

101-

struktur, og som er en funksjon av den menneskelige bevissthet. Om en godtar dette, blir konsekvensen at en episk struktur i prinsippet er uforenlig med eksakt virkelighetsbeskrivelse. Samtidig er det klart at ingen beskrivelse kan gjengi virkeligheten selv slik den framstår i sin fylde og kontinuitet. Også historievitenskapen må ordne, gruppere og foreta seleksjon. En dokumentarroman som *Legionærene* er på mange måter et grensetilfelle mellom episk og historisk framstilling. Forfatteren er nok »histor» - undersøker, og han viser undertiden tilbøyelighet til å generalisere på grunnlag av enkelttilfellene. Likevel er hovedhensikten å skape konkrete bilder av personer og hendinger, og det er det som gjør boka til et episk verk.

HENTET FRA

A. AARSETH: EPISKE STRUKTURER

UNIV. FÖRL. AS, OSLO, 1976

Islendingesagaen som episk struktur

I

Å fortelle — i betydningen formidle forestillinger om personer i handling — innebærer en selektiv og komponerende behandling av et stoff som kan være fiktivt eller ha sin opprinnelse i faktiske hendinger eller være en kombinasjon av fantasi og fakta. Det er innlysende at denne nødvendigheten av seleksjon og forming gir den formidlende instansen, enten det er en dikter, en historiker eller en ærverdig tradisjon hvor flere fortellere har bidratt til resultatet, stor makt i retning av å sette sitt preg på stoffet og styre leserens eller tilhørers holdning til det fortalte. Imidlertid er det neppe riktig å betrakte formidleren som absolutt eneveldig. Der hvor stoffet har sin opprinnelse i historiske begivenheter og hvor samtidig en viss sannhetspretensjon er til stede, vil kjennskapet til det faktiske grunnlaget sette klare grenser for fortellerens frihet. Og selv i de tilfellene hvor stoffet er oppdiktet, vil ønsket om å skape og opprettholde en illusjon av virkelighet tvinge forfatteren til å holde seg innenfor bestemte rammer og respektere visse spilleregler. Disse rammene og spillereglene er slett ikke fastlagt én gang for alle; de er avhengig av publikums smak til enhver tid, og smaken er igjen betinget av litterære konvensjoner og andre forhold som kan forskyve seg fra en epoke til den neste.

Spørsmålet om hvor grensene har gått for den episke diktningen — både når det gjelder hvilken art av begivenheter og personer den fikk beskjefte seg med og når det gjelder framstillingens virkemidler — er av litteraturhistorisk mer enn av litteraturteoretisk natur, og vi skal la det ligge. I stedet skal vi interessere oss for hvordan epikeren kan utnytte den relative friheten hans kunst gir ham til å velge ut og sette sammen elementer fra et stoff han er fortrolig med, strukturere en ny og fengslende verden og samtidig ta vare på tilstrekkelig mange likhetspunkter med den gamle til at vi som lesere har muligheter for å orientere oss og akseptere det vi ser. Som en generell regel kan en si at den formen stoffet overleveres i, inkamerer ikke bare formidlerens fortolkning av de begivenhetene han setter sammen, hans teori om sammenhengen i det fortalte, men også hans verdiprefatning, hans syn på det å være menneske og hans vurdering av menneskelige handlinger. Dette skjer ikke nødvendigvis bevisst. Vanligvis deler epikeren sentrale etiske normer med det åndsmiljøet han ferdes i og skriver for, og da vil for-

tellingens immanente verdisyn fungerer så å si automatisk, uten å bli lagt merke til. Jo fjernere leseren står fra verkets menneskeoppfatning, desto lettere vil han få øye på de grunnleggende normene og deres funksjon i strukturen. For den litterære analysen er en slik fjernhet derfor det beste utgangspunktet.

Den episke prosaen som ble skrevet på Island omkring 1200-tallet har visse fordeler som gjenstand for en undersøkelse av det forholdet som her er antydnet. Det miljøet og den samfunnsformen som sagaene ble til i er fjern nok til at vi kan studere menneskesynet løst fra vårt eget, og samtidig er den geografiske og kulturelle rammen som sagens personer opptrer i, tilstrekkelig nær til at våre forestillinger aktiviseres som de skal. En kunne ha valgt tekster hvor epikerens vurderinger og manipulerende inngrep er mer iøynefallende enn i den klassiske islendingesagaen. Det er blitt hevdet i mange framstillinger at sagens fortellerholdning og menneskeskildring er saklig og nøktern; begrepet objektivitet brukes også ofte.¹ Dersom dette er en korrekt beskrivelse, må det bety at fortelleren konsekvent lar begivenhetene tale for seg selv og ikke forsøker å styre leserens sympati eller antipati i noen bestemt retning. Dersom vi likevel finner at det og så i såkalt »objektiv» epikk kan pekes på fortellertekniske virkemidler som åpenbart tar sikte på å påvirke publikums holdning til personene og deres handlinger, er det et resultat som kan brukes til støtte for en generalisering på dette punktet. Da må nemlig fortellerkunstens påvirkningsfunksjon være enda klarere i tekster med lavere grad av objektivitet. Vi velger *Njáls saga* som gjenstand for undersøkelsen.

II

I kapitlet »Fiksjon og virkelighet» har vi drøftet islendingesagaens karakteristiske mellomstilling mellom det vi i vår tid vil kalle historieskrivning og fiksjonsprosa, dens preg av å være kompromiss mellom hensynet til troverdighet og hensynet til en virkningsfull (dvs. kunstnerisk fortettet) form. Det er ikke minst dette forholdet som danner forutsetningen for genrens fortellertekniske egenskaper, bl.a. fortellerens umiskjennelige ønske om å virke nøytral og rettfærdig i behandlingen av sagens personer. At den typiske islendingesagaen framstår med et visst skinn av objektivitet i betydningen upartisk formidling, viser at fortelleren for så vidt har nådd et av sine viktigste mål. Idéen om mannens ettermæle spille en betydelig rolle i det norrøne samfunnet, og sagaen er klart bevisst om sin rolle som forvalter av ettermælet for de menneskene den forteller om. Derfor kommer fortelleren nødig med direkte vurdering for egen regning; når en person eller en handling enkelte ganger blir karakterisert ved en uttalt positiv eller negativ dom, er det som hovedregel sørget for at det er kollektivets autoritative vurdering som blir formidlet, eller det kan være en uttalelse fra en person i sagaen som er kjent for sin visdom og menneskekunnskap. Dommen kan også

være lagt i munnen på en mer perifer person, men den er da formet på en måte som gir den avgjørende tyngde.

Denne teknikken med *dramatisert* eller *personal vurdering* er meget utbredt i islendingesagaen fordi den løser fortellerens objektivitetsproblem på en effektiv måte: Fortelleren styrer tilhørers holdning ved hjelp av en mellommann, og unngår dermed selv ansvaret for ettermælet. Et typisk eksempel på dette har vi i *Njáls saga*: i forbindelse med drapet på Hoskuld Kvitanesgode. Det er tydeligvis om å gjøre for fortelleren å få stemplet denne handlingen som en ekstra klander- verdig og skjebnesvanger gjerning. Og siden det er Njáls sønner som utfører drapet, må sagaen gjøre seg særlig flid med å etablere den ønskete holdningen hos publikum. Selv om Skarphedin og hans brødre ofte framstår som dugelige våpensvingere, er de nemlig aldri ellers skildret som ilgjæringsmenn. Sagaen tilrettelegger stoffet slik at handlingen skal oppfattes av publikum som et tragisk feilgrep. Dette gjøres klart for det første ved drapets forhistorie. Njálsønnene har ikke noe egentlig motiv for å ta livet av sin fosterbror Hoskuld. Det er den intrigante Mår Valgardsson som etter råd av sin far og for å vinne tilbake noe av den posisjonen han har tapt siden Hoskuld ble Kvitanesgode, systematisk går inn for å skape gjensidig mistro mellom Njálsønnene og Hoskuld. Grunnlaget for denne mistroen er det faktum at det i sin tid var Skarphedin som drap Hoskulds far, Tráin Sigfusson. Mår kommer ingen vei med Hoskuld. Han får et svar som viser Hoskulds edle sinn og samtidig stempler Mår etter fortjeneste:

»...þú segir aldri svá illt frá Njálssoinum, at ek muna því trúá. En þó at því sé at skipta ok segir þú satt, at annat hvárt sé, at þeir drepi mik eða ek þá, þá vil ek hálfu heldr þola dauða af þeim en ek gera þeim nokkut mein. En þú ert maðr at verri, er þú hefir þetta mælt.» (278)²

Det viser seg lettere for Mår å gjøre Skarphedin og hans brødre mistenksomme. Likevel vil Skarphedin bare gå mot Hoskuld dersom Mår er med. Njál får ikke kjennskap til hva samtalen gjelder, og hans kommentar gir tilhørerne et klart holddepunkt for hvordan den forestående handlingen skal vurderes: »...sjaldan var ek þá frá kvaddr, er in göðu vóru ráðin». (280)³

Styrkeforholdet ved selve konfrontasjonen gir sagens publikum et nytt og usvikelig grunnlag for å bedømme dem som tar del. Det er et fast kriterium på helten at han i kampituasjonen står overfor en tallmessig overlegen fiende; dette gjelder enten han seier eller faller. Bare slik kan forestillingen om hans uvanlige mot og styrke opprettholdes. I det aktuelle tilfellet er det imidlertid tale om andre egenskaper enn mot og styrke. Selv femte kommer Skarphedin til Ossabø og venter bak et gjerde til Hoskuld kommer ut om morgenen for å så korn. Straks Hoskuld blir klar over faren, forsøker han forgjeves å komme seg unna. Han gjør ikke bruk av sverdet han bærer, og idet han hugges ned og er seget i kne, sier han: »Guð hjálpi mér, en fyrirgefi yðr!». (281)⁴ En kan vanskelig kalle dette en tradisjonell sagahelts måte å dø på: Hoskuld Kvitanesgodes fall på åkeren har et

umiskjennelig preg av martyrium.⁵ En ting er at han blir offer for et bakholdsangrep under utøvelsen av en ytterst fredelig og positiv gjerning. Å drepe en sámann i arbeid en soflytt vármorgen vil kunne oppfattes som en krenkelse av selve Livets lov. En annen ting er Hoskuld's ápenbare uskyld — det er ingen hevn som blir tatt i og med drapet. Et tredje moment ligger i opprinnelsen til den planen som blir satt ut i livet ved denne anledningen. Ideen om å få Njálsønnene til å ta livet av Hoskuld stammer fra Márs far, Valgard den grá, en mann sagaen framstúllur som hedning og direkte ond.

I forhistorien og skildringen av selve drapet ligger sagaens klare sympati med den drepte implisitt. Men som om dette ikke var tilstrekkelig, er fortelleren omhyggelig med å rapportere reaksjonen på drapet. Njáls fordømmelse er spontan og uforbeholden: »Hörumulig tíoendi, segir Njáll, 'ok er slíkt illt at vita, því at þat er sannligt at segja, at svá fellr mér nær um trega, at mér þoetti þetra at hafa látit tvá sonu mína ok væri Hóskuldr á lífi.» (281) ⁶ Når han tar slík þá vei, er det ikke bare på grunn av kjærligheten til fostersonnen, men også fordi han klart ser hva dette vil dra etter seg. Mindre spontan er reaksjonen hos den viktigste av Hoskuld's ettermålsmenn, Flose Tordsson, som er farbror til Hildegunn, enken etter Kvitanesgoden. Flose sier lite straks han får høre om det som har hendt. Det er som om virkningen i første omgang slår inn i stedet for å slå ut, og i sagakonvensjonen er dette et tegn på at reaksjonen blir så mye frykteligere når den først kommer. Flose gjør sine foranstaltninger som består i å underrette menn han kan stole på og be dem ri mannsterke til tings. Først senere kommer hans verbale respons, og det skjer som svar på en bemerkning om at han ofte har virket gladder, enn han er nå: »þat hefir nú víst at höndum þorit, at ek mynda gefa til mína eigu, at þetta hefði eigi fram komit; er ok illu korni sáit oróit, enda mun illt af gróa.» (288) ⁷

Den som sagaen levner minst ære, både ved framstillingen av begivenhetene omkring drapet og ved direkte personal vurdering, er naturlig nok Már Valgardsson. Til å begynne med blir det holdt hemmelig at Már var med på drapet; planen er nemlig at han skal lyse drapet og forberede saken til Alltinget. Már har liten sympati blant folk, og flere er i tvil om det er riktig å la ham føre saken. Kjetil fra Mork, Hoskuld's farbror, kan ikke selv ta på seg oppdraget; han er gift med Torgjerd Njálsdatter. Men han nøler med å gi det til Már: »...því at fleinum þykki mér sem illt leiði af honum en gotþ.» (283) ⁸ Likevel greier Már å overtale Kjetil til å gi ham saken, og máten sagaen informerer oss om dette på, antyder at Már egentlig er mer slu enn pálitelig: »En þegar er Mörðr talaði við Ketil, þá fór honum sem þórum, at svá þótti sem Mörðr mundi honum trúr....» (283) ⁹ Senere får Flose vite av Runolv Ulvsson at Már har lyst drapet, og Flose ber om en kommentar til det. »Skyldr er hann mér,» segir Runólfr, »en þó mun ek satt frá segja, at fleiri hjóta af honum illt en gotþ.» (289) ¹⁰ At det er en slektning som uttaler seg på denne máten, gir vurderingen urokkelig autoritet. Már er en av sagaens desiderte skurker, og det han steller i stand fører til ulykke. Det skal ikke være rom for tvil med hensyn til denne geskjeftige mannens egenskaper. At Már er en

ondsinnet og upálitelig mann, er et inntrykk som skal gi seg av hans egen adferd, og dommen over ham skal framtre som en ufravikelig historisk kjensgjerning, formidlet med autoritativ vekt av forstandige og upartiske menn.

III

Ikke bare ved direkte personal vurdering, men egentlig like mye ved *selektiv holdning i personskildringen*, styrer sagaen publikums sympati i den ønskete retningen. Denne teknikken er basert på tilhøremes ubevisste tilbøyelighet til identifikasjon med handlingens personer. Vil fortelleren skape sympati for en av sagaens personer, må han gi publikum anledning til å forestille seg personens egen skaper slik de kommer til uttrykk i hans daglige virksomhet, gjerne i form av gjimt fra arbeidet på garden eller fra familieleivet innendørs. Møter vi helten bare i ekstreme situasjoner, i slagscener eller i konfrontasjoner på tinget, vil lett uvanlige egenskaper som overmenneskelig styrke eller suverren lovkyndighet eksponeres på en slik måte at heltens rent menneskelige preg står i fare for å utviskes. Sagaen tilstreber realisme i personskildringen, og det innebærer bl.a. at den gir et fyldig bilde av helten i hans eget miljø og ikke bare konsentrerer seg om dramatiske hendinger hvor han får bedre anledning til å bekrefte sin heltestatus. Men de glimtene vi får av det daglige livet står aldri som ren miljøskildring uten funksjon i handlingen. Ofte danner det fredelige livet på garden en virkningsfull kontrast til en aggressiv handling, en grunnløs inntrengning på heltens område. Et typisk eksempel i *Njála* er angrepet på Hoskuld Kvitanesgode mens han går på ákeru og sár. Et lignende, men mindre drastisk eksempel har vi tidligere i sagaen, hvor Gunnar fra Lidarende er i ferd med å så sin áker da Otkjell Skarvsson kommer ridende på vei til et gjestebud, men mister kontrollen over hesten og rir så nær Gunnar at han sárer ham i øret med sporen. Dette fører senere med seg en blodig konfrontasjon og en vanskelig rettsak, men utgangen er ærefull for Gunnar.

Ved spesielle anledninger av festlig karakter, f.eks. brylluper eller andre gjestebud, får vi ofte nokså detaljerte informasjoner om ting som kan virke trivelle og irrelevante for den videre handlingen. Likevel skal en være varsom med å fraskrive slike informasjoner enhver funksjon i sagaen. Når det nevnes en lang rekke fommene gjester, er det et klart kriterium på vertens sosiale posisjon, og når vi svært ofte får vite hvilke gaver som blir utvekslet ved slike anledninger, forteller det om grader av velstand, generøsitet og ikke minst vennskap; det siste vil vise seg å få betydning når situasjonen blir vanskelig for helten. I skildringen av gjestebudet Gunnar holder da han gifter seg med Hallgjerd, gjør fortelleren rede for hvordan gjestene er benket:

Gunnarr hafði marga fyrirboðsmenn, ok skipaði hann svá sínum mognum: Hann sat á miðjan bekk, en innar frá þráinn Sigfússon, þá Ulfr aurgóði, þá

Valgarðr inn grái, þá Mjörðr ok Runólfr, þá Sigfússýnir, Lambi sat innstr. It næsta Gunnari utar frá sat Njáll, þá Skarphœðinn, þá Heigi, þá Grimr, þá Høskuldr, þá Hafri inn spaki, þá Ingjaldr frá Keldum, þá sýnir Þóris austan ör Holti. Þórir vildi sitja yztr virðingamanna, því at þá þótti hvefjum gott þar, sem sat. Høskuldr sat á miðjan bekk, en sýnir hans innar frá honum; Hrútr sat utar frá Høskuldi. En þá er eigi frá sagt, hversu þórum var skipat. (88 f) 11.

Den siste setningen gir fortellingen et tilforlætelig preg. Tradisjonens kapasitet er begrenset, bare det viktigste er »frá sagð». Dermed har vi indirekte fått et hint om at bordplasseringen av de fornemste gjestene har en viss betydning. Rangeringen på begge sider av verten er et konkret uttrykk for menneskets sosiale posisjon, og den har derfor unektelig informativ verdi. Men det har også interesse å studere hvilken rolle disse mennene kommer til å spille i sagaens hovedhandling. I sin bok om *Njáls saga* peker Richard F. Allen på at plasseringen kan sees som et tablå med de to flokkene som senere framstår som sagaens hovedmotstandere, Njálssønnene og deres venner mot Sigfussonnene og dem som hører til deres krets, benket på hver sin side av Gunnar. 12 På den andre benken sitter brudens folk fra Breidafjorð, og de har stort sett utspilt sin rolle på dette punktet i sagaen.

I denne skildringen fra et viktig gjestebud skyter fortelleren seg inn under den muntlige tradisjonen: Noe er kjent og noe er ikke kjent fra denne hendingen, og han kan ikke ta med annet enn det som er kjent. Vi må likevel gå ut fra at denne henvisningen til tradisjonen egentlig tjener som en kamuflering av fortellerens selektive holdning. Han har valgt å gi oss dette glimtet av menneskets plass ved bordet, ikke fordi det tilfeldigvis er overlevert nøyaktig slik, men fordi den oppmerksomme tilhører vil kunne trekke linjene tilbake hit når han senere får vite hvordan personene grupperer seg i de viktigste stridighetene. Denne selektive holdningen innebærer med andre ord at fortelleren strukturerer stoffet. Om dette skjer på et muntlig eller et skriftlig trinn i overleveringen, kan en diskutere lenge, men det er i prinsippet av mindre interesse. Og den selektive holdningen har sagaen naturlig nok til felles med all epikk, også ren fiksjonsprosa. Nødvendigheten av autorial kontroll med leserens innleving i det fortalte gjelder alle former for fortelling for så vidt som det nettopp i denne styringen ligger en vesentlig formende (dvs. meningsskapende) impuls.

Nærbilder av helten i hans hjemlige miljø vil som regel bety at den psykologiske motiveringen for hans handlinger trer klart fram. Vi forstår mannen best når hele bakgrunnen for hans adferd formidles, og denne forståelsen er igjen forutsetningen for vår sympati. Motsatt gjelder det at personer sagaen har bruk for å formidle et negativt bilde av, ikke framstilles i sitt daglige virke. F.eks. er både Gunnar og Mår bønder, men det er bare Gunnar som skildres i normalt arbeid på garden sin. 13 Mår er oftest fanget inn av fortelleren når han er borte fra sitt hjem, gjerne i ærend som er rettet mot Gunnars eller Njáls interesser. Når vi en sjelden gang får se ham hjemme, er omstendighetene helst kompromitterende.

En gang blir han oppsøkt av en kone som vil ha ham til å gripe inn i kampen mellom Gunnar og Ótkjell med sju mann som pågår ikke langt unna, og skille dem, men Mår avslår: »Þeir einir munu vera,» segir hann, »at ek húról aldrn, þó at drepsk.» (138) 14 Og sagaen legger til som en ekstra karakteriserende opplysning at han ble liggende mens de andre sloss. En annen gang blir han bedt om råd av en av Gunnars uvenner som lover ham voksende ære dersom rådet fører fram. Mår klekker ut en listig plan, men samtidig karakteriserer han seg selv som en som lar seg bestikke:»Sýnisk þat jafnan,» segir Mjörðr, »at ek em fégjarn, enda mun svá enn.» (167) 15 På denne måten lar sagaen skurken være med på å formulere sitt eget ettermæle, men det er neppe typisk.

IV

Ved siden av dramatisert eller personal vurdering og fortellerens selektive inngrep i stoffet, måten han lar personene komme til syne på, gjør sagaen bruk av et tredje middel når det gjelder å tilrettelegge publikums holdning til de sentrale skikkelsene i handlingen, nemlig *autoral vurdering*. Det gjelder de tilfellene hvor fortelleren kommer med en direkte, generell karakteristikk av en person uten å legge den i munnen på en av de andre eller angi den vanlige folkemeningen som kilde. Det er relativt sjelden fortelleren selv står for karakteristikken på denne måten. Vi finner det helst i den første presentasjonen av sagaens hovedpersoner; typisk er måten Gunnar og Njál føres inn i sagaen på. De får begge fyldig omtale; først blir deres ætt regnet opp og deretter skildres deres personlige kvaliteter. For Gunnars vedkommende framheves hans uvanlige dyktighet i våpenbruk og idrett, hans staselige utseende og hans generøse og trofaste natur. Men vi får også høre om hans tilbøyelighet til å sette hardt mot hardt; uten det trekket i hans sinnelag ville det ha blitt en langt fredeligere og mindre spennende saga. Av Njáls egenskaper fester en seg straks ved hans makeløse lovkynighet, hans klokskap og framsyn, og hans utstrakte hjelpsomhet når noen trengte hans råd. Vi blir også informert om et lyte ved hans utseende: Det vokser ikke skjegg på ham. Denne detaljen kommer til å spille en viss rolle som gjensidig stand for motstandernes hånsord ved et par tilfeller; den brukes som et spesielt sårende moment i replikkvekslingen for å motivere Njálssonnes vrede foran en avgjørende konfrontasjon. Men disse presentasjonene har slett ikke preg av å være uttrykk for fortellerens subjektive vurdering. Både ved uttrykksmåten, som er fyndig og konstaterende, uten billedrike sammenlikninger, 16 og ved at de egenskapene som trekkes fram, senere bekrefte i sagaens handling, får karakterstikken av de to sentrale heltene et skinn av faktiske opplysninger. Dessuten blir påstanden om at ingen kunne måle seg med Gunnar i noen konkurranse belagt ved henvisning til den muntlige tradisjonen:».....hefir svá verit sagt, at engi væri hans jafningi.» (53) 17

Andre personer blir presentert med langt færre ord, vanligvis bare en setning, selv hvor det er tale om store hendinger. Det er for øvrig klart at i en saga hvor om lag 420 manns- og kvinnenavn er tatt med, er det bare de færreste av personene som blir gjenstand for autoral vurdering. Når det skjer, er det helst en positiv dom, eller i det minste en balansert dom, hvor både gode og mindre gode sider kommer fram. Et eksempel er omtalen av Torvald Osvissson, Hallgjærds første mann: »Þorvaldr var vel styrk maðr ok kurteiss, nökkut bráðr í skap-lyndi». (30) 18 En venter da at dette brálynnet vil manifestere seg i handlingen, og det skjer på en slik måte at Hallgjærds harde sinnelag kommer til syne: Hun får et slag i ansiktet av sin mann, og hevner det ved å la sin fosterfar drepe ham. Dette fungerer også som en forespeiling av den rollen hun spiller ved Gunnars fall: hun avslår å gi ham hår til ny buestreg fordi hun minnes et slag han ga henne i ansiktet.

Sagaen er helst varsom med å felle en klart negativ dom uten å legge det i munnen på en av personene. Vi finner et eksempel på det i omtalen av Már Valgardsson: »...hann var sloegr maðr í skapferðum ok ilgjarn í ráðum». (70) 19 For at man ikke skal være i tvil, blir karakteristikkene gjentatt noe senere i en knappere form: »...hann var sloegr ok ilgjarn». (119)20 Fortelleren slår dette fast uten forbehold, og det er for øvrig en vurdering som samsvarer med flere personale vitnesbyrd som vi har referert ovenfor. I enkelte tilfeller kan sagaen oppnå den ønskete virkningen ved å la være å uttale seg. Gunnar og Hallgjærds to sønner introduseres på følgende vis: »...hét annarr Hogni, en annarr Grani. Hogni var maðr gerviligr ok hjúðlýndr, tortrygg ok sannorð». (150) 21 Vi aner at Grane ikke kommer til å utmerke seg ved slike egenskaper. Neste gang brodrene nevnes blir det sagt at de var nokså ulike av sinn: »Þeir váru menn óskapgjúkir: hafði Grani mikjt af skapi móður sinnar, en Hogni var vel at sér.» (182) 22 Tilhøren er på dette punktet tilstrekkelig informert om Hallgjerd til å innse hvilken retning dette peker i. Etter Gunnars død blir Hallgjerd nødt til å flytte fra Lidarende til Grjóta, hvor hennes svigersønn, Tráin Sigfusson, bor. Grane følger henne dit, og han står siden på Sigfussonenes side mot Njálssonene.

Omtrent midt i sagaen, like etter at Gunnar er død, dukker det opp en ukjent mann som på flere måter kan sies å fylle noe av tomrommet etter den falne kjempen. Måten han presenteres på er nokså uvanlig. To av Njálssonene er i kamp med vikinger ved Skottlands kyst, hardt presset. Plutselig endres situasjonen; det er sogaens *deus ex machina*:

Sjá þeir þar skip fara sunnan fyrir nesit ok váru eigi færri en tíu; þeir fóa mikinn ok stefna at þangat er þar skjöldr við skjöld. En á því skipi, er fyrst fór, stóð maðr við siglu; sá var í silkitreyu ok hafði gyldan hjálm, en hárit bræði mikit ok fagrt, sjá maðr hafði spjót gullrekit í hendi. Hann spurði: »Hverir eigu hér leik svá ójafnan?» (203) 23

Ved skildringen av utstyret og håret 24 og ved den elegante omskrivningen i replikken roper sagaen at det dreier seg om en stor helt. Det uvanlige er at han

må presentere seg selv: »Kári heiti ek, ok em ek Spilmundarson». (204) 25 Karakteristikk av denne personen er overflødig; Káres kampdyktighet taler for seg selv i skildringen av hvordan vikingene blir slått. Han blir Njálssonenes trofaste venn som Gunnar var det for; han blir også deres mág. Kåre er den eneste som unnslipper fra brannen på Bergtorskvál slik at han kan ta hevn for de andre.

Like etter Kåres heroiske inntog i sagaen kommer en annen mann roende fra det ukjente til et skip i en islandsk havn. Heller ikke han blir presentert på den vanlige måten; ikke engang utseende får vi noe inntrykk av. Liksom Kåre sier han selv sitt navn, men avstammingen må liksom hales ut av ham. Det er Rapp Orgulmeiðson, kjent som Viga-Rapp. Mens Kåre var den som gav hjelp, er Rapp ute for å be om hjelp, og grunnen taler ikke til hans fordel: Han har drept en mann og må komme seg vekk fra Island. Måten han gjør det på avslører usympatiske trekk: han skaper bråk om bord og snytter skipsføreren for betaling. I Norge gjør han seg skyldig i flere drap og han raner og svir av et gudehov. Denne mannens gjerninger taler for seg selv, derfor er det ikke nødvendig med noen innledende autoral karakteristikk. At personene viser sin sanne natur i handling, er for så vidt en generell regel i islendingesagaen, men det kan gå lang tid mellom en persons første introduksjon og den kritiske situasjonen som gir ham anledning til å vise hva som bor i ham. Det er dette som gjør det naturlig for fortelleren å veilede tilhørerne med en kort omtale av nye personer. Kåre og Viga-Rapp danner unntak fra denne regelen.

Rapp er til å begynne med en helt perifer skikkelse i sagaen, men det blir snart klart hvorfor hans hensynsløse ferd utenlands får en så bred oppmerksomhet. Han blir en nøkkelperson i åpningsfasen av den skjebnesvangre konflikten mellom Njálssonene og Sigfussonene som fyller siste halvdel av *Njáls saga*, og det er nettopp hans forbyttelser i Norge og hans dramatiske flukt derfra som gir foranledningen til konflikten.

Av de eksemplene som er trukket fram her synes det åpenbart at sagaen er omhyggelig med å si fra, direkte eller indirekte, om hvordan personene skal bedømmes. Det er likevel misvisende å oppfatte denne viljen til vurdering som et indisium på at det er sagadiktningens viktigste oppgave å sortere fortidens mennesker i grader av heitemot eller skurkaktighet. Det sagaen primært gjør, er å skildre personer i handling. Og handlingen, forstått som en kausalkjede av betydningsfulle begivenheter, er fortellingens mål. Personene og deres egenskaper, positive eller negative, fungerer som et virkemiddel til å forstå handlingens motiver.²⁶ Og siden sagaen især tiltrekkes av drastiske, gjerne blodige begivenheter, må den for å motivere disse hendningene gjøre seg ekstra flid med framstillingen av de psykiske og fysiske forutsetningene for dem. Ettersom de viktigste hendningene kan antas å ha en historisk basis, blir fortellerens oppgave i grunnen å tolke historien. Han skal ikke bare bringe videre hva som skjedde, men også gi oss konkrete forestillinger om hvorfor det gikk som det gjorde. Her utfolder han sin frihet til seleksjon og vurdering, og i denne tolkende og strukturerende be-handlingen av tradisjonsstoffet ligger hans kunst.

Fortellerens opprinnelige publikum har nok godtatt at den blonde kjempen fra Lidarende var en så stor helt som sagaen insisterer på, eller at den vise Njal hadde evnen til å se inn i framtiden. De hadde heller ingen grunn til å tvile på Hallgerds»jofsau» (7)²⁷ eller Mårs ondskap. Sagakonvensjonen gir anledning til en form for retorikk som utstyres disse og tilsvarende dommer med et autoritativt preg.²⁸ Et spørsmål som oppstår i denne forbindelse er hvordan vi som moderne lesere skal stille oss til sagaens menneskeskildring. Spørsmålet er besvart på forskjellig vis. En måte å svare på finner vi hos Hans E. Kinck i en studie fra 1916, »Et par ting om ættesagaen. Skikkelser den ikke forsto». Ut fra en implisitt oppfatning av sagaen som friprosa, resultatet av en muntlig tradisjon på et historisk grunnlag, hevder Kinck at enkelte personer er blitt urettferdig behandlet av fortelleren, »sagnemannen», som er den betegnelsen Kinck bruker. Det pålitelige i sagaen består i overleveringen av de faktiske hendingsene, men i tolkingen av dem, hvor bl.a. den psykologiske motiveringen kommer inn, er sagaen ikke til å stole på. Sagnemannen har gitt etter for publikums ønsker og smak, og det har ført til en uhistorisk heroisering av tradisjonen. Helten var ikke så sterk og edel som han framstilles, og skurken var et menneske med unnskylpende momenter, ting som sagaen nok nevner, men egentlig underslår betydningen av. Sagaen fellt sin dom slik tilhørerne vil ha den, men vi må prøve å forstå menneskene slik de var, uavhengig av sagnemannens manipulasjoner. Vi må lete etter virkeligheten bak kunsten, så å si. Kinck går langt i å akseptere sagaen som en historisk kilde, men avslår å akseptere den som autoritativ fortelling. Han krever realisme av kunsten, og intet er mer realistisk enn virkeligheten. Blant de skikkelserne sagaen forsto særdeles dårlig, framhever han Hallgerd, det store eksemplet på »denne sagaens uforstand' like overfor kvinnepsykologi».²⁹

Njals saga gir et sammensatt og fascinerende bilde av denne sentrale kvinneskikkelsen. Vi får tidlig et vink om Hallgerds egenskaper og en antydning om hva de kan føre til. Allerede i 1. kapittel blir hun presentert, og hennes skjønnhet, spesielt det lange, silkefagre håret, blir framhevet. Faren, Hoskuld Dala-Kollisson, er synlig stolt av sin unge datter, og spør sin bror Hrut hva han mener om henne. Hrut er allerede omtalt som en stillfarende og klok mann, og hans vurdering får et umiskjennelig autoritativt preg, ikke minst fordi han nøler med svaret. Hoskuld må gjenta spørsmålet, og nå sier Hrut: »Ærit fōgr er nær sjá, ok munu margir þess gjalda; en hitt veit ek eigi, hvaðan þjofsau eru komin í ættir vǫrar.» (7)³⁰ Det koster Hrut mye å si dette om sin brordatter; det fører til uvennskap mellom brødrene en tid. Nettopp dette gir ordene vekt, og en venter at de skal bekrefte av det som senere fortelles om Hallgerd. De videre begivenhetene gir farbroren rett, men samtidig blir bildet fylldigere og mer nyansert. Det er Hallgerds stolthet som forårsaker så mye ulykke; enhver krenkelse, enten det gjelder en ørefik eller en forsmedelig bordplassering, får blodige konsekvenser. Hun har den typiske sagakvinnens evne til å bære lenge på sitt nag og liksom dyrke det

fram i hemmelighet. Samtidig er det neppe tvil om at hun som husfrue på Lidarende holder av sin mann og stort sett står på hans side, selv om hans venner blir hennes uvenner. Det er når kjærligheten kommer i konflikt med stoltheten at den siste viser seg å være sterkere.

Kincks interesse for denne skikkelsen gjelder mindre den litterære Hallgerd, som fikk sin form mot slutten av 1200-tallet, enn den kvinnen som en antar ble født ca. 940 og som nektet å hjelpe sin mann med en ny streng til buen om lag femti år senere.³¹ Følgelig velger han å foreta en psykologisk analyse i stedet for en litterær. Han trekker fram flere momenter som sagaen ikke legger vekt på, men som en moderne, psykologisk orientert leser vil feste seg ved. Det gjelder bl.a. Hallgerds forhold til faren, som Kinck anser å ha sveket moren og henne ved (ifølge *Laxdoela saga*) å holde seg med en irsk trællekvinne som frille. En annen ting er forholdet mellom henne og svigermoren, som er alt annet enn godt. I forbindelse med det natlige angrepet mot Lidarende gir sagaen den korte opplysningen at Gunnar sov i et loft i skålen sammen med Hallgerd og sin mor. Kinck hevder at et slikt arrangement neppe kan ha tiltalt en kvinne som Hallgerd, mens det avslører Gunnars mangel på dømmekraft. Da han attpåtil ber de to kvinnene *sammen* om å tvinne buestrengen av Hallgerds hår, bør ikke hennes avvisning forbause noen med litt sans for kvinnepsykologi. Kinck forsvarete også Hallgerds delaktighet i tyveriet av møtvarer på Kirkjubø. Det er ikke simpelt tyveri, men en hevnaakt mot Otkjell Skarvsson, som nektet å selge mat og høy til Gunnar da han var i knipe.³²

Den historiske Hallgerd er altså ifølge Kinck av en helt annen kvalitet enn den herskesyke, ødsle, trettekjære og hevnsyke kvinnen sagaen forteller om. Et slikt forsøk på å gjenreise den enes ettermæle må nødvendigvis føre til en tilsvarende reduksjon når det gjelder den annens positive egenskaper. Om Gunnar skriver Kinck bl.a.:

Han har utvilsomt også sine store egenskaper: en drabelig og djerv kjempe, når han først kom i sfg, en udadleg hederdmann i all sin ferd, en venn uten svik eller omskiftelse. Men Gunnar på Lidarende var ubetydelig, hans intelligens var liten — sagaen selv melder jo, hvor han ustanselig renner til Njal og spør om råd ved minste vanskelighet. En mann av litt lavpannet moralsk instinkt. En allemannsmann — hva man også kan høre det hete: en »kjedelig» mann, især i kjærlighet, ufyrig, fasettløs, inntil armod ensformig av sinn.³³

Om Bergtora, Njals hustru og Hallgerds spesielle arvefiende, som sagaen betegner som: »...kvenskōngr mikill ok drengr góðr ok nøkkut skaphróð.»³⁴ omtaler Kinck som »en klunnet stabburskjerring av skinnsykt og brysk vesen.»³⁵

Det er neppe tvil om at det i sagadiktningens personskildring — liksom i all heroisk epikk med en muntlig tradisjonsbakgrunn — ligger en klar tilbøyelighet til å forstørre menneskelige egenskaper og talenter både til det vonde og til det gode. Kinck selv er inne på at sagaen har fått slike trekk gjennom et medarbeiderskap mellom sagnemannen og hans tilhørere, og ut fra hensynet til den histo-

riske kjernen sagaen bygger på kan en forstå hans ønske om å gjenopprette virkelighetens balanse. Fra et litteraturvitenskapelig synspunkt reiser det seg likevel flere innvendinger mot Kincks metode. For det første er vår kunnskap om det historiske grunnlaget så begrenset – bare i de færreste tilfellene refereres det til en og samme begivenhet i mer enn én saga – at ethvert forsøk på å justere sagaens versjon og vurdering må fortone seg som spekulasjon. For det andre innebærer metoden at sagaens fiktive aspekt skyves til side som irrelevant, idet en oppfatter det nærmest som bevisst eller ubevisst tukling med historien. For det tredje er de psykologiske forklaringsmodellene som legges til grunn ved belysningen av de skikkelsene som sagaen «ikke forsto», preget av en moderne tenkemåte som neppe er i stand til å yte middelalderens mennesker full rettferdighet, bl.a. fordi en psykologisk analyse forutsetter full fortrolighet med norren tankegang og livsmønster.

VI

Et alternativ til denne psykologiserende holdningen til sagaens menneskeskildring, som bygger på ønsket om å gi et korrektiv til det ettermålet personene får gjennom sagafortellerens versjon, er å akseptere sagaversjonen som en episk struktur og undersøke hvilken litterær funksjon de ulike tilbøyelighetene i den kunstneriske bearbeidelsen av stoffet kan sies å ha. Et naturlig utgangspunkt for slike undersøkelser er å bringe på det rene hvilke elementer i sagaen som på grunn av svakt eller manglende historisk grunnlag kan betegnes som rent litterære motiver. Dette gjøres dels ved et komparativt studium av sagalitteraturen, hvor en særlig interesserer seg for likhetstrekk eller typer, og dels ved en historisk undersøkelse, hvor det gjelder å finne ut om en har belegg for den enkelte forekomsten av slike person- eller begivenhetstyper i kilder uavhengig av vedkommende saga, eller om uoverensstemmelser og inkonsekvenser i kilde-materialet gir grunn til å trekke elementets historisitet i tvil.

Et godt eksempel på denne framgangsmåten har vi i Rolf Hellers sagaforskning. I et arbeid fra 1958, *Die literarische Darstellung der Frau in den Isländer-sagas*, drøfter han en del ulike typer av kvinner i sagaen med henblikk på genese og funksjon. Ett av kapitlene tar for seg kategorien «die Hetzerin» – kvinnen som egger mannen til hevning. For mange sagalesere står nok kvinnen i det gamle islandske ættesamfunnet gjennomgående som mer stridbar og uforsonlig i saker som har med hevning å gjøre enn mannen. En tenker seg gjerne at dette inntrykket nok er historisk vel fundert fordi det i og for seg er naturlig at en manns pluse-lige og voldelige død er årsak til større smerte og savn hos en hustru eller mor enn hos en bror eller sønn. Samtidig kan det forholdet at sagaens kvinner ikke er i stand til å bruke våpen, og således er avskåret fra å utøve selve hevningaktene med egne hender, bidra til å sannsynliggjøre at det er på det emosjonelle og verbale planet den kvinnelige reaksjonen er særlig sterk i slike tilfeller. Sagaens framstil-

ling av den hevtørste kvinnen som ikke lar mannen i fred før uddåden er gjengjeldt, skulle med andre ord gi et pålitelig bilde av forholdet mellom kjønnene i sagatidens Island.

Heller har notert i alt 51 tilfeller av slik egging som driver mannen til død. Fordelingen av disse tilfellene blant de enkelte sagaene kan synes påfallende: *Laxdæla* har 5 og *Njála* har 15, slik at disse to relativt yngre sagaene til sammen har 2/5 av samtlige forekomster. Dette er neppe noen tilfeldighet, mener Heller. Den kildekritiske undersøkelsen fører til at troverdigheten av de enkelte tilfelle undermineres. Ofte er åpenbart fiktive kvinneskikkelser introdusert i handlingen med det hovedformålet å drive mennene til handling, for senere ikke å bli nevnt. Blant kvinner med tvilsom historisk basis nevner Heller fra *Njála* Rannveig Sigfusdatter (Gunnars mor) og Torhalla Ásgrimsdatter (Njals svigerdatter). Det er især deres rolle som «Hetzerin» han finner grunn til å trekke i tvil, ikke så mye deres historiske eksistens. Også tilfeller av egging som sagaen tillegger mer sentrale personer som Hallgerd, Bergtora eller Hildegunn, er han tilbøyelig til å stille spørsmålsteget ved.

Å peke på uhistoriske trekk, slik Heller gjør, innebærer ikke nødvendigvis at en reduserer sagaens verdi som saga. Det fører til at en i neste omgang stiller spørsmål som har med det komposisjonelle å gjøre: Hva er grunnen til at sagalitteraturen fra 1200-tallet viser en slik voksende interesse for et motiv som dette? Dermed har vi tatt skrittet fra kulturhistorien over i litteraturhistorien. Problemstillingen gjelder ikke lenger overløring av historiske tildragelser, men bruk av virkemidler i en litterær struktur. Særlig for en yngre tekst i rekken av sagaer, hvor nedskriveren har hatt anledning til å iakttå et bredt register av motiver og deres effekt i den foreliggende litteraturen, kan et slikt komparativt studium av retorikk og komposisjon vise seg fruktbar. I eldre tekster er det naturlig å regne med mindre litterær påvirkning, til gjengjeld har sannsynligvis avhengigheten av den muntlige tradisjonen vært større. Når det gjelder stridbare og hevtørste kvinner, er det lettest å finne unntak fra denne regelen i tidlige sagaer. I *Ynga-Glúms saga*, som en mener er nedskrevet en gang mellom 1220 og 1240,³⁶ hører vi om en kvinne som nærmest må beskrives som en islandsk forløper for Florence Nightingale. På Hrisateig kjemper Glum og hans menn mot Esphøllingene med Torarin Toreson, Glums hovedfiende, i spissen. Kampen er jevnbyrdig og nokså blodig. Kvinner har vanligvis ingenting på en slik skueplass å gjøre, men her dukker de opp: «Þess er getit, at Halldóra, kona Glúms, kvaddi konur med sér –»³⁷ Ok skulum vér binda sár þeira manna, er lífvænir eru, ór hvára líbi sem eru.»³⁷ Og da Torarin blir stygt såret av et hogg i skulderen, binder Halldóra om såret og sitter hos ham til striden ender ved at nøytrale menn går imellom. Etterpå sier Glum til sin kone at dagens ferd ville ha fått et bedre forløp dersom hun hadde holdt seg hjemme i stedet for å berge Torarins liv. Vi må tro at når en episode som denne ikke har skapt gjenklang i senere sagaer, kan det bero på at kvinner av Halldoras merke egentlig passer dårlig inn i en genre hvor handlingen i den grad er basert på opptrapping av konflikten.

En litteraturvitenskapelig teori om den voksende frekvensen av motivet med kvinnen som egger mannen til hevn kan lettest gå ut fra hypotesen om motivets effekt på sagaens publikum – ikke nødvendigvis som en korrumpierende faktor, slik Kinck er tilbøyelig til å se det,³⁸ men som fortellersituasjonens ønskerverdige *feedback*. Heller formulerer det på denne måten:

Man erkannte, wie wirkungsvoll eine Hetzerin dem Gange der Handlung eingefügt werden konnte. Durch sie konnte die Aufmerksamkeitskraft des Publikums für eine Zeit auf ein weibliches Wesen gelenkt und somit ein Gegengewicht hergestellt werden gegen das einseitig männliche Prinzip der Sagas. Sie konnte wertvolle Dienste leisten, wenn es galt, das Rad des Geschehens wieder ins Rollen zu bringen und eine neue Ereigniskette einzuleiten. /..../

Die uns aus den Sagas bekannte Hetzerin ist ein literarischer Typ, ihre Umriss liegen fest. Das Häufige zeigt – zumindest hier – nicht, was in der Sagazeit häufig war, sondern was in den Augen der Verfasser zugkräftig war und damit wert, ihren Werken einverleibt zu werden. 39

Slik blir et livskraftig motiv til en sagakonvensjon, og resultatet er sjelden at typen går over til det stereotype, til det får den enkelte forekomsten av motivet sin altfor individualiserte utforming. Dessuten kommer det til at den vanlige leseren støter på motivet i dets kontekst – ikke løstrevet og sammenholdt med andre forekomster.

Det er epikerens oppgave med dette motivet som med andre å skape konkrete forestillinger om personer i handling, og siden forestillingens pregnans er tilbøyelig til å avta dersom det samme motivet blir altfor flittig brukt, vil den enkelte sagaen vite å passe måten. I *Njála* med sine 15 forekomster av kvinner som driver mennene til å gripe til våpen kan det synes som om grensen er overskredet. Men det er neppe niktig å feile en slik dom. De fleste tilfellene skriver seg fra den lange og stigende konflikten mellom Hallgjerd og Bergtora. De er begge stridbare og uforsonlige av sinn, slik at eggingen nærmest oppleves som en selvsagt del av deres adferd, og samtidig har sagafortelleren skapt en godt motivert vekselvirkning av økende alvor og blodighet, hvor motstrebende, men lojale huskarer blir både redskap og offer for sine respektive husfruers akselerende hevntørst. Så vel komposisjonelle som psykologiske hensyn synes å kreve at drapet på en mann, om han er aldri så ubetydelig sosialt sett, etterfølges av et nytt drap på den andre siden, og offeret som pekes ut befinner seg gjerne høyere på rangstigen for hver gang. Normalt skulle en vente at en slik feide ville kulminere i en total konfrontasjon mellom de to husstandene, men det skjer ikke i *Njála*. Den trofaste Gunnar og den kloke Njál er venner, og ingen kvinne kan egge dem mot hverandre. De gjør opp seg imellom på fredelig vis hver gang et drap er begått på Bergtorskvál eller på Lidarende. Det er for å vise kvaliteten av dette vennskapet sagafortelleren setter det på slike prøver.

Det står neppe til å nekte at sagaens helter er menn, og at kvinneskikkelsene i stor utstrekning brukes for å stille menneskes egenskaper i relieff. Det er mennene som væpner seg og drar i kamp, rir til tings eller seiler utenlands, og de har

nesten enerett på den viktige og vanskelige skaldekunsten. Det er slike hendinger som skal til for å skape en ekte sagahelt. Også kvinnene kan i givne situasjoner åpnebære heltemot og beundringsverdige egenskaper, men det er som regel i eller i nærheten av hjemmet med den begrensningen det innebærer. Deres inngrep i handlingens gang arter seg helst som en kommentar til menneskes adferd, og forsøket på å styre begivenhetene gjennom å påvirke menneskes vilje blir gjerne det mest avgjørende bidraget de har forutsetning for å gi. Derfor blir dette motivet et naturlig høydepunkt i sagaens hjemlige scener.

Islendingesagaens kvinner skaper seg et ærefullt ettermæle ikke så mye ved å utvise selvstendighet og initiativrikhet – et unntak er muligens Halldora i *Vígð-Glúms saga* – som ved å være lojale mot ektemann og ætt også i situasjoner hvor det koster noe. Derfor er Hallgerds siste handling mot Gunnar ekstra utligvelig. Ifølge sagaens norm skulle en hustru tilhøre sin mann – i dette fatale tilfellet får han ikke så mye som en del av hennes lange hår. Og derfor er Bergtoras siste handling mot Njál da *deres* hjem er omringet av en overlegen fiende, så ekstrem i sin lojalitet. Huset brenner, og Njál har valgt å bli inne hos sine sønner fordi han er for gammel til å hevne dem. Flose oppfordrer da Bergtora til å gå ut: han ønsker ikke å brenne henne inne. Hun svarer: »Ek var ung gefin Njáli, ok hefi ek því heitit honum, at eitt skyldi ganga yfir okkr bæði.» (330)⁴⁰ Hun tilhører sin mann både i livet og i døden. Denne patetiske scenen har klart litterære trekk, selv om brannen på Bergtorskvál er nevnt i andre kilder, bl.a. *Landnámabók*, og i og for seg er bekreftet ved arkeologiske utgravninger.⁴¹

VII

Å betrakte sagaen som episk struktur innebærer som vi har sett at tekstelementer som ut fra fortellerkonvensjonen har naturlig status av overtverte historiske kjensgjerninger, analyseres i sin kontekst som litterære virkemidler. Dette betyr ikke at en undersiår sagafortellerens klare vilje til å fungere som historiker for en ætt eller et bygdelag og nødvendigvis stempler hele fortellingen som fritt oppspinn.⁴² Spørsmålet om den enkelte begivenhet virkelig fant sted i overensstemmelse med sagaens versjon kan aldri besvares definitivt utelukkende på narratologiske premisser. Å studere sagaen som et system av virkemidler i stedet for som en samling historiske (eller uhistoriske) opplysninger betyr bl.a. at selve den historiserende uttrykksmåten oppfattes som en vesentlig del av sagaens retorikk. Som vi har forsøkt å antyde ovenfor, er objektiviteten og nøytraliteten bare tilsynelatende. Det er en fortellerstil som er virkningsfull i første rekke fordi *illusjonen* av historisk virkelighet blir så sterk. Den handlingsorienterte og som oftest meget realistiske sagaprosaen gir tilhøveren eller leseren levende bilder av mennesker i handling i et så raskt tempo at han ikke umiddelbart rekker å bli klar over i hvilken utstrekning fortelleren, ved hjelp av seleksjon og kommentarer, styrer hans sympati og dermed faktisk strukturerer hans opplevelse

av stoffet. Å analysere en saga som kunstverk innebærer ikke minst at leseren avanserer fra dette umiddelbare nivået (som er det nivået hvor sagakunsten liksom all egentlig fortellerkunst tar sikte på å fungere) til en økende bevissthet om og innsikt i virkemidlenes tilsiktede effekt.

Når vi taler om tekstens elementer — deriblant personer med visse egenskaper, kritiske konfrontasjoner, sindige replikker, autorale kommentarer e.l. — som litterære virkemidler, nærmer vi oss i episk teori og terminologi til de russiske formalistene og deres arbeider fra perioden 1915 - 1930. De studerte ikke så mye sagadiktningen som russisk folkediktning og nyere europeisk fiksjonsprosa, ikke desto mindre kan mange av deres begreper vise seg fruktbare også for islendingesagaen. Dette gjelder så vel den tidlige fasen av formalismen, med Viktor Sjklovskij som en sentral skikkelse, som den senere fasen, da andre formalister var vel så aktive. Nøkkelbegrepet i Sjklovskijs bidrag er *prijom*, virkemiddel eller metode. I et par artikler fra 1916 anvender han dette begrepet til å belyse en del språklige og komposisjonelle særegenheter i fortellende diktning. Hans innsats på dette området er et ledd i formalistenes sterke betoning av det dikteriske språket som vesensforskjellig fra det praktiske språket. I artikkelen »Kunsten som et system av virkemidler»⁴³ er han særlig opptatt av underliggjøring som kunstnerisk metode, og han vil se de ulike stilistiske og komposisjonelle kunstgrep ikke som hjelp for leseren til å kjenne virkeligheten igjen, men som forsøk på å skape en forvriddning eller vanskeliggjøring av den kjente virkeligheten. Kunstens mål er ifølge denne teorien ikke å etterligne tingene best mulig, men å få oss til å se dem på en ny måte, i et perspektiv som gir dem større sanselig fylde enn de får i vår daglige praktiske omgang med dem. Diktningens språk er altså ikke naturlig, men konstruert, og det virker gjerne ved det Sjklovskij kaller «ikkegjennkjennelse», og som han illustrerer med eksempler fra folkeeventyrene.

Islendingesagaen egner seg neppe som illustrasjonsmateriale til belysning av underliggjøringens virkemiddel. Det er ikke fordi den går for å være realistisk — Sjklovskij viser hvordan ikke minst en utpreget realistisk forfatter som Leo Tolstoj gjør utstrakt bruk av dette virkemidlet — men snarere fordi sagaens realisme er så sterkt farget av den historiserende tendensen. Som vi har vært inne på tidligere, er selve historiseringen å betrakte som et grunnleggende virkemiddel i norrøn fortellerkunst. Underliggjøring vil lett kunne gi seg utslag som er direkte uforenlige med illusjonen av historisk virkelighet; *den* er basert på at leseren kjenner seg igjen og kan forestille seg som historisk sannsynlig den situasjonen som er framstillingens gjenstand. På den annen side må ikke vårt begrep historisering oppfattes slik at det dreier seg om en fullstendig og virkelighetstro gjengivelse av begivenheter som har eller kunne ha funnet sted. Det må forstås som et virkemiddel, og som sådant gir det muligheter for atskillig stilisering, fortetting eller andre former for inngrep og tilrettelegging, hele tiden med maksimal episk effekt som siktemål. Det er rimelig å anta at sagatidens virkelighet har vært mindre interessant og spennende, og for så vidt også mindre bemerkelsesverdige

eller »underlig» for en utenforstående iaktaker enn sagaen vil ha det til. Mange karakteristiske trekk i sagalitteraturen, f.eks. tendensen til heroisering, den utstrakte bruken av spådommer eller av drømmer som varsler om framtidige begivenheter, den til dels ekstremt lakoniske replikkføringen, eller den forseggjorte og klangfulle juridiske prosaen som benyttes ved rettsforhandlinger på tinget, og som ikke minst *Njálas* forfatter har vært så svak for, kunne i og for seg stuederes nærmere under synspunktet underliggjøring. Likevel vil det generelle begrepet virkemiddel være bedre egnet til å forstå sagastilens vesen og funksjon, bl.a. fordi spørsmålet om uttrykksmåtenes egentlige hensikt da står mer åpent og ikke låses fast til en teori om at all kunst har som sin eksistensberettigelse at den skal »gi oss livsfølelsen tilbake».⁴⁴ For sagaen er en slik formulering neppe særlig opplysende.

Den andre artikkelen av Sjklovskij fra 1916, »Forholdet mellom handlingsoppbygningens virkemiddel og de allmenne stilistiske virkemidlene»,⁴⁵ tar opp begreper som er mer nærliggende for studiet av sagaen som episk struktur. Det gjelder bl.a. retardasjon, parallellitet og episk gjentakelse. Det er ulike trekk i sammenføyningen av de motivene som til sammen utgjør verkets handling som beskrives ved disse og andre begreper. Sjklovskij vender seg mot det tradisjonelle skillet mellom form og innhold. Kunstverkets idéer har ingen særstilling blant dets forskjellige elementer; de må sees som et aspekt av formen. Det samme gjelder motivene og handlingsoppbygningen; fra et strukturanalytisk synspunkt blir alle disse fenomenene i teksten å oppfatte som formelle virkemidler, på linje med f.eks. rimbruk i versdiktningen. Dermed blir det ikke bruk for begrepet innhold.

En slik teori kan synes å gå vel langt når det gjelder diktverk som etter vanlig oppfatning har en klar ideologisk funksjon, f.eks. religiøst oppbyggelige fortellinger eller politisk tendenslitteratur. I slike verk må det være fruktbart å tale om idéens eller budskapets primat og de formelle aspektene som idéens inkarnasjon. I islendingesagaen er det imidlertid vanskelig å tale om noen annen tendens enn den som grupperer personene i helter og skurker. Sekundærlitteraturen gir eksempler på at sagaen tillegges didaktiske ærend. Når fortelleren gir seg ekstra god tid med å skildre slagscener og kommer med spesielle detaljer angående våpenføring eller beleiringstaktikk, er det blitt forklart med at tilhørerne på denne måten får nyttige vink om hvordan et angrep eller et forsvar i en gitt situasjon best kan gjennomføres.⁴⁶ Ikke bare på dette rent praktiske planet er sagaen blitt tillagt en belærende funksjon. Ikke minst når det gjelder *Njála* er det pekt på at handlingens forløp og avslutning innebærer et historiesyn, en tolkning av begivenhetene på Island omkring år 1000 som uttrykk for at det gamle, hedenske samfunnet avløses av en ny samfunnsorden med kristendommen som det forsonende grunnlaget. På bakgrunn av de store omveltningene i sagaskriverens samtid framstiller han sagahelens omtumlede og blodige tilværelse som et dramatisk bevis på de gamle lovenes utilstrekkelighet overfor menneskenes lidenskaper, mens kristen tilgivelse og broderkjærlighet makter å få en velsignet slutt på blodhevn og ødeleggende rivalisering.⁴⁷

Dersom vi aksepterer at dette er en hovedsakelig dekkende beskrivelse av mange sagaers oppfatning av kristendommens rolle ved avslutningen av sagatidens kaos, gjenstår likevel spørsmålet om det er den enkelte sagaens hovedformål ved hjelp av seleksjon og kunstnerisk utforming av et muntlig overlevert stoff å underbygge en bestemt virkelighetsfortolkning av religiøs eller politisk art. eller om vi på linje med de russiske formalistene kan betrakte en slik fortolkning som et virkemiddel, et komposisjonsprinsipp, begrunnet f.eks. i genres behov for en naturlig avrundning. Det forholdet at denne fortolkningen ser ut til å være felles for så mange av de sagaene som fører handlingen fram til begynnelsen av 1000-tallet, slik at den nesten antar karakter av en konvensjon, kan synes å støtte en formalistisk oppfatning. I og med at det er snakk om en utbredt oppfatning av kristendommen som fredsskapende faktor, en oppfatning som i alle fall ikke har møtt noen nevneverdig utfordring i litteraturen på 1200-tallet, kan en vanskelig tenke seg at det er dette ideologiske siktemålet som har vært utslagsgivende for den enkelte sagafortellerens innsats. Derimot har det uten tvil hatt betydning som formende impuls, enten formgiveren har vært lekmann eller en geistlig.

I kapitlet »Fiksjon og virkelighet» hevdet vi at fortellingens evne til å skape levende forestillinger er avhengig av at stoffet struktureres. Dette vil bl.a. si at det ikke er tilstrekkelig å formidle en historisk virkelighet eller kvasivirkelighet ufortolket. Et stoff må nødvendigvis presenteres i en eller annen form, og det innebærer en fortolkning av sammenhengen mellom stoffets enkelte deler. Fortelleren kan gjøre bruk av et kjent stoff, men framstille det på en slik måte at det gir uttrykk for en ny forståelse av sammenhengen, eller han kan lete fram stoff som tidligere ikke har vært festet til papiret, men legge det slik til rette at det uten vanskelighet gir inn i og bekrefter periodens og genres virkelighetsfortolkning. Det er det siste som skjer i sagaen. Dens opphavsmenn er i første rekke stoffsamlere og kunstnere, ikke kirkepolitiske ideologer.

VIII

Når vi i det foregående har gått inn for det synet at så vel sagaens enkelte bestanddeler som dens komposisjon og historieoppfatning best kan betraktes som episke virkemidler, er det snart på tide å behandle spørsmålet om hvilken overordnet hensikt disse virkemidlene egentlig tjener. Vi har allerede antydnet at det å skape forestillinger om mennesker i handling er sagadiktningens generelle mål, og dermed har vi definert sagaen som episk diktning. Vi har videre behandlet historiseringen som genres spesielle kjennetegn, men underordnet det generelle målet. Av sagaens tilføyelse til å gå raskt forbi begivenhetsfattede tidsrom og stanse opp ved og utbrodere scener som byr på spennende handling eller skjebnesvangre konfrontasjoner, ting som appellerer til fantasien, kan vi slutte at fortelleren i høy grad styres av ønsket om å holde på sine tilhøreres oppmerksom-

het. Samtidig er det klart at den gode sagafortelleren (enten han arbeider med muntlig eller skriftlig form) gjør hva han kan for ikke å slippe opp for stoff. Ikke bare virkningens intensitet, men også dens kvantitet måtte gjøres maksimal. På dette punktet har opphavsmennene til *Egils saga Skalla-Grimssonar*, *Grettis saga Ásmundarsonar*, *Laxdœla* og *Njála* lyktes særlig godt. I den siste, som er den lengste, og som av mange regnes som sagakunstens høydepunkt, er retarderingsteknikken og den episke gjentakelsen flittig brukt. F.eks. kan motivet med kvinnen som egger mannen til å ta hevn studeres i lys av retardasjon som virkemiddel. Dersom mannen raskt svarer på et drap i sin ætt med å drepe drapsmannen, vil sagaen bli enten kort eller (dersom mange drap følger raskt etter hverandre) monoton. Derfor har sagafortelleren bruk for en mann som til å begynne med viker tilbake for å ta hevn, og som må overtales med sterke ord eller ved at offerets blodige klær legges fram for ham og frisker opp minnet om udåden. Slik blir handlingen avvekslende og forlenget på samme tid, og dessuten gir det fortelleren anledning til å vise hvordan følelsene vokser i et opprinnelig fredelig gemytt og til slutt slår ut i skjebnesvanger handling. Dette får ofte karakter av en dramatisk stigning.

Ønsket om å trekke ut handlingen gjennom en forsinkelse av hevnen er neppe den eneste forklaringen på egging som motiv i sagaen. I og med at kvinnen ved sine ord eller sin adferd greier å gjøre en sindig og fredselkende mann oppsatt på å ta en grusom hevn over sin motstander, er det to ting som framheves for leseren. Det ene er den sterke effekten i kvinnens replikk eller handling, og det andre er den følelsesmessige rekkevidden av udåden som er begått og som roper på hevn. Og når fortelleren velger å betone mannen som ekstra fredelig av sinn, er det et virkemiddel som tar sikte på å vise hvordan følelsene er kommet i kok i den spesielle saken. Egging tjener altså både til ekspansjon og forsterking av handlingen. Et typisk eksempel på denne teknikken i *Njála* er Hildegunns opp-treden overfor sin farbror Flose etter drapet på hennes mann, Hoskuld Kvitanes-gode. Denne eggingen er særlig virkningsfull etter som den er et viktig ledd i forberedelsene til sagaens klimaks, brannen på Bergtorskvål. Flose har allerede bestemt seg for å ta saken opp; han er på vei til tinget. Men Hildegunn vil ha hevn, ikke forlik, og hun bruker både den dreptes blodige kappe og ekstra manende ord for å hisse sin mektigste slektning opp. Han avviser straks å gjøre som hun sier, men sagaen er omhyggelig med å vise at den sterke eggingen har bragt ham ut av balanse: »Fløsa brá svá við, at hann var f andliti stundum raudr sem blóð, en stundum fólir sem gras, en stundum blár sem hel.» (292)⁴⁸ Og på tinget er lidenskapene så sterke at det skal ekstra lite til for å velte det forliket som sindrige høvdinger har ofret så mye for å få i stand.

I fortellingen fra det samme tinget er det gjort påfallende bruk av episk gjentakelse. Det er nødvendig for partene i en så viktig sak å søke støtte hos flest mulig utenforstående menn, og i spissen for åtte menn, deriblant Njálssonene og Kåre, går Ásgrim Ellida-Grimsson en rundgang mellom buene for å be mektige menn om hjelp ved rettsforhandlingene. I fem av seks buer er resultatet

magert, men samtidig blir de spurt av mannen de vender seg til hvem som går som den femte i rekken, bleik og merket av at han ikke har lykken med seg lenger. Hver gang er det Skarphedin det siktes til, og han svarer for seg med dristige og utfordrende ord. Denne gjentakelsen med små variasjoner virker som et samstemt varsel om at det ikke vil gå godt for Skarphedin, og samtidig understrekes sagaens beretning om at han med sitt utseende, sin påkledding og sine våpen stikker seg fram på tingen.⁴⁹ «Hann var allra manna hermannligastr, ok kenndu hann allir ósinn». (304)⁴⁹ Like fullt er det åpenbart at sagaen ved å stanse opp og skildre praktisk som ligger i en slik konfrontasjon før handlingen skyter ny fart.⁵⁰ lenge effekten som ligger i en slik konfrontasjon før handlingen skyter ny fart.⁵⁰

Ikke bare stigningen mot klimaks, men også nedtrappingen og avrundingen som følger krever en omhyggelig avveining av komposisjonelle virkemidler. Etter å ha gjort sitt ytterste for å framstille lidenskaper av den art og styrke at den grufulle brannen kunne føles motivert som hevnmakt, er det fortellerens ikke mindre vanskelige oppgave å sannsynliggjøre at de blodige begivenhetene gradvis avtar og at de gjenvendes følelser faller til ro. Til dette trenger han en faktor som kan forklare en mer eller mindre gjennomgripende endring i menneskesinn, og som vi har pekt på ovenfor, har innføringen av kristendommen vist seg anvendelig i denne forbindelse. I *Njála* er dette særlig tydelig. En udåd av så alvorlig karakter som brannen er, krever selvsagt hevn, og Kåre Solumundsson, som med et slag har mistet ikke bare sine svigerforeldre og tre svogre som han har svoret å hevne, men også sin lille sønn, går systematisk til verks. Den ene etter den andre av brennemennene blir innhentet og drept; det er ikke engang nødvendig med enging i dette tilfellet. Til slutt er bare Flose igjen, og sagaen passer på at han ikke svartmales på noen måte ut over det at han må bære hovedansvaret for brannen. Det heter at Flose aldri kom med et vondt ord om Kåre; det er liksom Kåres hevntokt er moralsk berettiget — det bidrar til å gjenopprette balansen: like mye skyld på begge sider. Til slutt forteller sagaen hvordan de to gjenvende hovedmotstanderne hver for seg begynner på vandring sørover kontinentet og kommer til Rom, hvor de får syndsforlatelse. Hjemover drar de hver sin lei, Flose den østre og Kåre den vestre. Flose kommer hjem via Norge til garden sin på Svinafell, mens Kåre, som kommer noe senere via Skottland, er uheldig og får slått sund skipet sitt da han tar land ikke langt fra Svinafell. Med skipsfolket sitt drar han da til sin tidligere fiende og vil «reyna þegnaskap Flosa.» (463)⁵¹ Flose består prøven, han omfavner Kåre og gir ham plass i høsetet. Forsoningen er fullstendig, og den forsøges ved at Kåre, som i mellomtiden er blitt enkemann, gifter seg med Floses brordatter, Hildegunn, enken etter Hoskuld Kvitanesgode. Ved denne totale nøytraliseringen lukkes strukturen; en kort omtale av Kåres etterkommere avslutter det hele — ingen løse tråder står igjen. Det er en komposisjonsbevisst forteller som føyer til: «Ok lýk ek þar Brennun-Njáls sǫgu.» (464)⁵²

I dette kapitlet har vi funnet det formålstjenlige å samle oss om en enkelt saga for å belyse dens karakteristika som episk struktur. Det vil alltid kunne diskuteres hvor typisk *Njála* er for sagagenren, og en skal være varsom med å gene-

ralisere uten forbehold. Men trass i at hver enkelt saga kan sies å ha sine individuelle trekk, synes det fruktbart å se dem som medlemmer av den samme familien — søskenlikheten er uten tvil større blant islendingsagaene enn for de fleste andre episke undergenrens vedkommende, bl.a. fordi tidsrommet og det geografiske området for den egentlige sagadiktningen er relativt begrenset. Vi har antydning av muligheten for å anlegge et diakronisk perspektiv på genren, men det er ikke tale om brudd i utviklingen. Snarere er det en viss forskyvning fra muntlig *sagnaskemtan*, historiserende underholdning, i retning av mer litterær, dvs. komposisjonsbevisst epikk hvor den grunnleggende konvensjonen bibeholdes, men hvor de beste virkemidlene utnyttes i høyere grad.

Denne teorien kunne illustreres ved et sammenlignende studium av sagalitteraturen med vekt på yngre sagaers bruk av motiver som også finnes i eldre sagaer, men hvor utnyttelsesgraden er lavere. Her skal vi imidlertid nøye oss med å vise til undersøkelser av lignende art som Rolf Hellers analyse av «die Hetzerin.»

Vi har betont islendingsagaen som handlingsorientert epikk, mens personene, handlingens deltakere, i tråd med formalismens prinsipper er blitt tildelt en sekundær funksjon som virkemidler. Dette er et synspunkt som utvilsomt har gyldighet også for andre episke undergenerer, til dels i enda høyere grad. For sagaen vil hensynet til historisk tilforlattelighet innebære bl.a. nødvendigheten av individualiserende personschildring; historiens personer kan bare oppfattes som engangsfenomen. Dette genrebestemte behovet for individer til å befolke fortellingen med har virket som en motvekt mot den vanlige tilbøyeligheten til typetegnning som ellers dominerer så mye muntlig overlevert epikk. Når personene framstår som typer, dvs. som handlende skikkelser definert ved noen få, men avgjørende kjennetegn som de deler med andre skikkelser innenfor tilsvarende tekster, blir deres funksjon som virkemidler i handlingen helt åpenbar, samtidig som inntrykket av forankring i en ikke-fiktiv verden uunnværlig svekkes.

Hensikten med dette analytiske streiftøget i sagaens retorikk og komposisjon har vært å peke på det umiskjennelige preget av en formende, ikke objektiv registrerende instans som gjør seg diskret gjeldende og gir norren fortellende prosa dens særlige karakter som episk kunst. Takket være de beste sagaforlemlernes sikre instinkt i retning av å beregne tilhørernes reaksjoner på de ulike virkemidlene, representerer den klassiske islendingsagaen folkelig fortellerkunst på høyt plan. Innenfor konvensjonens klare grenser og på bakgrunn av tradisjonens relative begrensning viser den stor sans for variasjon og oppfinnsomhet. Islendingsagens kulturelle nivå i middelalderen, i første rekke deres innsikt i skrivekunsten, har nok sammen med den rikelige tilgangen på kalveskinn bidratt til den litterære utformingen av sagastoffet. Uten transformasjonen fra muntlig til skriftlig medium må en tenke seg at beretningene om Njálssønnene og Sigfussønnene og deres bedrifter — dersom dette stoffet hadde festnet seg i tradisjonen — hadde anlatt folkediktningens mer stereotype og formelaktige preg. Sagaen er nok folkelig, men i sin endelige versjon er den skrevet epikk.

- siteres, men uten at navnet blir nevnt: »Da er eit Ord, som var kent fyre mange hundrad Aar sidan, at han raakar Maalet best, som Gagnet med Moro kann mengja» (s. 79).
- 39) Cf. Ian Watt, *op.cit.*, s. 268; Wolfgang Kayser, *op.cit.*, s. 202 f.; og Georg Lukács; *Probleme des Realismus*, III, *Der historische Roman, Werke*, Bd. 6, Neuwied und Berlin, 1965, ss. 24, 75, 244.
- 40) Lukács kommer inn på den ideologiske bakgrunnen for tidens våknende historiske bevissthet og for den historiske romanen som funksjon av denne bevisstheten i kap. 1, »Die klassische Form des historischen Romans», *ibid.*, især s. 23 – 36. Lukács' behandling av den historiske romanen har mer et historisk enn et typologisk sikte, og er derfor bare delvis relevant i vår sammenheng.
- 41) *Ibid.*, s. 31.
- 42) Cf. »Scott's Achievement as a Novelist», *Literary Essays*, London, 1951, også i *Walter Scott*, ed. by D. D. Devlin, i serien *Modern Judgments*, London, 1968, s. 35.
- 43) Cf. *ibid.*, s. 50.
- 44) Scott skrev selv anonymt en anmeldelse av *Old Mortality* i 1817. Han peker på en del historisk ukorrekte detaljer, og hevder at forfatteren »was writing a romance, and not a history» (sit. etter forordet av W. M. Parker i utg. av romanen i *Everyman's Library*, London, 1958, s. XIII).
- 45) Cf. *ibid.*, s. V.
- 46) Cf. *ibid.*, s. 20.
- 47) *Ibid.*, s. 434.
- 48) *Ibid.*, s. 3.
- 49) Sit. etter antologien *50 Great American Short Stories*, ed. by Milton Crane, New York, Toronto, London, 1965, s. 6.
- 50) Sit. etter 2. opplag, Sth., 1968, s. 5.
- 51) Sven Linner, som i artikkelen »Per Olov Enquists *Legionerna*» analyserer det dokumentariske som litterær teknikk, hevder at »En och samma teknik kan användas i framställningen av både verkliga och uppdiktade handlinger» (*Den moderna roman og romanforskning i Norden. Innlegg ved den 8. studiekonferanse over skandinavisk litteratur 10. – 14. august 1970 i Bergen*, Bergen, Oslo, Tromsø, 1971, s. 72. Spørsmålet om faktisitet er med andre ord underordnet; historikeren vil stille det, men romanleseren vil være mindre opptatt av det. Like fullt finnes det flere eksempler på at fiksjonalitet regnes som et nødvendig kjennetegn på episk diktning: cf. Sven Møller Kristensen: *Digtingens teori*, S. opl., Kbh., 1968, s. 113: »Tilhørene fanges ind i en fiktiv verden ...»; og Bertil Romberg: *Att läsa epik*, Lund, 1970, s. 11: »Epik är berättande fiktiv framställning på vers eller prosa.» Definisjoner som dette er ikke helt problemfrie i forbindelse med episke former som saga og dokumentarroman.
- 52) *Op. cit.*, s. 16.
- 53) Cf. *ibid.*, s. 9, s. 409, o.a.
- 54) Cf. ovenfor, s. 15 ff.
- 55) *Op. cit.*, s. 400.
- 56) *Ibid.*, s. 406.

ISLENDINGESAGAEN SOM EPISK STRUKTUR

- 1) Cf. f.eks. Harald og Edvard Beyer: *Norsk Litteraturhistorie*, Oslo, 1970, s. 45 og 47, Willy Duhl: *Stil og struktur*, 2. utg., Oslo, 1969, s. 25, Theodore M. Andersson: *The Icelandic Family Saga. An Analytic Reading*, Cambridge, Mass., 1967, s. 31 f., og Richard F. Allen: *Fire and Iron. Critical Approaches to Njáls saga*, University of Pittsburgh Press, 1971, s. 99 f. Peter Hallberg uttrykker sitt syn slik: *The objectivity of the sagas has sometimes been exaggerated, it is true. But on the whole it is a undeniable fact.* (»Report from a Saga Conference», *Edda*, 1973, s. 378.) Det er mulig at objektivitetsbegrepet her (og hos enkelte andre sagaforskere) bare gjelder for-

- tellerens posisjon og betyr at perspektivet er begrenset til det observerbare (behavioristisk perspektiv).
- 2) Sidehvisningene til originalteksten gjelder den tekstkritiske utgaven ved Einar Ol. Sveinsson av *Brennu-Njáls saga* i serien *Íslensk fornrit*, bd. XII, Reykjavík, 1954. I norsk oversettelse: »...hvor meget vondt du enn sier om Njálssønnene, så tror jeg det aldri. Og selv om du virkelig skulle si sant, og jeg får valget mellom det å drepe dem, eller selv bli drept av dem, da vil jeg meget heller lide døden for deres hånd, enn gjøre dem det minste mén. – Og du er bare blitt så meget uslere kar ved det du har sagt!» (161) Sidehvisningene til den norske oversettelsen av *Njála* gjelder utgaven i *Ísländske ættisagaer*, bd. IV, Oslo, 1954, overs. av Hallvard Lie som også er utgavens redaktør. – Den tanken som Hoskuld gir uttrykk for her, finnes også i *Laxdoela saga*. Der sier Kjartan Olavsson til sin fosterbror Bolle Torleiksson at han synes det er bedre å få banen av ham enn selv gi ham bane.
- 3) »...ellers holdt de meg sjelden utenfor, når godt rådlagdes.» (162)
- 4) »Gud hjelpe meg, og tilgi dere!» (163)
- 5) Cf. bl.a. Lars Lönnroth: »Rhetorical Persuasion in the Sagas», *Scandinavian Studies*, 42/1970, s. 179 f.
- 6) »Troste oss for tidender! sier Njál; 'vondt er slukt å høre, og skal sanningen fram, så går dette meg så nær til hjertet, at jeg ville ha kjent meg lykkeligere, om jeg hadde mistet to av sønnene mine, men åtte Hoskuld i live!» (163)
- 7) »Ja, sier Flose, 'så sant jeg står her: alt mitt ga jeg, var det som nå har hendt, aldri kommet på. Låkt var kornet som såddes, og låkt blir det som av det gro.» (166)
- 8) »...jeg synes flere får vondt enn godt fra ham.» (164)
- 9) »Men så snart Mård fikk tale med Ketil, gikk det ham som andre: han fikk den troen at Mård var å lite på...» (164)
- 10) »Han er slektningen min, sier Runolv, 'men jeg skal likevel si som sant er, at flere høster vondt enn godt på den kanten.» (166 f)
- 11) »Gunnar hadde også på forhånd mange gjester hos seg. Han tenket nå bryllups-folket slik: Selv satt han midt på langbenken og innenfor ham Tráin Sigfusson, så Ulv Aurgode, så Valgard Græ, så Mård og Runolv og så Sigfussonene; Lambe satt inst. Nærmest Gunnar mot dørsiden satt Njál, så Skarphedin, så Helge, Grim og Hoskuld, så Havr den vise, så Ingiald fra Keldur og sønnene til Tore fra Holt; Tore selv ville sitte ytterst av storfolket, for derved ville alle synes at de var godt nok benket der de satt. Hoskuld Dala-Kollsson satt midt på andre langbenken og sønnene hans innover fra ham, på andre siden av ham satt Hrut. Hvorledes de andre satt på denne benken er det ingen ting fortalt om.» (54)
- 12) Cf. *op. cit.*, s. 102 f.
- 13) Dette er tidligere pekt på av Lönnroth, *op. cit.*, s. 170. Han minner om at metoden med å trekke inn heltens familieliv også er kjent fra vår tids politiske valgkampanjer.
- 14) »Det er nok bare slike, sier han, 'som kan drepe hverandre alt det de vil for meg.» (86)
- 15) »Det har støtt vist seg, sier Mård, 'at jeg har vondt for å slå vrak på vinning, og jeg gjør det så visst ikke denne gangen heller.» (102)
- 16) Et unntak er beskrivelsen av Gunnars svømmeferdighet, men også den er meget knapp og har karakter av et stående uttrykk: »Hann var syndr sem selr.» (53). Det samme uttrykket brukes om Skarphedin (cf. s. 70).
- 17) »...det ord har gått at hans like fantes ikke.» (38)
- 18) »I orvald var en sprek og lugom kar, men noe brålynt av seg.» (24)
- 19) »Mård var en fuling og en renkesmed.» (46)
- 20) »Han var ful og ondskapsfull.» (74)
- 21) »...den ene hette Hogne, den andre Grane. Hogne var et godt mannsemm, stillfærende og vaksomt av vesen og pålitelig i alt han sa.» (92)
- 22) »De var ulike av lynne. Grane hadde meget av sinnelaget til mor sin, men Hogne var godlynt.» (111)
- 23) »...da ser de skip komme sønnenfra forbi neset – ikke færre enn ti. De rodde hardt på og stevnet innover dit. Det var skjold ved skjold. Men på det skipet som fór først, sto en mann ved masten. Han var i silketroye og hadde forgyit hjelm, og håret var både

- 47) Cf. Thomas Breddorff: *Kaos og kærlighed. En studie i islendingesagaers livsbilleder*. Kbh., 1971, især ss. 95 ff. og 142 ff. Når Breddorff skriver: »Så underholdende Njals saga er, er den dog som de andre islendingesager langt fra at være underholdning. Den er en samlet tolkning hvor alting finder sin plads» (s. 96 f.), er dette en uvanlig sterk avgrensning av underholdningsbegrepet. En må kunne tenke seg at »underholdning» og »samlet tolkning» ikke behøver å utelukke hverandre.
- 48) »Det gikk i Fjose, så han i andielet var stundom rød som blod og stundom grå som halm og stundom svart som Hel.» (168)
- 49) »Han var den stauteeste hærmann en kunne se, og alle kjente ham ved første synet.» (175)
- 50) Kinck har en liknende oppfatning av denne gjentakelsen; han taler om »effektjakk» (*op.cit.*, s. 17). På samme måte ser han den innviklede retergangen på tingen etter brannen, da de som har reist søksmålet er avhengige av råd fra Torhall Asgrímsson. Han ligger i sin bu med verk i en fot, og må orienteres av et sendebud for hver gang et nytt juridisk knep er nødvendig. Også dette virker til å trekke ut en spennende situasjon.
- 51) »...prøve Flosses storsinn.» (252)
- 52) »Og her slutter vi Njals saga.» (252) – Egentlig har den tekstkritiske utgaven pronomenet/jeg, men i enkelte manuskripter er det brukt I. pers. flertall *ver*.

EVENTYRET SOM HANDLINGSLOGISK SYSTEM

- 1) Artikkelen er oversatt til engelsk av Herbert Eagle: »On the Boundary between Studies of Folklore and Literature» og finnes i *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass. and London, 1971, pp. 91 – 93.
- 2) Cf. Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916 o.s., kap. IV, »Linguistique de la langue et linguistique de la parole», Louis Hjelmslev: *Sproger*. Kbh., 1963, kap. »Sprogbygning og sprogbrug».
- 3) Cf. »Der formelhaftige Charakter der Volksdichtung» *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 14/1968, s. 1 – 15.
- 4) Cf. Jakobson og Bogatyrev, *op.cit.*, s. 93: »Like structural linguistic laws, the general laws of poetic composition which result in a spontaneous likeness of plots are much more uniform and strict in their application to collective creativity than in regard to individual creativity.» Ikke desto mindre har en del teoretikere sett muligheten for å etablere en diktningens grammatikk som en del av de store utfordringene moderne litteraturvitenskap har å by på, og det finnes interessante forsøk i denne retningen. Mest kjent er den franske semantikeren A. J. Greimas, som bl.a. har skrevet artikkelen »Éléments d'une grammaire narrative» (1969).
- 5) F. eks. taler Saussure om »la linguistique proprement dite, celle dont la langue est l'unique objet» (*op.cit.*, utg. 1962, s. 38 f), og han antyder at han i den følgende framstillingen bare for eksemplifikasjonens skyld vil komme inn på studiet av *la parole*.
- 6) Cf. Alan Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, 1964, s. 53 ff.
- 7) Boka er oversatt til flere vesteuropeiske språk, bl.a. engelsk (*Morphology of the Folk-tale*) i 1958 og 1968 og fransk (*Morphologie du conte*) i 1965 og 1970. En ny og revidert utgave kom på russisk i 1969, den franske 1970-utgaven er basert på den. Utdrag av boka er oversatt til dansk av Gunhild Agger i Torben Kragh Grodal, Peter Madsen og Viggo Roder (red.): *Tekststrukturer. En indføring i tematisk og narratologisk tekstanalyse*, Kbh., 1974, ss. 231 – 89.
- 8) Begrepet funksjon etableres og defineres i kap. II, i den engelske 1968-utgaven s. 19 – 24.
- 9) Cf. *op.cit.*, s. 64.

- stort og fagert. I hånden holdt han et gullbeslått spyd.
- Han spurte: 'Hvem leker her så ujevn en lek?'» (122)
- Sml. beskrivelsen av Gunnar: »...hårit mikit, gult, ok fór vel.» (53) Hårprakt er ikke sjelden et ytre kjennetegn på helten.
- 24) »Jeg heter Kåre og er Solmunds sønn.» (123)
- 25) Sml. Aristoteles' oppfatning av forholdet mellom *mythos* og *ethos* i tragedien: »Fabelen (*mythos*) er altså prinsippet og liksom sjelen i tragedien, i annen rekke kommer karakterene.» (*Om dikttekunsten*, kap. VI)
- »...tyvsoynene» (12).
- 27) Begrepet retorikk er brukt især i anglo-amerikanske studier over islendingesagaen. Cf. W. P. Ker: *Epic and Romance*, London, 1897, s. 235, Theodore M. Andersson, *op.cit.*, kap. »The Rhetoric of the Saga», Lonnroth, *op.cit.*, og Allen, *op.cit.*, kap. »The Rhetoric of Njals saga». De tre siste bidragene står åpenbart i gjeld til Wayne C. Booths epokegjørende verk *The Rhetoric of Fiction* (1961). Allen definerer sitt emne slik: »...to consider certain value shaping techniques /the narrator/ employs in the saga to guide the opinion of his audience so that it may fully appreciate what manner of men and deeds led to the Burning, what significance lies in the events surrounding it, and by what means hearers of the tale may know, to put it simply, what is good and what is bad, what behavior men may praise, what acts they must condemn.» (*Op.cit.*, s. 95 f).
- 29) Sit. etter Hans E. Kinck: *Sagens ånd og skikkelser*, Oslo, 1951, s. 31.
- 30) »Hun er mer enn vakker nok, denne jenten, og mange vil få svi for det; men jeg skjønner ikke hvor tyvsoynene er kommet fra inn i ætten vår.» (12)
- 31) Teorier om tidfesting av sagaen og av det historiske grunnlaget er drøftet av Linar Ol. Sveinsson i innledningen til utgaven i *Islensk fornrit*, bd. XII, ss. LXI ff. og LXXV ff. Kincks tolkning av Hallgerds motiv på dette punktet – »Det er et peik, en hevn-akt hun foretar mot forhåneren på Kirkebø, for å avtvette den svivryding, hennes mann hadde vært ute for» (*Op.cit.*, s. 39) – må vel forutsette at det skulle bli kjent hvem som sto bak tiltaket. Men hennes plan går ut på at sporene skal skjules ved at stabburet brennes; det hele skal se ut som et uhell på Kirjubø, uten noen sammenheng med Lidarende. Og sagaen må kunne oppfatte det som tyveri selv om Hallgerd handler ut fra hat til Ottkjell.
- 33) *Ibid.*, s. 36.
- 34) »...en kone med dug og tak i, men hun var noe hardlynt av seg.» (39)
- 35) *Op.cit.*, s. 37.
- 36) Dateringen er drøftet av Jónas Kristjánsson i innledningen til tekstutgaven i *Islensk fornrit*, bd. IX, ss. XLVIII – LIII.
- 37) *Ibid.*, s. 78. I Signid Undsets oversettelse: »Det er sagt at Halldora, Glums hustru, kalte kvinner til seg - 'og skal vi binde om sårene til de menn som det er von om kan leve, hvilken flokk de enn er av.'» (*Viga-Gilts saga*, i serien *Islandske ættesagaer*, bd. II, Oslo, 1952, s. 240.)
- 38) Kinck er for øvrig ikke blind for at »medarbeiderskapet mellom publikum og kunstner» (*op.cit.*, s. 17) kan føre til resultater av positiv art for sagaen, men det synes å beto på inkomsekvens i hans innstilling, idet han da åpenbart betrakter sagaen som kunstverk og bruker begreper som »bygning» og »spenning», og ikke bare ser den under en psykologisk og historisk synsvinkel.
- 39) *Die literarische Darstellung der Frau in den Isländersagas*, Halle, 1958, s. 117 f.
- 40) »Ung var jeg da Njal fikk meg, og jeg har lovt å dele vondt og godt med ham.» (192)
- 41) Cf. innledningen til utgaven i *Islensk fornrit*, bd. XII, ss. V – XXI.
- 42) Det norrøne sannhets- og historiebegrepet er drøftet i kap. »Fiksjon og virkelighet», ovenfor, ss. 59-63
- 43) Til norsk ved Sigurd Fasting, i antologien *Teorier om dikttekunsten fra Platon til Goldmann*, red. av Eiliv Eide o.a., Oslo, 1970, ss. 207 – 24.
- 44) *Ibid.*, s. 213.
- 45) Sammen med den første artikkelen er denne en del av Sjklovskijs bok *O teorii prozy* (Moskva, 1925 og senere), på tysk *Theorie der Prosa*, oversatt av Gisela Drohla (Frankfurt am Main, 1966).
- 46) Cf. Richard F. Allen, *op.cit.*, s. 48.