

Kr. 4,15

ODENSE UNIVERSITETS TRYKKERI

U.nr: 06-94-01.

# MYTEMODEL

1. oplag:

2. oplag:

3. oplag:

Tristans forældres kærlighed som *mise en abyme*  
i Saga og hos Gottfried af Strassburg

Jonna Kjær



Mindre skrifter udgivet af Laboratorium for folkesproglig  
Middelalderlitteratur ved Odense Universitet

Nr. 2, marts 1978

JONNA KJÆR:

*Présentation d'un texte inédit du XIV<sup>e</sup> siècle: Li Plais de l'Evesque et de Droit.* - Revue Romane, X-2, Copenhague. 1975, p. 328-342.

(I samarbejde med Marie-Alice Séférian:) *L'Utilisation de la publicité dans les cours d'expression orale.* Intern publ. Romansk Institut, Kbh.'s Universitet, april 1976, Pp. 6.

*Brisebare: Le Plait de l'Evesque et de Droit. Edition critique du manuscrit ancien fonds royal n° 2061-4° de la Bibliothèque royale de Copenhague.* - Etudes Romanes de l'Université de Copenhague. Revue Romane numéro spécial 10 1977. Akademisk Forlag, Kbh., Pp. 131.

*Mytologik. En gennemgang af Lévi-Strauss' myteanalytiske metode med henblik på en litterær applikation.* - Mindre skrifter udgivet af Laboratorium for folkesproglig Middelalderlitteratur ved Odense Universitet, Nr. 1, august 1977, Pp. 65.

## MYTEMODEL

Tristans forældres kærlighed som *mise en abyme* i Saga hos Gottfried af Strassburg

JONNA KJÆR

## INDHOLD

	Forord .....	1–3
I	Er middelalderromaner mytiske? .....	4–30
	1. Episodisk konstruktion .....	7–24
	2. Forløbsmæssig tvedeling .....	24–30
II	Er middelalderromaner metasproglige? .....	31–52
	1. <i>Mise en abyme</i> : historien i historien og historien om historien .....	41–44
	2. Metafor .....	44–52
III	Tristans forældres kærlighed som <i>mise en abyme</i> i Saga .....	53–64
IV	Tristans forældres kærlighed hos Gottfried sammenlignet med Saga .....	65–70
V	Efterskrift .....	71
VI	Appendiks: To eksempler på Proppanalyse .....	72–80
	Noter .....	81–89
	Vejledende litteraturliste .....	90–95

## FORORD

Denne artikel skal læses som en fortsættelse af en tidligere, Mytologik [1], der behandlede Lévi-Strauss' myteteori. I artiklen om Lévi-Strauss blev det forsøgt, gennem en kritisk diskussion af hans metodik, at indkredse og præcisere nogle anskuelsesmåder, der er relevante for den folkesprogede middelalderlitteratur, specielt den gruppe af tekster, der sædvanligvis kaldes romaner, og hvoriblandt jeg primært beskæftiger mig med Tristan og Isolde teksterne. Det er fordi man finder anvendelige analytiske begreber især i Lévi-Strauss' metode, at jeg betragter de pågældende romaner som mytiske. Undersøgelsesgenstand og metode synes mig så indbyrdes afhængige, at de må have samme navn, men da betegnelsen mytisk også bruges i andre anvendelser, og eftersom Lévi-Strauss kun kan være et udgangspunkt, er det nødvendigt nærmere, og gennem analyse af tekster, at bestemme den myteanalytiske metode, der er anvendelig for middelalderromanerne. I slutningen af den tidligere artikel blev der givet udtryk for forventninger til arbejde med *metafor-metonym* problematikken, og denne sættes i det følgende i relation til den *metasproglige funktion*, der er et væsentlig led i den teori, der efterhånden skal opstilles. I den hensigt at belyse teoriens tilblivelse med praktiske eksempler behandles nedenfor den indledende del af Tristan romanen, som den findes i Sagaversionen og hos Gottfried af Strassburg. De to versioner indbyder umiddelbart til sammenligning, fordi de er af samme familie (Thomas-grenen af stamtræet). I denne omgang tages der ikke stilling til afstanden i tid og rum (Gottfried: tysk, ca. 1210; Saga: nordisk, 1226) og heller ikke til kildekritiske og ideologiske diskussioner, fordi disse først skal inddrages, når tekstanalysernes resultater vurderes for at behandle de forskellige versioners ændringer af det fælles stof som udtryk for en forholden sig til deres samfundsmæssige miljøer.

Som det blev sagt (i forord og efterskrift) i Mytologik, blev der dengang nok taget udgangspunkt i Lévi-Strauss' analyser, men disse skulle suppleres med relevante synsmåder fra anden kritisk litteratur. Nærværende artikel er inspireret af arbejde med emner inden for myteteoriens historie og nyere, litterær tekstteori. Der bruges i ringe omfang direkte citater, men navnene nævnes altid

på de kritikere, hvis værker jeg bygger på; disse værker anføres i litteraturlisten, der af denne grund kaldes vejledende.

Mange komplicerede og omdiskuterede begreber og termer anvendes eller omtales på en måde, der måske kan virke simplificerende. Det skyldes, at artiklens mål, udover at knytte an til det konkrete undersøgelsesmateriale, er at opstille en enkel model for videre analyse. I den forbindelse skal det fremhæves, at en model her ansues som en beskrivelsesmodel, der dels kan bruges i *formidlingen* af analyseresultater, dels kan *diskuteres* (kritiseres) i tilknytning til disse – den ses altså *ikke* som erkendelsens objekt (cf. omtalen af Lévi-Strauss i Mytologik, p. 35–41) [2]. Noget andet er, at man nok ikke kan se bort fra, at der er en god del almindelig logik på spil ved konstruktionen og vurderingen af modeller i almindelighed.

Sammenfattende kan det siges, at modellerne kan have "erkendelsesværdi" på den måde, at de på grund af den *formalisering*, de repræsenterer, kan bruges til *kontrol* af analysens udsigelsesværdi om det analyserede materiale og altså til *kritik* og forbedring af den anvendte metode. Og set på denne måde synes det rimeligt ideelt at tilslutte sig Lévi-Strauss' fire krav til hans strukturelle model, der derfor her citeres igen (Mytologik, p. 37 eller Lévi-Strauss, Anthropologie Structurale I, p. 306):

1. En struktur har karakter af system. Den består af elementer af en sådan art, at enhver modifikation af et af dem medfører en modifikation af alle de øvrige.
2. Enhver model tilhører en transformationsgruppe, hvor enhver transformation svarer til en model af samme familie, således at helheden af transformationer udgør en gruppe af modeller.
3. De lige anførte egenskaber gør det muligt at forudse, på hvilken måde modellen vil reagere i tilfælde af modifikation af et af dens elementer.
4. Modellen skal være konstrueret således, at dens funktion gør rede for alle iagttagne fænomener.

For at gøre artiklen tilgængelig og kontrollérbar for et bredere publikum citeres der fra (og henvises til) oversættelser til moderne engelsk af de to tekster, Gottfried og Saga [3]. Sagaversionen forudsættes bekendt af læseren af artiklen. – Noter angives i kantet parentes. Til

illustration af Propps metode er i Appendiks medtaget to eksempler på funktionsanalyse.

Jeg takker hjerteligt professor, dr.phil. Jørn Moestrup for vedvarende, faglig støtte og assistent fru Henny Eriksen for vanlig omhyggelig renskrivning. Desuden takker jeg alle dem, der gjorde sig den ulejlighed at diskutere min sidste publikation med mig og beder dem og andre om forslag til forbedringer af det skrift, der nu fremlægges.

Jonna Kjær  
Odense, marts 1978.

## ER MIDDELALDERROMANER MYTISKE?

For at besvare spørgsmålet om middelalderromaners mytiske karakter må man nødvendigvis klargøre, hvad man vil forstå ved "mytisk". I Lévi-Strauss artiklen blev det antydnet, at de forskellige teorier og anskuelsesmåder, som myteteoriens historie frembyder, udgør et virvar af divergerende afgrænsninger af mytebegrebet. Det blev også anført, at en væsentlig årsag til disse tilstande må søges i det forhold, at mange forskellige fagområder har etableret hver deres mytebegreb. Hermed være endnu en gang konstateret, at når materiale gøres til genstand for beskrivelse inden for et fagligt områdes teori og metode, påvirkes beskrivelsen af de normer, der gælder inden for det pågældende område. For en diakronisk betragtning forekommer det på samme måde væsentligt at forklare virvaret idéhistorisk eller videnskabshistorisk: det er evident, at myteforskningen som al anden forskning er i vekselvirkning med de såkaldt åndshistoriske strømninger, som det er muligt for eftertiden at kortlægge.

Man kan i overblikkets interesse skelne to fundamentale holdninger til myteundersøgelsen, hvoraf den ene betragter myten som en slags oversættelse (myten læses som en simpel allegori og "i virkeligheden" handler den om f.eks. historiske personer, guder, himmellegemer, alkyrnistiske processer o.s.v.) af noget, den ikke umiddelbart fremtræder som, mens den anden vil gribe myten som det, den er i sig selv, som en helhed hvor form og indhold ikke lader sig adskille, og hvor der derfor ikke kan være tale om at "oversætte" til et andet indhold. Det er dette sidstnævnte standpunkt, Lévi-Strauss har forfægtet, og før ham Cassirer (f.eks. *Phil. d. symb. Formen*, II), som Lévi-Strauss synes meget inspireret af (uden dog at nævne ham).



Religionsfænomenologien (f.eks. Eliade) og den jungianske fortolkning (Bachelard, Durand o.a.), der som udgangspunkt og endemål har konstateringen af fællesmenneskelige grundindstillinger, har, som jeg ser det, relevans for en betragtning af elementer i mytens, og overhovedet menneskelige ytringers – og derfor også moderne litteraturs – manifesterede symbolik eller billedsprog, men næppe på det niveau, hvor man interesserer sig for, hvordan en sproglig helhed er som tekst og som teksttype.

Vender man sig til litterær beskæftigelse med myten, er det oftest den græske mytologi, der har været undersøgelsesmateriale eller model, og moderne litteraturs myter er i overensstemmelse hermed blevet anskuet som "handlende om" væsner af guddommeligt format og spørgsmål af metafysisk art: Livet – Døden – Kærligheden o. lign.

En mere funktionalistisk underafdeling af den her omtalte "oversættelsesholdning" er den ætiologiske (oprindelses – eller årsagsforklarende) og den pragmatiske (der fastholder normer og konsoliderer mønstre for samfundsmæssig adfærd). I en diskussion af mytens forhold til ideologien har disse forklarende og normetablerende fortolkninger interesse, og de skal senere tages op til en mere omhyggelig drøftelse. Men på dette sted er det en fokusering på middelalderromanernes *forskellighed* fra moderne romaner, der danner indledning til den tilsigtede bestemmelse af et middelalderligt tekstbegreb, og der vil på de følgende sider blive redegjort for det iøjnefaldende særpræg ved middelalderlitteraturen, og her specielt Tristan og Isolde romanerne, der fører til beskæftigelse med metaforproblematikken, der igen implicerer en præcisering af den særlige metasproglige funktion, jeg betegner som mytisk.

I artiklen om Lévi-Strauss, der var en generel indledning til bestemmelse af metodeproblemer for analyse af det valgte middelalderlige tekstkorpus, nævnte jeg med støtte i (hermeneutikerne) Ricoeur (1969), Jauss (1970) og Hirsch intuitionen som væsentlig i den første tilgang til undersøgelsesteksten. På samme måde har jeg andetsteds [4] i en analyse af en middelaldertekst fremhævet Roussets metodiske princip, der består i at være årvågen over for det, han kalder stilistiske signaler, og som er tekstens "besynderligheder". Greimas bruger redundans som kriterium for at finde en given teksts isotopier (ensartede semantiske planer). Det læseprincip, der anbe-

fales, består altså i analytikerens åbenhed over for teksten, der viser sig i, at han læser den så vidt muligt fordomsfrit så mange gange, at både tilsyneladende indre modsigelser og den indre konsekvens, der viser sig i tilsyneladende overflødige gentagelser, springer ham i øjnene. Begrundelsen for princippet er en nødvendig truisme i litterær metode og udtrykkes simpelt i den såkaldt hermeneutiske cirkel: at delen kun kan forstås ud fra helheden og helheden kun ud fra delene (og at analytikerens person og baggrund, altså subjektivitet, er involveret i helheden).

Det hermeneutiske fortolkningsproblem, som her lidt hastigt komprimeres til kravet om åbenhed og bevidsthed om intuitionens rolle, udspringer af erkendelsen af forskel mellem den oprindelige (altså middelalderens) forståelse af teksterne og den moderne forståelse. Hvis der tages udgangspunkt i middelalderlitteraturens forskellighed i tilblivelse og modtagelse med grundlag i den historiske afstand, der skiller os derfra også socialt og kulturelt, har man dermed afskåret sig fra en oprindelig forståelse, men har vedkendt sig, at der foretages en moderne læsers fortolkning. Imidlertid skal det som overordnet mål tilstræbes at slå bro over den historiske afstand ved at sætte fortolkningen ind i en samlet forståelse af middelalderens særlige vilkår.

Hvis en tilstræbt fordomsfri læsning som den ovenfor beskrevne foretages på Tristan og Isolde romanen, er det dominerende træk, uanset hvilken version der læses, at romanen er så lang, som den er, ja den synes ganske unødvendigt at gentage den samme episode om og om igen, om end med variationer. Det vil sige, at det episodiske er iøjnefaldende, og hvis romanen anskues som opbygget af episoder, må den paradigmatiske interesse, som Lévi-Strauss repræsenterer i sin opstilling af kolonner o.s.v., forekomme relevant. Et argument for Lévi-Strauss' betragtningsmåde er det også, at de konstaterbare episoder i romanen i nogle tilfælde netop synes at explicitere hinanden; Lévi-Strauss mener, at supplerende episoder blot expliciterer den fundamentale modsætning, som teksten kan reduceres til.

Et andet iøjnefaldende træk er den tvædeling, som nogle forskere (Bezzola, Jackson (1960) o.a.) har bemærket i andre middelalderteksters syntagmatiske forløb. Flere forskellige udformninger af en model til belysning af disse to træk, den *episodiske konstruk-*

*struktion* og den *forløbsmæssige tvedeling*, skal omtales nedenfor. Her skal der stilles nogle spørgsmål.

Hvis det er rigtigt, at romanen er episodisk, og at episoderne har karakter af gentagelse, må man få den tanke om denne march på stedet, at den er tegn på, at teksten stadig kredser om og søger at løse et uløseligt problem, og at den ved denne sin form taler om sit eget forsøg på at få klarhed og altså blotlægger en metasproglig virksomhed. Fordi det synes rimeligt at lægge episoder ovenpå hinanden i paradigmer, kan de betragtes som metaforer, og det interessante bliver, udover afgrænsningen af episoden og definitionen af metaforen (som altså her går ud over sætningsgrænsen), spørgsmålet om, hvordan metaforen (episoden) skabes, og hvor materialet og impulsen så at sige kommer fra. I den tidligere artikel blev metonymien tillagt genererende betydning. Dette problem skal uddybes senere. Hvis man mener, at romanen taler om sig selv, kan man for argumenteringens skyld ønske at pege på en bestemt episode, der synes at rumme hele historien, en prototype på historien, og her viser det sig, at en sådan faktisk kan konstateres; dette fænomen omtales nedenfor og benævnes *mise en abyme*. Det spændende spørgsmål til tvedelingen, i fald der er en sådan, er, om den består i en progressiv, intensiverende fordobling af første halvdel i den anden, eller en spejlvending af de to halvdele med kulminationspunkt imellem dem.

Hvis teorien om romanens metasproglige fremstilling af sit eget væsens problem anerkendes, og dette problem sættes i relation til samfundsideologien, må andre tekster med et forhold til den samme ideologi på en, om end indirekte, måde anses for at have et metasprogligt forhold til den analyserede tekst, et metatekstuelte forhold.

### *Episodisk konstruktion*

For at kunne tale om episoder er det første skridt segmenteringen af tekstens forløb, hvor man naturligvis ikke skal lade sig påvirke af en moderne udgivers kapitelinddeling, ikke engang hvis den giver en inddeling f.eks. ved initialer i et håndskrift. Det er i vor sammenhæng uden interesse, om en middelalderlig kopist eller en

moderne udgiver synes, at en passage skal opdeles eller ej og hvordan — vi må selv opstille kriterier for de klip i tekstforløbet, der skal være grundlag for at tale om episoder, segmenter, sekvenser, funktioner, eller hvad vi nu kalder dem, og som vi derefter betragter som metaforer og opstiller i paradigmer. Man kan fristes til i tilfælde som Tristan og Isolde romanen at sige, at metoderne, som f.eks. Propps, Bremonds eller Greimas', er overflødige, fordi den intuitive fornemmelse af gentagelse og brud fremkommer ved simpelthen at læse teksten om og om igen. Alligevel bliver vi nødt til at diskutere segmenteringen og dens niveau som et principielt, metodisk problem for at finde ud af, hvordan vi kan vise og begrunde eksistensen af det, vi vil tale om.

Emnet for denne artikel er en diskussion af forældrenes kærlighed som en episode, som den protoepisode eller mise en abyme, der afspejler hele historien om Tristans og Isolde's kærlighed, og derfor skal det vises, hvordan episoden afgrænses.

Propp har lært os at reducere længere dele af et tekstforløb til det, han kalder funktioner, men for en første inddeling af en given tekst må man efter min mening begynde med endnu større helheder; inden for disse kan man derefter opdele i underepisoder evt. som Propps funktioner. Gentagne forsøg, også i fællesskab med andre (se eksempler i Appendiks) har gjort det klart, at Propp kan skærpe opmærksomheden for gentagelser, men også at Propp er utilstrækkelig, i den aktuelle sammenhæng fordi hans funktioner er for små, de hakker teksten op i for korte stumper. Men det skal nævnes, at han selv er inde på beskæftigelse med sekvenser (rækker af funktioner), hvorom det imidlertid må tilføjes, at de er vanvittig komplicerede at opstille efter hans opskrift (se nedenfor). P.g.a. Propps elementære betydning for den strukturelle tekstanalyse mener jeg, han bør omtales, men også fordi han har været udgangspunkt for Greimas, hvis aktantmodel jeg nedenfor benytter, og fordi Lévi-Strauss har fundet lighedspunkter i sin egen og Propps metodik (se herom i min *Mytologik*, p. 19-21). Særdeles simplificerende skal hovedpunkter i Propps morfologi da her resumeres, idet der iøvrigt henvises til Lévi-Strauss' omtale af Propp (1973, p. 139-173), Bremonds (1964, p. 4-32), Greimas' (1966) og naturligvis Propp selv [5].

Propp har arbejdet med russiske folkeeventyr og specielt med

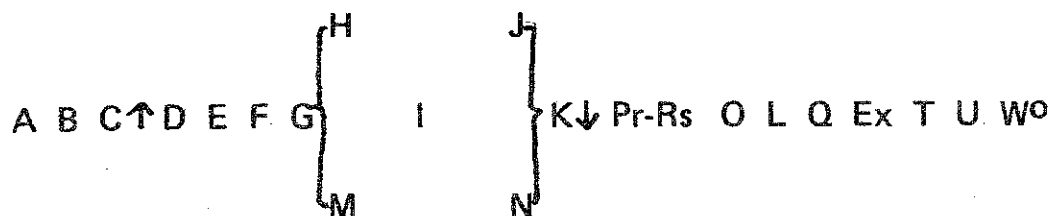
trylleeventyr, som han har villet klassificere eller genrebestemme, altså opstille en typologi for. Han har opdaget, at disse eventyr har en bestemt struktur, der består i 31 funktioner fordelt på 7 personer (eller roller eller handlingsfelter). Den morfologi, eller form-lære, Propp har lavet, er en strukturel beskrivelse, som han definerer som studiet af konstituerende dele indbyrdes og mellem delene og helheden. Nøglebegrebet hos Propp er *funktion*, og dette illustreres således:

Hvis man sammenligner følgende handlinger, vil man se, at de ligner hinanden:

- 1) Kongen giver en ørn til en tappe karl. Ørnen bærer den tappe karl til et andet rige.
- 2) Bedstefaderen giver Sutsjenko en hest. Hesten bærer Sutsjenko til et andet rige.
- 3) En troldmand giver Ivan en båd. Båden bærer Ivan til et andet rige.
- 4) Dronningen giver Ivan en ring. Der kommer nogle kraftkarle ud af ringen og bærer Ivan til et andet rige.

— Her var *konstanter* og *variabler*: personernes navne varierer, deres handlinger eller funktioner er de samme. Eventyret giver samme funktion til forskellige personer. Funktionen er konstant. Det er vigtigt at vide, *hvad* der gøres, ikke hvem eller hvordan — det er sekundært. Der er få funktioner, men de kan udføres af talrige personer, og disse personer kan erstatte hinanden, dette giver eventyrets dobbelte præg af ensartethed eller monoton *og* variation. Propp undersøger eventyret ud fra funktionerne, hvis antal er begrænset til 31.

Propp giver denne definition på funktion (der kan skrives som et substantiv, der udtrykker handling): En persons handling set ud fra dens betydning i intrigens forløb: det er vigtigt at se på funktionernes *konsekvenser* for at forstå dem. Rækkefølgen af funktioner er altid identisk fra eventyr til eventyr; alle eventyr har ikke alle funktioner, men rækkefølgen af de funktioner, eventyr har, er alligevel ens, selv om nogle funktioner altså mangler. Et fælles skema for eventyrets forløb af funktioner ser således ud [se note 6 om symbolernes betydning]:

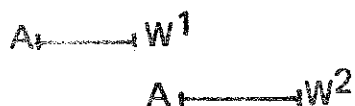


F.eks.: efter Rs (helten hjælpes) kan der ske ny A (misgerning) eller a (mangel) og funktionsrækken begynder forfra, d.v.s. en ny sekvens begynder.

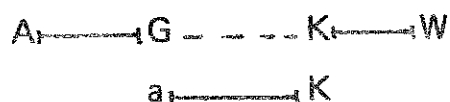
For den indledende del af eventyret opstiller Propp 7 andre funktioner, men den indledende del af eventyret har aldrig samtlige disse 7 funktioner (der af Propp betegnes med græske bogstaver).

Ifølge Propp består eventyret ofte af flere serier af funktioner, der er vævet ind i hinanden; disse serier kalder han *sekvenser*. Eksempler herpå ser således ud:

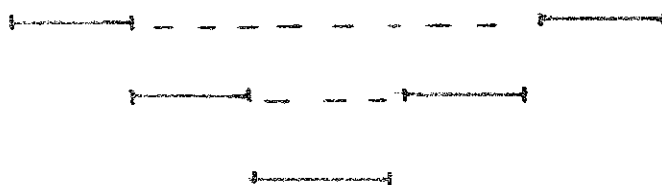
- 1) en sekvens følger umiddelbart efter en anden:



- 2) en ny sekvens begynder før den første er afsluttet:



- 3) den indskudte episode kan på sin side også afbrydes, og man får da et ret indviklet æskesystem:



- 4) o.s.v.

tat og tredje gang positivt. Dette regnes for en og samme funktion. Om *attributterne*, som Lévi-Strauss bl.a. bebrejder Propp ikke at gøre nok ud af, siger Propp, at studiet af dem giver mulighed for en videnskabelig fortolkning af eventyret, fra et historisk synspunkt betyder dette, at trylleeventyret i sit morfologiske grundlag repræsenterer en myte. Propp inddeler attributterne i tre grundlæggende kategorier: 1) udseende og nomenklatur, 2) særegenheder i fremtrædelsesform og 3) bolig.

At de forskellige versioner af Tristan og Isolde romanen reproducerer samme episoder, er almindeligt anerkendt (hvordan skulle man ellers kunne betragte dem som versioner af den samme tekst?). Mere interesse tillægger jeg det, at samme version synes at gentage sine egne episoder. Nedenfor skal Saga versionen resumeres efter en episodeinddeling, der viser denne gentagelse, og denne model skal i en senere sammenhæng anvendes på de andre versioner, der derefter sammenlignes.

Det er min tese, at både gentager den enkelte version sig selv, og versionerne gentager hinanden. At finde det skema, som episoderne reproduceres over (jvf. Lévi-Strauss) anses her for at være det spændende, men for at demonstrere den lighed, der trods afvigelser er fra version til version i episodeinventar og rækkefølgen af episoderne, kan det være oplysende at citere de kapitalinddelinger eller episodebetegnelser, der gives af Schoepperle i hendes Eilhart resumé, af René Louis i hans genudgivning til moderne fransk på grundlag af Gottfried, Saga, Eilhart, Sir Tristrem, den franske prosaroman, *Lai du Chevalifeuille, Domnei des Amanz*, Thomas, de to Folies Tristan og — Bédier og af Ferrante i hendes kritiske analyse af 5 versioner (Béroul, Thomas, Gottfried, Eilhart og La Tavola Ritonda). Bédier konstaterede i sin tid (II, p. 173-4), at Tristan og Isolde materialet ialt rummer ca. 60 episoder, hvoraf de 40 genfindes i næsten samme rækkefølge fra den ene version til den anden. De 60 episoder dækkes ved en samlet behandling af de fire versioner, som han regner for de vigtigste (fordi alle andre efter hans mening er afledt af dem): Eilhart, Béroul, Thomas og den franske prosaroman; Bédier når dog kun at opregne de 13 første, men de skal også nævnes her, fordi de siger noget om hans fornemmelse for episodeinddeling, uden at han dog giver kriterier for inddelingen (sml. det ovenfor sagte om intuitiv fornemmelse herfor) [7]:

Selv om det er besværligt, om ikke umuligt, at opstille sådanne sekvenser, skal de nævnes her, fordi det er relevant at bemærke, at en påbegyndt episode ikke nødvendigvis afsluttes umiddelbart; men den afsluttes, og ved en baglæns læsning opsamles de tilsyneladende løse ender. I modsat fald ligger deres betydning på et andet niveau end det, der vedrører segmentering af forløbet.

Om funktionerne bemærkes iøvrigt, at Propps 31 funktioner (med stort bogstav og pile ovenfor) har varianter, at hver funktion som sagt er logisk tilknyttet en foregående, og at nogle funktioner hører sammen i par, f.eks. forbud og overskridelse af forbudet, udspørgen og information, kamp og sejr, forfølgelse og hjælp, et mærke der modtages og genkendelse på grund af dette mærke o.s.v. Intrigens knude er ABC  $\uparrow$  (misgerning, appel om heltens hjælp, heltens beslutning om at genoprette situationen, heltens afrejse for at gøre dette). En vis helhed udgøres af DEF (helten stilles på prøve af giveren, hans reaktion og belønningen). Der regnes med 7 *handlingsfelter*: skurkens, giverens, hjælperens, den eftertragtede persons og hendes fars, afsenderens (helten sendes afsted), heltens og endelig den falske helts. Disse handlingsfelter kan udfyldes af veksellende personer, således: 1) handlingsfeltet svarer til en person, 2) en person har flere handlingsfelter eller 3) et handlingsfelt fordeles på flere personer. *Helten* defineres således: enten den person, der direkte lider under skurkens handling i det øjeblik, intrigens knude knyttes (eller føler en mangel i dette øjeblik), eller den person, der accepterer at udbedre ulykken eller at besvare en anden persons behov. I løbet af handlingen er helten den person, der besidder det magiske middel eller den magiske hjælper og betjener sig deraf (det magiske middel kan være egenskaber ved en person). Man kan sammenligne Lévi-Strauss' definition på helten som ham, der medierer mellem modsætninger, og Greimas' som ham, der muliggør overgangen fra *før* til *efter* (se nedenfor).

*Forbindelsessituationer* er et informationssystem, der knytter funktioner sammen (f.eks. skal Tristan vide, hvem guldhåret tilhører for at kunne tilbyde at finde hende (Isolde)). Bagvaskelse kan være information, der fører handlingen videre eller danner overgang til en ny funktion. Et kendt træk ved eventyret er *tredoblingen*, der enten blot er gentagelser eller har stigende intensitet: den tredje opgave er den vanskeligste, eller der kan to gange være negativt resul-



1. Rivalen og Blanchefleur [8], Tristans ulykkelige fødsel og barndom; Tristans ankomst til sin onkel Marcs hof.
2. Morholt.
3. Tristans forgiftede sår og hans sejlads for at søge helbredelse.
4. Tristans ankomst til Irland og Isoldes (eller Isoldes mors) helbredelse af ham.
5. Hans tilbagekomst til Marc, eventyret [9] med svalerne og guldhåret.
6. Den anden sejlads til Irland, søgningen efter Isolde.
7. Kampen mod dragen; Tristan findes livløs i sumpen og seneschalens uberettigede krav.
8. Badscenen.
9. Bedragerens forlegenhed.
10. Drikken indtages på havet.
11. Marcs og Isoldes bryllup.
12. Ombytningen af dronningen med Brangien i Marcs seng.
13. Brangien overgives til de livegne . . . og så videre . . . (sic).

*Schoepperles Eilhart*

1. Rivalin og Blanchefleur. Tristans barndom
2. Morholt
3. Helbredsrejsen. Pro af lemsetir
4. Søgning efter svalehårsprinsessen
5. Kampen mod dragen
6. Kærlighedsdrikken. Isoldes ægteskab med Mark
7. Brangien og drabsmændene
8. Kysset ved dronningens seng
9. Stævnemødet under træet
10. Fodsporene på gulvet
11. Flugten til skoven
12. Livet i skoven

*René Louis' adaptation*

1. Tristans fødsel
2. Tristans barndom
3. Morholts forgiftede sværd
4. Båden uden sejl og årer
5. Pigen med guldhåret
6. Sejren over Irlands drage
7. Sværdsplinten
8. Isolde erhverves til kong Mark
9. Trolddomsdrikken drikkes
10. Kong Marks bryllupsnat
11. Brangien overgives til de livegne
12. Kariados jalousi
13. Harpen og rotaen
14. Hasselgrenen og kaprifolien

- |  |  |
|--|--|
| 13. Tilbage fra skoven   | 15. Mark sidder i det høje fyrretræ          |
| 14. Tristan ved Arturs hof   | 16. Melet                                    |
| 15. Arturs riddere ved Marks hof. Lebladene ved sengen                       | 17. Springet fra kapellet                    |
| 16. Tristan på Howels borg   | 18. Isolde overgives til de spe-dalske       |
| 17. Tristans ægteskab. Det dri-stige vand. Tristans forsvar                  | 19. De elskende i skoven                     |
| 18. Tristans og Kaherdins rejse til Cornwall                                 | 20. Den umulige anger                        |
| 19. I Isoldes navn. Den falske anklage. Tristan som spe-dalsk. Isoldes anger | 21. Kong Marks mildhed                       |
| 20. Tristan som pilgrim. Legene. I Isoldes navn                              | 22. Trolddomsdrikkens virkning ophører       |
| 21. Kaherdin og Gargeolain. Meddelelse om Tristans fa-ders død               | 23. De elskendes adskillelse                 |
| 22. Tristan som skjald. Haupt og Plot. Tristan såres ved be-lejring          | 24. Gudsed kræves af dronnin-gen             |
| 23. Tristan som nar  | 25. Den tvetydige ed                         |
| 24. Kaherdin og Gargeolain. Kvistene i væggen                                | 26. Forklædninger og kærlighe-dens grusomhed |
| 25. Sendebud til dronning Isolde   | 27. De blodige leblade                       |
| 26. Tristans og Isoldes død  | 28. Den anden Isoldes blænd-værk             |
|  | 29. Det dristige vand                        |
|  | 30. Havørnen og katuglen                     |
|  | 31. De elskende genfinder hin-anden          |
|  | 32. Isoldes synd og bod                      |
|  | 33. Tristan som nar                          |
|  | 34. Billedsalen                              |
|  | 35. Det sidste sår                           |
|  | 36. De elskendes død                         |

*Ferrantes sammentænkning*

1. Tristans forældre.
2. Ungdom.
3. Kidnapping.
4. Hævn.
5. Morholt.
6. Sårhelbredelse.
7. Bruddefærd.

*Min inddeling af Saga [10]*

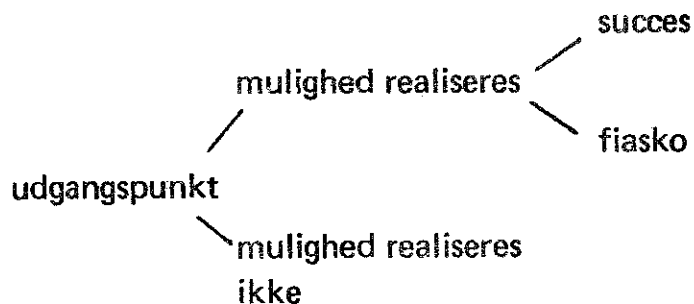
1. Tristans forældre (1-16).
2. Tristans identitet (17-32).
3. Dragekampen (33-46).
4. Bringvet (47-48).
5. Harpespiller (49-50).
6. Isoldes ed (51-60).
7. Den magiske hund (61-63).

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| 8. Drik.   | 8. Skoven (64-66).           |
| 9. Brangien.   | 9. Tab af identitet (67-81). |
| 10. Isoldes bortførelse.   | 10. Død (82-101).            |
| 11. Opdagelse: Månelys<br>Pilgrimsfærd<br>Under træ<br>Mel.              |                              |
| 12. Flugt.   |                              |
| 13. Gudsdom.   |                              |
| 14. Magisk hund.   |                              |
| 15. Skovexil.  |                              |
| 16. Urtegård.  |                              |
| 17. Eventyr.   |                              |
| 18. Isolde 2: Ægteskab<br>Statuesalen<br>Dristigt vand.                  |                              |
| 19. Tilbagevenden:<br>Svogers kærlig-<br>hed<br>Galskab<br>Fjenders død. |                              |
| 20. Sår.   |                              |
| 21. Isoldes rejse.   |                              |
| 22. Død.   |                              |
| 23. Hævn.  |                              |

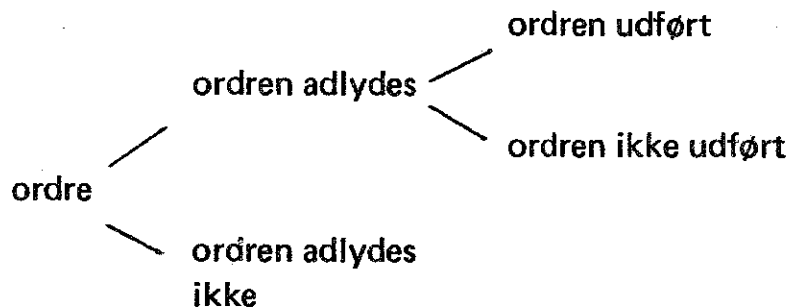
Til foreløbig sammenligning er allerede her opstillet min episodeinddeling, der først diskuteres, efter at der i store træk er gjort rede på kritisk måde for Bremonds Proppkritik og Greimas' (1970) forsøg på bl.a. en uddybning af Lévi-Strauss. Man skal her mærke sig, at Propp og Lévi-Strauss adskiller sig fra deres kritikere, Bremond og Greimas, ved at de behandler et typologisk afgrænset korpus, henholdsvis russiske trylleeventyr og sydamerikanske indianermyter, hvor både Bremond og Greimas er på sporet af en almengyldig, narratologisk fortolkningsteori, der altså skal have gyldighed for enhver type narrativ tekst. For mine undersøgelser er dette en aldeles afgørende forskel, hvor jeg er på linie med Propps og Lévi-Strauss' arbejde med genrebestemmelse eller typologi, nemlig for europæiske

middelalderromaners fortolkning og her Tristan og Isolde romanerne.

Bremond tager sit udgangspunkt i en diskussion af Propps konstatering af, at funktionerne altid følger i samme orden efter hinanden og konkluderer, at Propp dermed tillægger trylleeventyret en finalitet, d.v.s. at det er organiseret baglæns (fordi funktionerne defineres ved deres konsekvenser). Bremonds pointe er tekstens mulighed for at ændre retning, og at altså funktionerne åbner for alternative forløb. På dette sted i argumentationen kritiserer Bremond Propps bestemmelse af f.eks. tredoblinger som blot udtryk for én og samme funktion (eller sekvens): Propp burde ikke således ignorere f.eks. heltens to første mislykkede forsøg og blot betragte dem som forhalinger. For min senere analyse er dette et vigtigt punkt, idet jeg netop mener (jvf. ovenfor), at myten gennemprøver samtlige mulige løsninger på et givet problem. Således finder også Bremond, at det ovenfor skematiserede proppianske æske-system fortjener en nøjere analyse, og Bremond fastslår nødvendigheden af at indse, at en funktion aldrig kan sættes, uden at man samtidig sætter muligheden for valg mellem to modsætninger, og følgelig er det ud fra *terminus a quo*, der åbner mulighederne, og ikke fra *terminus ad quem*, med henblik på hvilken teksten foretager sine valg mellem muligheder, at modellen for forløbet skal konstrueres. Bremonds grundmodel for en sekvens af funktioner bliver da en triade af momenter: en situation der åbner en mulighed, alternative funktioner bestående i realisering af muligheden eller ikke-realiserings, og hvis muligheden realiseres, kan det være med succes eller fiasko:



Eksempel:



Således anbefales at anskue teksten som en *sammenfletning* (entrelacement) af sekvenser i stedet for Propps (mener Bremond) enstrenge *sammenkædning* (enchaînement), og denne omfortolkning skulle være anvendelig for enhver type narration. Min kommentar til Bremonds anskuelse består paradoksalt i enighed med ham i, at de alternative løsningsmuligheder skal tages med i en model, men en afvisning af hans forkastelse af den baglæns læsning, som Propps og Lévi-Strauss' modeller implicerer (se også *Mytologik passim*). Det skal nævnes, at allerede Ferdinand Lot opstillede princippet om sammenfletning (entrelacement) som typisk for middelaldertekster (Vinaver mener dog ikke, Lot selv helt har forstået betydningen af sin opdagelse, cf. Vinaver (1970), note 29, p. 44).

Det drejer sig for mig her om at nå frem til en paradigmemodel, men en sådan forudsætter, mener jeg, beskæftigelse med det syntagmatiske niveau, idet det netop er bruddene i det syntagmatiske, der gør det muligt at opstille paradigmer og at karakterisere disse og teksten både som forløb og system. Greimas' bestræbelser gælder en samarbejdelse i fortolkningen af de to niveauer. Hans simple udgangsmodel, der kan læses på begge måder, beskriver en omvendt mellem den indledende situation (før) og den afsluttende (efter) (*Sémantique structurale*, p. 207-208):

$$\bar{A}\bar{C} \rightarrow CA$$

(f.eks.: "i en lovløs verden er værdierne vendt om, genindsættelse af værdierne gør tilbagevenden til lov og orden mulig").

Eller som værdisystem (d.v.s. akronisk læsning):

$$\begin{array}{ccccc} 2 & \bar{A} & \sim & \bar{C} & 3 \\ 1 & A & & C & 4 \end{array}$$

(f.eks.: "til tilstedeværelsen af kontrakten (den etablerede orden) svarer fraværet af kontrakten, som alienationen svarer til den fulde nydelse af værdierne"; der læses efter mine tal 1-2-3-4 [11]).

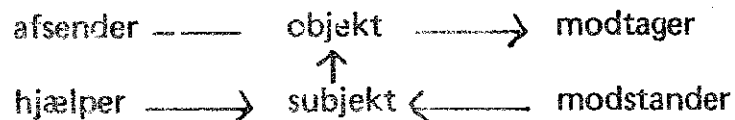
Korrelationen mellem de to planer bliver (Du Sens, p. 187):

$$\frac{\text{før}}{\text{efter}} \sim \frac{\text{omvendt indhold}}{\text{sat indhold}}$$

Med andre ord, og på det niveau som interesserer os her, siger modellen, at en oprindelig misgerning eller mangel (Propps terminologi) gennem et vendepunkt udbedres, og normen genetableres.

Greimas' forsøg på en videreførelse af Lévi-Strauss' myteanalyse fører ham til at konstatere, at der udenom initialsituationens og slutsituationens ialt fire sekvenser er yderligere to sekvenser (én sekvens før og én efter de fire centrale), der befinder sig på et andet mytisk virkelighedsplan. Det er et punkt i min analyse af Tristan og Isolde romanen, at der er en forhistorie (altså en ydersekvens i greimasiansk terminologi), og man kan i Tristans og Isolde's død (således som jeg inddeler i episoder) se en spejling af samme art som historien om forældrenes kærlighed og altså en final ydersekvens. Det skal tilføjes, at Greimas har forelagt Lévi-Strauss den artikel, hvori han udbygger Lévi-Strauss' myteanalyse, og at Lévi-Strauss ikke accepterer Greimas' udlægning, specielt ikke teorien om de to ydersituationer, for så vidt angår borromyterne.

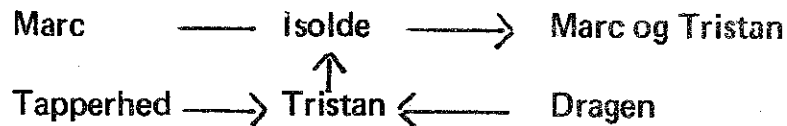
Den model hos Greimas, der har størst interesse på dette sted, er imidlertid hans med rette berømte *aktantmodel*. Det er anvendelsen af denne, der danner grundlag for min episodeinddeling. Modellen er en kommunikationsmodel og behøver næppe udførlig forklaring:



Eller: et subjekt erobrer et objekt for en afsender til en modtager i en kamp med en modstander, og hvor han har en hjælper. Modellen er fremkommet ved Greimas' viderebearbejdning af Propps funktioner, og man ser, at aktanterne svarer til Propps handlingsfelter, og at de aktører, der kan udfylde aktanterne, svarer til personerne hos

Propp, og iøvrigt gælder de samme regler for dem (en person eller aktør identificeres ikke nødvendigvis med en bestemt aktant, se ovenfor).

Denne grundlæggende model finder i Tristan og Isolde særlig evident sin anvendelse på Tristans kamp mod Dragen, der da formaliseres således:



Derved fremstår hele romanens styrende problematik [12], nemlig på det manifeste plan det forhold, at to modtagere har krav på Isolde. Denne (uløselige) konflikt er blot én manifestation blandt mange, og en gennemført anvendelse af aktantmodellen som her med fordoblet modtageraktør kan klippe tekstforløbet op på den måde, at en episode slutter, når modtageraktanten er blevet *entydig*, d.v.s. kun udfyldes af en eneste aktør. Min tese på det niveau, hvor vi segmenterer forløbet, implicerer altså, at når det underliggende problem har fundet en løsning ved den opnåede entydighed, *kunne* historien slutte, intet element nødvendiggør en fortsættelse. Men romanen fortsætter, og dette tages som bevis for, at den så at sige ikke er tilfreds med den nåede løsning. Myten gennemprøver samtlige mulige løsninger, og den må dø, når den ikke kan konstruere flere. Teksten slutter, Tristan og Isolde dør, og dette kan anskues som ét og samme fænomen omend på to forskellige planer. Man kan her tænke på Kristevas (i anden sammenhæng) begreb om tekstens *thanatografi*, der anvendt på Tristan og Isolde skulle betegne, at historien om deres kærlighed og død blot bliver det materiale, igennem hvilket teksten beskriver sin egen tilblivelse og død.

Her skal det vises, hvordan aktantmodellen kan bruges til inddeling af teksten i episoder med den hensigt at begrunde, hvorfor beretningen om Tristans forældres kærlighed betragtes som en afgrænset episode.

Man ser i den udfyldte aktantmodel ovenfor, at ikke blot optræder Marc dér både som afsender og modtager, men også Tristan er dobbeltaktør, i subjekt- og modtageraktanten. Den første grove inddeling af Sagaversionen, der tjener som referenceversion, foretages nedenfor på grundlag af udfyldningen af tre aktanter: subjekt,

objekt og modtager. En episode ses som bestående af tre momenter: stræben, opnåelse og deling af det opnåede med en anden. Et alternativ i tredje moment er ikke-deling, d.v.s. en entydig modtager. Når dette sidste tilfælde foreligger, slutter episoden.

### 1. *Tristans forældre*

Kanelangres og Blensinbil mødes ved en *turnering* iscenesat af Marc, elsker hinanden og vil have hinanden. De tror, at Marc er imod det (at der altså er en dobbelt modtager: Kanelangres-Blensinbil og Marc) og flygter fra Marc, dør begge, og der er altså ingen modtager. Der ville ikke være mere at fortælle, hvis de ikke havde fået sønnen Tristan, der således giver beretningen nyt liv.

### 2. *Tristans identitet*

Tristan opdrages i et faderbillede, som han accepterer. Han tror, at han er Rdaldurs søn og deler denne identitet med Rdaldurs ægte sønner. Men et spil *skak* fører ham videre. Han erfarer ved Marcs hof, at han er Kanelangres' søn. Rdaldur bringes ud af billedet, ved at Tristan tager tilbage og hævner sin far, Kanelangres, og derved anerkender sin oprindelse, samtidig med at han skaber sin egen identitet (han indsætter Rdaldur som sin "arving"), han er kort sagt blevet voksen, ser det ud til. Men med begrundelse i at Marc ikke har nogen anden arving end Tristan, hans søstersøn, drager Tristan imidlertid tilbage til Marc og bekræfter denne afhængighed af Marc ved kampen mod Morholt, Isoldes morbror. Tristans identitet er afklaret og entydig, han er Marcs mand. Beretningen kunne slutte, men et magisk sår modtaget i kampen mod Morholt fører Tristan videre.

### 3. *Dragekampen*

I kampen mod *dragen* tilintetgøres Marcs andel i Tristans identitet. Tristan vinder Isolde, og at han er hendes (og hun hans) bekræftes ved elskovsdrikken. Drikken var imidlertid en fejltagelse, den var bestemt for Marc (og Isolde), ligesom dragekampen var motiveret af Marcs krav på modtagelsen af gevinsten (Isolde). Modtageren er dobbelt, Tristan og Marc. Entydighed opnås i 4 og 5, der altså egentlig skal ses som afslutninger af 3.



#### 4. *Bringvet*

Isoldes forsøg på at dræbe Bringvet viser hendes ønske om at vælge mellem sine to modtagere: hvis Bringvet dør, kan Isolde elske Tristan i hemmelighed uden frygt for afsløring og udadtil spille rollen som Marcs hustru: modtageren kunne være skjult entydigt Tristan. Forsøget mislykkes. Modtageren er Marc.

#### 5. *Harpespiller*

Den dobbelte modtager (fra 3) genoptages i *harpespillerepisoden*, der kunne løse problemet, hvis Tristan beholdt Isolde for sig selv. Det gør han ikke, leverer hende tværtimod tilbage til Marc. Således er hans forsøg mislykkedes som Isoldes i 4. Modtageren er Marc.

#### 6. *Isoldes ed*

Ved et bedrag (den såkaldt tvetydige ed) bevises udadtil, efter en periode med forsøg på skjult kærlighed, at Marc er entydig modtager. Dette bekræftes ved, at Tristan drager bort. Historien kunne slutte.

#### 7. *Den magiske hund*

Tristan vinder *hunden* for at vinde Isolde. Det lykkes, fordi han derved (?) bringes tilbage til hende (og til Marc). Det ser ud til, at forsøget fra 4 lykkes: elske i hemmelighed og ignorere Marc. Tristan og Isolde er entydige modtagere af hinanden. Dette bekræftes ved, at Marc sender dem bort, ud i skoven.

#### 8. *Skoven*

En *hjort* fører Marc på sporet af Tristan og Isolde. Modtageren er igen dobbelt. På grund af Marcs misforståelse (han tror, de lever kysk) må de tilbage til ham. Modtageren af Isolde er Marc.

#### 9. *Tab af identitet*

Forsøg på at leve kærligheden i hemmelighed for Marc mislykkes igen. Tristan og Isolde afsløres, modtageren bliver Marc, og dette bekræftes ved, at Tristan drager bort. Han forsøger at opbygge en spejling af sin tidligere identitet ved at gifte sig med den anden Isolde, der i alle henseender, undtagen *navnet* (men med tilnavnet Hvidhånd

i stedet for Guldhår), er det modsatte af den første. Tristan indser illusionen takket være Isolde Guldhårs ring: hans modtager er dobbelt, han har to liv og to modsat rettede krav at besvare. Han lever dog dobbeltheden ved hjælp af billedsalen, og historien kunne slutte.

### 10. Død

For Tristans svoger Kardlins skyld og på grund af afsløring (det *magiske vand*) af den hemmelige dobbelthed, Tristan lever på, tager Tristan tilbage til Isolde (og Marc). For *Dværgeren Tristans* skyld bliver Tristan dødeligt såret. Dværgeren Tristan, der ville have sin kone tilbage med Tristans hjælp, dør i kampen. Der er altså ingen modtager. — P.g.a. en misforståelse: Tristans kone lyver om sejlenes farve, så at Tristan tror, at Isolde ikke kommer til ham, dør Tristan; Isolde dør, fordi hun kommer for sent, men logisk set ville hun jo ikke være kommet for sent, hvis ikke Tristans kone havde dræbt Tristan med sin løgn. Tristan forsøgte i hemmelighed at få Isolde tilbage, men de dobbelte krav på ham indhentede dem.

Inden kommentarer af betydning for det følgende om den første episode, skal nogle principielle bemærkninger gøres allerede på dette sted, hvor vi betragter beretningen i sin helhed. Jeg vil nemlig gerne understrege, at ikke alle mine iagttagelser gør krav på originalitet, men at jeg mener, at mit forsøg på en ret håndfast fremstilling ved hjælp af redegørelse for min metode og formaliseringer af resultaterne flytter argumenteringen tilbage til teksten, på hvilket niveau den da kan angribes, og på hvilket det skulle vise sig, hvorfor — altså tekstimmanent begrundet — bestemte problemer vedvarende har inspireret Tristanforskningen. Disse problemer er f.eks. Tristans og Isoldes mulige uskyld, deres eventuelle gensidige kærlighed, konflikten mellem feudalnormer og høvisk kærlighedsetik, Kirkens rolle o. lign. Dertil kommer kildekritiske spørgsmål om den keltiske oprindelse af stoffet og tilknytningen til Artur-litteraturen og den øvrige litterære og samfundsmæssige sammenhæng.

Kommentaren til episodeinddelingen består da i at redegøre for, hvorved handlingen på tekstens præmisser føres videre, og jeg vælger at se nærmere på de træk, der ikke allerede manifest er

til stede i teksten som løse ender i det foregående. Det gælder således om ud fra denne *deus ex machina funktion* at kontrollere resultaterne af den anvendte aktantmodel: hvis episoder slutter med en entydig modtageraktant, hvordan bliver teksten da i stand til at fortsætte, eller at begynde forfra, om man vil, med en ny dobbelttydig aktant?

Den oprindelige ulykke er naturligvis, at Kanelangres og Blensinbil overhovedet får øje på hinanden, altså den arrangerede *TURNERING* (episode 1) hvor de mødes første gang. Tristan *fødes* og hans lykkelige barndom hos Róaldur i uvidenhed om sin biologiske far slutter med hans optagethed af at spille *SKAK* (episode 2), hvorfor han bliver bortført og kommer til Cornwall til Marc, hvor han såres i kampen mod *Morholt*. Tristans sår fører ham senere til Irland, hvor han møder *DRAGEN* (episode 3) og drikker *elskovsdrik* med Isolde, hvorved han bliver liebhaver sammen med Marc. Hos Marc ankommer pludselig en forelsket (i Isolde) *HARPESPILLER* (episode 5) og giver Tristan mulighed for at vinde Isolde for sig selv (fra harpespilleren og fra Marc), hvilket ikke sker. Da Tristan strejfer om i verden på må og få, træffer han *DEN MAGISKE HUND* (episode 7), der fører ham tilbage til Isolde og Marc [13]. Da Tristan og Isolde lever alene med hinanden, opdages de på grund af en *HJORT* (episode 8), der jages af Marcs jægere. Da Tristan lever langt fra Isolde, møder han den anden Isolde og gør kur til hende på grund af *NAVNELIGHEDEN* (episode 9) med den første Isolde, og han har så både en (uberørt) kone og en nostalgisk længsel efter den rigtige Isoldes favntag, fordi han først troede, at det ville lykkes at glemme den tidligere, men bliver mindet alt for stærkt om hende ved synet af den *ring*, hun gav ham — til minde — da de skiltes. Det er dog muligt for ham at leve i (acceptere) dobbeltheden ved at kompensere i et hemmeligt elskovstempel, nemlig *billedsalen*, som han indretter med den *kæmpes* hjælp, som han tilfældigt møder. Imidlertid afsløres han af et stænk *VAND* (episode 10) og konfronteres med kravet om at retfærdiggøre sin kærlighed til Marcs hustru, Isolde, som han altså på denne måde tvinges til at realisere igen. Da det er sket, og Tristan er taget bort fra dette sted, træffer han *Dværgeren Tristan*, hvis tilnavn er misvisende, for denne person er i virkeligheden høj og flot, siger teksten. Dette møde med sin egen karikatur bliver Tristans død.

Som dette resumé viser, er der ikke en *deus ex machina* til episode 4 og episode 6 (episode 4 er parallel med episode 5, og episode 6 refererer sig til *GUD*, der ikke blot er denne episodes *deus*, men hele Saga-versionens, på hvilket niveau man end analyserer.) Man ser endvidere, at der opereres med såkaldte bekræftelser (alm. skriftstørrelse i kursiv), der iøvrigt ikke er udtømmende medtaget i resuméet: *Tristans fødsel* (episode 1), *Morholt* (episode 2), *elskovsdrikken* (episode 3), *ring + kæmpe + billedsal* (episode 9) og *Dværgeren Tristan* (episode 10).

Som *deus ex machina* fandtes (foruden *GUD*) *TURNERING* (episode 1), *SKAKSPIL* (episode 2), *DRAGE* (episode 3), *HARPE-SPILLER* (episode 5), *HUND* (episode 7), *HJORT* (episode 8), *NAVNELIGHED* (episode 9) og *VAND* (episode 10).

Det er nu min hypotese, at de her fremdragne *deus ex machina* (som jeg foreløbig kalder dem) elementer er led i tekstens *meta-sproglige virksomhed*, at de er metaforer for tekstens produktion, at de taler om teksten som teksttilblivelse. I et følgende kapitel diskuteres kun episoden om Tristans forældres kærlighed ud fra dette synspunkt, men det kan påvises, at alle de omtalte elementer findes i hele tekstforløbet, fra episode til episode.

Det er den måde, hvorpå disse elementer optræder, der gør det rimeligt at skelne det samme elements optræden som *deus ex machina* (igangsætter) og som bekræftelse.

### *Forløbsmæssig tvedeling*

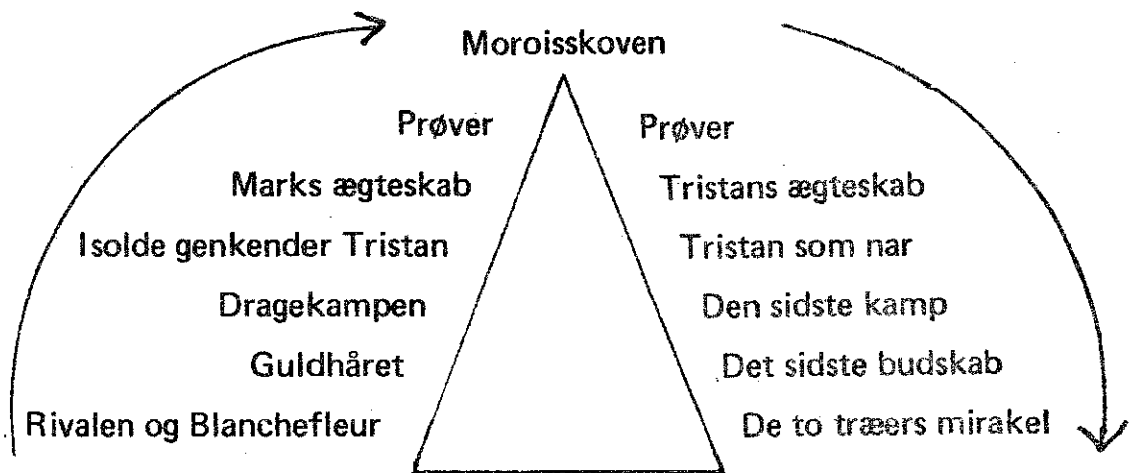
Spørgsmålet om romanens tvedeling er relevant for det følgende, hvor det forklares, på hvilken måde Tristan og Isolde materialet kan karakteriseres som en *mytisk roman*. Bestemmelsen af det som *litterært overleveret myte*, som jeg også nævnte i min *Mytologi*, hører ind under tekstsociologien og skal diskuteres ved en senere lejlighed.

Det er allerede fastslået, at Tristan og Isolde teksterne tilsammen repræsenterer en sum af episoder, og at de fleste gentages i de fleste versioner. Undersøgelsen af manglende eller supplerende epi-

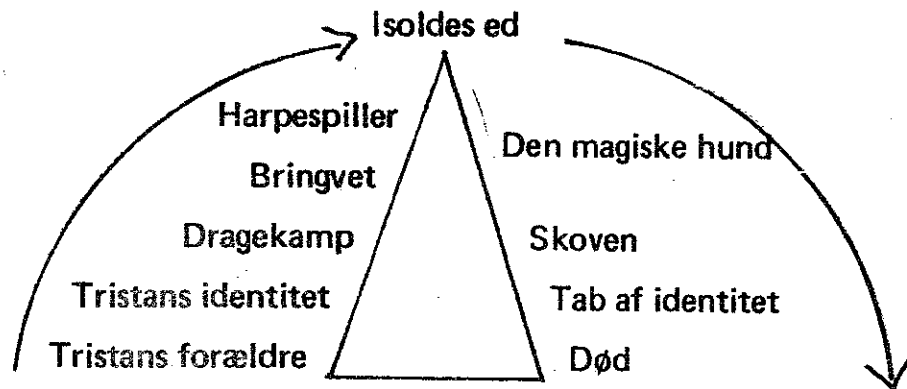
soder i de enkelte versioner skal senere foretages, på dette sted opstilles en fælles grundmodel ud fra Saga som referenceversion. Der er i det foregående givet en såkaldt grovinddeling, og det er blevet tilføjet, at der inden for de store episoder senere skal opdeles i mindre helheder.

Den grundlæggende models episoder gentages stort set i alle versioner, og det viser sig, at den rækkefølge, hvori de forekommer, også oftest er den samme, hvilket ses som et tegn på forløbsmæssig nødvendighed. Her skal undersøges, hvilken lovmæssig udvikling der er til stede, når forløbet ses under et. Hvis teorien om tvedeling antages, er deri impliceret tilstedeværelsen af et vendepunkt, eventuelt et højdepunkt. *Hvor* deler teksten sig da, og *hvordan* er forholdet mellem de to dele? Er anden del en tro kopi af første del, eller gentager anden del den første, men med omvendt slutning f.eks. således, at et nederlag som udgang på første del bliver succes i anden del, eller omvendt?

Indledningsvis gengives her Vinavers (1925, p. 9) model for materialets "præetablerede harmoni", der, som han siger, viser sig i forløbets *symmetriske, dramatiske bevægelse*:



Denne model udtrykker altså en symmetrisk tvedeling og et dramatisk kulminationspunkt med en stigende-faldende intensitet. Hvis modellen bruges i overensstemmelse med den tidligere episodeinddeling af Saga, bliver resultatet forsøgsvis således [14]:

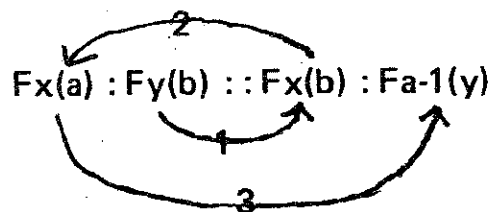


Det overraskende er her umiddelbart, at Skovepisoden således *ikke* bliver kulminationspunkt og skel mellem delene, for som Vinaver ser det, og som vor intuitive fornemmelse siger os, *burde* (!) det være sådan: Skovepisoden markerer Tristans og Isoldes utvetydige forening, og det kan tilføjes, at teksternes udformninger af episoden associerer i højere eller ringere grad til en paradismyte. Måske et jordisk paradys, men dog et paradys. Dette har ført visse forskere til at skelne mellem versioner, der skildrer paradys før og efter syndefaldet. I en sådan fortolkning må man da også inddrage den religiøse problematik og uden dog at uddybe dette på indeværende tidspunkt, skal det siges, at det netop er en formalisering af strukturelle fænomener som dem, vi her beskæftiger os med, der kan danne grundlaget for den senere sammenligning af versionerne og f.eks. deres holdning til det religiøse. Med andre ord kan Sagaens vendepunkt i Isoldes gudsdøm (hendes bedrag) være et led i argumentationen for den kristne etik, som Sagaversionen tvinger ned over sit overleverede materiale [15].

Vi har i det foregående anvendt aktantmodellen med dobbelt modtager og postuleret, at denne er styrende for Tristan og Isolde historiens problematik, idet romanen beskriver forsøg på at vælge mellem de to aktører. Den konflikt, der afspejles i episoderne, viser det umulige valg. Grunden til at valget er vanskeligt (umuligt) kan antages at ligge i de to uforenelige værdisystemer, som aktørerne repræsenterer, og konflikten er da uløselig, fordi der er et kontraktmæssigt forhold mellem aktørerne, hvor de har anerkendt visse af modpartens værdier. Ved et radikalt valg ville hver af parterne fornægte den del af sig selv, der har billiget kontrakten og altså

sig selv og sine egne værdier, sin identitet. Hvis man anlægger dette syn på hver enkelt episode, viser de sig at ende med et valg, der er et sådant kontraktbrud. For en overfladisk betragtning ser det ud, som om Marc "vinder" til sidst, men da historien ikke slutter efter de foregående episoder, hvor Marc vinder, har man lov til at antage, at det netop ikke anses for en tilfredsstillende løsning, og dette så meget desto mere som der også er episoder, der ender med de elskendes sejr. I den endelige slutning taber *både* Tristan og Marc, og dette er den eneste mulige slutning på en uløselig konflikt. Problemetets løsning viser sig ved, at problemet bortfalder (dør).

Jeg har sagt indledningsvis, og gentaget undervejs, at jeg på dette sted ikke foretager den tekstexterne analyse, der udsættes til det øjeblik, hvor versionerne efter immanente undersøgelser skal sammenlignes, og hvor mytebegrebet sættes i relation til et ideologibegreb. Alligevel har det i den aktuelle sammenhæng interesse tentativt at sætte en model for én mulig ideologisk fortolkning. Lévi-Strauss' "kanoniske myteformel" blev omtalt i Mytologi (p. 46 ff). Her anvendes den på en konstrueret model af Tristan og Isolde romanerne:



x = negativ værdi

y = positiv værdi

a = kærlighed (term)

b = samfund (term)

a-1 = kærlighedsdød

a → a-1 (term erstattes af sin modsætning)

y → a (funktionsværdi og termværdi ombyttes)

Der er 4 funktioner (F) anvendt på 3 termer (a, b der er dobbelttydige og a-1 der byttes med y). At slutresultatet er andet og mere end

symmetrisk omvendt af udgangssituationen, ses af at a (kærlighed) ellers skulle ende i *had*, og omvendt skulle finalens kærlighedsdød være kærligheds/*liv* i initialsituationen.

Samfund er den medierende term, og en sådan er per definition tvetydig – det er derfor, den kan mediere. Dette er illustreret i teksten, ved at der er tale om to samfund, nemlig det oprindeligt positivt valoriserede kollektive feudalsamfund, som det findes ved Marcs hof, og det negativt valoriserede minisamfund i Moroisskoven. I medieringen ændres Marcs samfund til negativt, ved at Moroissamfundet bliver positivt, men da Moroissamfundet fremstår som negativt, erstattes den oprindelige negative kærlighed med en positiv kærlighedsdød eller, eftersom funktionen og termen ombyttes, med en kærlighedsdød, der kan betragtes som etableret norm [16]. Når jeg finder Lévi-Strauss' model betydningsfuld, er det fordi, den kan hjælpe til at forklare det ellers uforklarlige, nemlig at Tristan og Isolde på det strukturelle plan *skal forlade* og på det manifeste *frivilligt forlader* skoven for at vende tilbage til Marcs hof i den hensigt at opgive deres kærlighed. Som jeg ser det, er det den viste fortolkning (d.v.s. strukturelle betragtning) af dette centrale problem, der gør det muligt at forklare hele historien, og aktantmodellens anvendelse illustrerer og underbygger denne tese.

Det er desuden signifikant, at både de middelalderlige forfattere af versionerne og de moderne kritikere af dem kommer i forlegenhed, når de skal tage stilling til den kendsgerning, at de to elskende forlader deres elskovsrede for på ny at udsætte sig for afsavn og lidelse – heraf de vedvarende kritiske diskussioner omkring elskovsdrikkens betydning og varighed: at drikkens virkning ophører kan se ud som en bekvem forklaring. Ophøret af drikkens virkning forklarer imidlertid ingenting men flytter blot problemet, for hvis drikkens virkning ikke ophører, skal Tristan og Isolde alligevel ud af skoven.

Min anvendelse af Lévi-Strauss' formel bygger – som han selv anbefaler det – på iagttagelse og sammenligning af historiens initial- og finalsituation: kærlighed og kærlighedsdød, hvor en negativt valoriseret kærlighed i starten forholder sig til et positivt valoriseret kollektivt samfund som et negativt valoriseret minisamfund senere forholder sig til en positivt valoriseret kærlighedsdød (nogle steder illustreret ved de to sammenvoksende træer). Jeg anvender x og y som valoriserede kategorier (valoriseringen er funktionen,



når y skifter fra funktionsværdi til termværdi), og ved hjælp af min idé om den medierende terms manifesterede dobbelthed i to slags samfund bliver mytens meddelelse, at samfundet er imod kærligheden (eller omvendt). Dette er ikke så overraskende interessant som demonstrationen via løsningsforsøgene af at de to slags samfund, vi kan forestille os, de to sider af den medierende term, det kollektive samfund og det individualistiske, *begge* er imod kærligheden. Det var ellers en mulig antagelse at se kærlighed, d.v.s. to-somhed, som en mediator mellem flerhed (kollektivitet) og enhed. Det synes relevant i denne forbindelse at drøfte det dualistiske syn på individets forhold til det kollektive, der gjorde sig gældende i periodens litteratur og ideologi (se herom f.eks. Köhler 1970). Ved en sammenligning mellem versionerne er det oplagt at interessere sig for, om disse prøver at snakke sig fra den model, som jeg har opstillet ovenfor: forsøger versionerne at valorisere en individualistisk, eksklusiv kærlighed eller tilstræbes en integration af kærligheden i det kollektive liv? Hvordan omgår m.a.o. de forskellige skribenter det nødvendige skema, som de forefinder? Som kuriosum kan det nævnes, at i senere versioner bliver Tristan og Isolde gift og får sågar børn (et sikkert tegn på social tilpasning – sml. Lévi-Strauss (1964) om "det ikke-medierede par" d.v.s. barnløse). Rougemont har ret i, at man oplever dette som en destruktion af myten: man har vanskeligt ved at forestille sig Isolde som "Fru Tristan"!

Inden næste kapitel om betegnelsen *mytisk roman* og efter min behandling af Tristan og Isolde romanens forløbsmæssige tvedeling skal det nævnes, at bl.a. professor Nykrog i en artikel fra 1973 diskuterer beslægtede problemer. Hans mål er en påvisning af Gautier d'Arras og Chrétien de Troyes som fornyere af den narrative form og som forløbere for moderne romanteknik ved en hierarkisk ordning omkring et enkelt klimaks og en tilnærmedesvis opgivelse af tvedelingen. Romanen stiger da mod dette overordnede højdepunkt, hvorefter den gradvist dør gennem en "coda-agtig sekvens af episoder, der er passende ladet med indre spænding."

Jeg stillede i min tidligere artikel spørgsmålet om, hvorvidt Tristan og Isolde romanen i modsætning til Lévi-Strauss' myte-karakteristik og egentlig også i modsætning til det her af Nykrog fremsatte synspunkt om den langsomme døen ud, tværtimod at

nærme de konstituerende modsætninger til hinanden i en fortløbende mediering intensiverede spændingen mod slutningen. Det skal påvises, at Tristan og Isolde romanen ikke lader spændingen opløses efter det, jeg kalder vendepunktet, men i dette punkt tager afsæt og får ny energi til intensivering i de afsluttende sekvenser.

Nykrog omtaler romaner, hvor to kærlighedshistorier optræder, og hvor det er den første af disse, der er den store og vigtige. I Tristan og Isolde er der på en måde tale om tre: Tristans forældre, Tristan og Isolde Guldhår og Tristan og Isolde Hvidhånd – udover selvfølgelig alle dem, hvor Tristan ikke er hovedperson (disse er dog meget betydningsfulde som variationer over den centrale konflikt). Med hensyn til Nykrogs konstatering af det nye (hos de nævnte forfattere) i at lægge hovedvægten på den første, hvorved kulminationen opnås midtvejs i forløbet, skal det siges her, at synspunktet om to (eller flere) kærlighedshistorier ikke overtages i den beskrevne form i min analyse af Tristan og Isolde romanerne, der ser ægteskabet med Isolde Hvidhånd som et forsøg på at løse problemet med Isolde Guldhår: Isolde Hvidhånd affæren har ikke anden funktion end at belyse den konflikt, der skyldes den eneste Isolde, Isolde Guldhår. Anskuet således kunne man tro, at Tristan og Isolde romanerne romanteknisk ligner de romaner, Nykrog omtaler. Det er ikke tilsigtet (d.v.s. jeg tager ikke stilling til spørgsmålet på dette sted). Greimas' iagttagelse af yderepisoder på et andet "mytisk virkelighedsplan" falder på en vis måde sammen med min anskuelse af episoden om Tristans forældre i relation til Tristan og Isolde historien.

## ER MIDDELALDERROMANER METASPROGLIGE?

La métaphore seule peut donner  
une sorte d'éternité au style.

Proust.

I kapitel I var udgangspunktet nogle træk, der synes iøjnefaldende karakteristiske ved Tristan og Isolde romanerne, og som påkalder en læser af moderne romaners opmærksomhed. Det drejede sig om at beskrive den *forskellighed*, der blev betegnet som mytisk. En sådan forskellighed var den episodiske konstruktion og den forløbsmæssige tvedeling. I det følgende ville det nu ideelt set være på sin plads at sammenligne middelaldertekster med moderne romaner for at finde *lighedspunkter*. Men hvordan defineres en moderne roman? Når jeg trods vanskeligheder med at bestemme den alligevel forsøger at tale om genren roman, er det med den negative motivering, at det er umiddelbart indlysende, at de tekster, vi beskæftiger os med, er andet og mere end myter på den måde, som de ikke primært litteraturkritiske fagområder, der blev nævnt i indledningen, anvender begrebet myte. For disse fags anskuelsesmåder spiller det religiøse element en dominerende rolle, og det anses for oplysende at citere Eliades definition fra *Aspekter af myten* (p. 15-16) som eksempel på den religiøse læsemåde [17]:

Den definition, der forekommer mig at være den mindst ufuldstændige, fordi det er den bredeste, er denne: myten fortæller en hellig historie; den beretter om en begivenhed, der har fundet sted i en urtid, "begyndelsens" sagnagtige tid. Sagt på en anden måde fortæller myten, hvordan en virkelighed har fået eksistens takket være Overnaturlige Væsners gernin-

ger, om det så er den totale virkelighed, Kosmos, eller blot et fragment: en  $\emptyset$ , en planteart, en menneskelig adfærd eller en institution. Det er altså altid beretningen om en "skabelse": man meddeler, hvordan noget er blevet frembragt, er begyndt at *være*. Myten fortæller kun om det, der *reelt* er hændt, om det der har manifesteret sig fuldt og helt. Mytens personer er Overnaturlige Væsner. De kendes især på grund af det, de har gjort i "begyndelsens" betagende tid. Myterne afslører altså deres skabende virksomhed og afdækker det hellige (eller simpelthen overnaturlige) i deres værker.

Kort sagt beskriver myterne det helliges (eller det overnaturliges) forskelligartede og til tider dramatiske trængen ind i Verden. Det er denne det helliges indtrængen, der reelt *grundlægger* Verden og gør den til det, den er idag. Endvidere: det er i forbindelse med de Overnaturlige Væsners indgriben at Mennesket er det, han er idag, et dødeligt og kulturelt kønsvæsen. (...) myten betragtes som en hellig historie og følgelig en "sand historie", fordi den altid henfører til *realiteter*. Den kosmogoniske myte er "sand", fordi den bevises af Verdens eksistens; myten om dødens oprindelse er ligeledes "sand", fordi menneskets dødelighed beviser den, og så fremdeles.

Ved den kendsgerning at myten beretter om Overnaturlige Væsners *gesta* og om manifestationen af deres hellige kræfter, bliver den en eksemplarisk model for alle betydningsbærende menneskelige aktiviteter.

Et godt kriterium til en afgrænsning af den type tekst, vi her beskæftiger os med, er vel nok teksternes *materielle tilblivelse* og den *funktion*, de havde hos det feudale publikum, hvor de blev læst (eventuelt læst højt af dem, der kunne læse), og dermed er igen tekstsociologien og ideologibegrebet indført i undersøgelsen. Det er imidlertid andre kriterier, der her skal anvendes, mere nøjagtigt vil jeg se på nogle moderne litteraturkritikers refleksioner over romanens konstitution og vurdere dem i forhold til mit materiale.

Der tages udgangspunkt i Weinrichs artikel om mytens narrative strukturer, der opstiller et såkaldt mytearmatur som bestående af visse signaler:

1. *Situationssignaler*: adskillige tilhørere er forsamlet omkring en enkelt fortæller i en atmosfære af afklaret ro.
2. *Metasproglige signaler*: fortællerens meddelelse om, at han vil fortælle en myte.
3. *Vedvarende tekstuelle signaler*: i begyndelsen er der en indledningsformular: "Der var engang. . .", i løbet af teksten peger andre signaler på den narrative sekvens.
4. *Rekurrente tekstuelle signaler*: anvendelse af de narrative tempora, i græsk imperfektum og aorist i en vis distribution.

Weinrich ser disse egenskaber som konstituerende for den narrative mytiske stil. Han kalder dem som sagt mytearmatur (med et lån fra Lévi-Strauss, der imidlertid mener noget andet med denne betegnelse, se herom min Mytologik, p. 55-56 eller Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, p. 205, hvortil Weinrich henviser).

For den, der fornemmer noget præcist anvendeligt i Weinrichs systematisering, er der et interessant sammenfald mellem denne og Greimas' opstilling (*Sémantique structurale*, p. 153-154) af de tekstuelle træk, som han vil starte enhver analyse med at eliminere i den fase, der kaldes objektivering af teksten [18], og som hører til hans konstituering af korpus. Disse træk er (ret frit gengivet) følgende:

1. *Personkategorien*: teksten skal være i tredje person, idet kun den form, der angiver ikke-deltagelse i diskursen, bevares.
2. *Tidskategorien*: alle tidsangivelser, der refererer til meddelensens *nu*, skal fjernes, således at tidsangivelserne alle er interne i teksten, som før, efter eller samtidige med tidspunkter, der er angivet i teksten.
3. *Deixiskategorien*: stedsangivelser må ikke pege ud over teksten på den talende, men skal forbindes med i teksten angivne stedsforhold.
4. *Fatiske elementer*: elementer der har at gøre med etablering af kommunikationskontakten til tilhørerne og enhver brug af redundans, grammatikalsk og leksikalsk, elimineres.

Det afgørende er Greimas' interesse i udsagnet (*énoncé*), og derfor eliminerer han de træk, der vedrører udsigelsessituationen (*énonciation*). Vi kan ikke bruge en sådan elimineringsprocedure, tværtimod. Men sammenligningen mellem Weinrichs og Greimas' henholdsvis signaler og situationselementer hjælper til at præcisere en teori om den mytiske roman som metasproglig, og denne teori kan udbygges til at omfatte flere elementer end dem, Weinrich får fat på, eller Greimas eliminerer.

Inden teorien præsenteres (i skitseret form) nedenfor, skal nogle betragtninger fra Butors essay om romanens teknik omtales og til sidst Cadots artikel om Pyramus og Tisbe som myte (Ovid) og som roman (anonym middelalderroman).

Butor behandler romanens fundamentale kategorier, nemlig tid, sted og personer og desuden de restriktioner, der nødvendigt hviler på deres anvendelse. Uden at drage Butors konklusioner mener jeg godt, man kan have udbytte af hans iagttagelser. Butors ideal er ifølge hans konklusion romanen, hvor læseren har ansvaret, og hvor dette muliggøres af skribentens fremstillingsmåde, men hans essay kan omvendt bruges til at skærpe blikket for de manipulationer med læseren, der ligger indbygget i romanens brug af de tre kategorier. På dette sted går der ikke ind i en detaljeret drøftelse af hele den kritiske litteraturs overvejelser omkring dette spændende emne (f.eks. Ricardou, Todorov, Genette), men det skal blot fastslås, at problematikken gælder forholdet mellem *fortælleakten* (det at fortælle) og *det fortalte*. At fortælletiden principielt står i et misforhold til det fortalte, og at tiden for at fattes må placeres i et rum og derved blive forløb, og at omvendt en flytning i rum omorganiserer tidsstrukturen, er umiddelbart indlysende men ikke derfor ligegyldigt. Der må desuden altid i personmaterialet som udgangspunkt regnes med en forfatter, en læser og romanens helt. Disse faktorer er realiteter, der binder enhver narrativ tekst. Mere kompliceret er det, når det analyseres, *hvordan* disse kendsgerninger fremstår i den enkelte tekst. Det spørgsmål, vi bør stille her, er om der kan argumenteres for en væsentlig forskel i deres anvendelse i middelalderroman og i den ny roman (forstået her som alt nyere end middelalderromanen). Jeg vil begrænse mig til at stille spørgsmålet, om middelalderromanen har et fortæller-jeg, der kan fortælle om sig selv, og om middelalderromanen kan læses frit i alle retninger, så-

ledes som Butors ideal, hvor læseren færdes i romanen som i en katedral eller en by og selv vælger sin rute (og med forskelligt resultat, afhængigt af den rute han vælger).

Fortæller-jegets selvhævdelse illustreres nedenfor i omtalen af den metasproglige virksomhed, således som jeg opfatter den. Om læserens fri færden i Tristan og Isolde romanen må det siges, at hvilken episode, han end træder ind i, vil give ham den samme fundamentale meddelelse, der nok fortæller, hvad romanens problem er (jvf. aktantmodellen), men giver en løsning, der ikke er den samlede romans. Hver episode fortæller jo nemlig, at konflikten forsøges løst med et valg af en af modsætningerne, men romanen i sin helhed fortæller, at den giver op: *derfor* startes bestandig forfra på nye, ensopbyggede episoder, og romanen slutter, når den erkender, at ligegyldigt hvordan den entydige modtager ser ud og opnås, er det ikke en tilfredsstillende løsning.

Omtalen af Butor skulle henlede opmærksomheden på *tid*, *sted* og *personer* og problemet om forholdet mellem fortælleakten og det fortalte eller bedre: det, der fortælles om. Det spændende er tekstens tilblivelse i interaktionen mellem de to planer.

Efter at have omtalt Butors refleksioner over den ny roman skal de indledende betragtninger, der her anstilles, afsluttes med Cadots forsøg ("Fra den mytiske fortælling til romanen") på at bestemme forskelle mellem noget, han regner for myte (Ovids Pyramus og Tisbe) og en middelalderlig roman over samme historie [19]:

... for ved sammenligning med den latinske kilde at indkredse, hvordan overgangen kan ske fra en litterær genre til en anden, fra en mytisk beretning til en roman.

Cadot (p. 434) mener, at Ovids myte er morbærtræets metamorfose: myten skal forklare morbærrenes farve (dette måtte så svare til, at historien om Tristans forældre forklarer Tristans navn, hvilket jeg, som det forstås, finder utilstrækkeligt), senere (p. 446) betragter han middelalderromanen om Pyramus og Tisbe som etablerende en ny myte (nu om den skæbnebestemte kærlighed, der fører til døden) og mener nok, at dette kan kaldes en myte, hvis man "udvider definitionen lidt" og gør myten til "en eksemplarisk historie" (jvf. Eliade: Cadot citerer Eliade p. 434, samme citat som jeg giver

ovenfor, men Cadot udelader i sit citat passagen om den eksemplariske historie).

Det i vor sammenhæng mest interessante i Cadots artikel er hans beskæftigelse med de metasproglige signaler, og han citerer her indledningsvis Weinrich, som jeg gjorde ovenfor. Disse signaler gennemgås systematisk, som de optræder i Cadots materiale, og her skal blot sammenfattes de konkluderende og supplerende iagttagelser, der kan have interesse for den følgende behandling af mytens metasprog.

Brugen af mytisk præsens (eviggyldigheden) hos Ovid forsvinder i middelalderromanen om Pyramus og Tisbe, men den dramatiske præsens (aktualiserende) anvendes her. Cadot fastslår, at den afgørende forskel nok simpelthen er en forskel i *længde* og *kompleksitet* mellem de to former (Ovid: 112 vers, middelalderromanen: 921 vers), hvorpå han undersøger amplifikationer i den sidste. Kompleksiteten fremkommer ved udvidelsen af det geografiske *rum*, som personerne bevæger sig i, men dette rum er ikke blot mere *udstrakt*, det er også mere *konkret* og *varieret*. Parallelt hermed er der en udstrækning af *tiden*: i middelalderromanen er der en (ganske vist relativt kort) slægtsbeskrivelse med udgangspunkt i forældrene, og forældrenes fjendskab er ikke forudsat i historiens givne omstændigheder, men indtræder som element i narrationen, hvor Ovid begrænser sig til beretningen om en *krise*. Beskrivelsen af hændelser i deres følgen efter hinanden og af følelsernes udvikling betragtes af Cadot som et romantræk. Der skabes endvidere et socialt miljø, personerne er individualiserede: Pyramus og Tisbe optræder ikke mere kun som par, de har f.eks. begge lyriske monologer. Selv om man ikke kan tale om psykologisk analyse som i den moderne roman, er der dog mangfoldiggørelse af personerne og differentiering i deres roller, om end de stadig er konventionelle.

Cadot konkluderer, at det er kompleksiteten i de tre faktorer: rum, tid og personer, der gør det berettiget at tale om roman: "romanen skabes i det øjeblik, man forsøger at efterligne sandheden (mimer la vérité) i dens kompleksitet" (p. 456). På dette sted henviser Cadot til det ovenfor omtalte essay af Butor. Derpå følger Cadots undersøgelse af den amplifikationsfaktor i middelalderromanen i forhold til Ovid, som ligger i fortællerens optræden, der, hvis man skal tro Cadot, begrænser sig til typen: "Ak, hvilken ulykke!"



Det er det, der senere skal betegnes som metasprogligt, der her er blevet fremhævet, og andre kriterier til afgrænsning af romantræk, som *rationalisering* (herunder motivation) eller *realisme* skal ikke diskuteres på dette sted, selv om Cadot blev nævnt også for det *psykologiserende og konkret beskrivende*.

Den summariske gennemgang, der blev givet ovenfor af arbejder af Weinrich, Greimas, Butor og Cadot, var styret af interessen for *koden* som det træk ved middelalderromaner, der kan bruges som led i en typologi for disse romaner, og hvor jeg vil benævne dette træk, som det fremtræder i middelalderromanerne, som *mytisk*. Der tilstræbes altså en præcisering af forskelligheden i (det, jeg kalder) kode mellem middelalderroman og den senere roman. Ved kode forstås her et system af regler, og med *metasproglig funktion* menes en teksts omtale af sin egen kode [20]. Det ville på den ene side være urimeligt at forkaste betegnelsen "roman" om de middelaldertekster, der her er på tale, fordi de fundamentale vilkår (at fortælle en historie) er de samme som for den moderne roman (jvf. Butor om tid, sted, personer), men på den anden side kan middelaldertekstens udsigelse om reglerne, altså det metasproglige, måske bestemmes som afvigende.

Hvis metasprog defineres som et sprog, der anvendes til beskrivelse af et andet sprog, er det vigtigt at tilføje, at sprog i vor sammenhæng skal opfattes som funktion, som en *måde* at tale på. Vi interesserer os på dette sted for to måder at forholde sig på, hvor den ene vedrører teksten anskuet som *produkt*, og hvor den anden betragter teksten som *produktion*. Dette er afledt af den nødvendige hypotese om intertekstualiteten [21]: traditionsbundne tekster har nødvendigvis et forhold til den tradition, som de er en videreføring af: en given forfatter (den person, der beslutter at formidle overleveret stof og er sig bevidst, at han gør dette) vælger et materiale i den hensigt at fremlægge det i en afsluttet form. Denne tilstræbte "afsluttede form" kalder jeg produkt og antager hypotetisk, at forfatteren med sit resultat tilbyder et valg mellem muligheder, der ligger i stoffet, hans arbejde kunne i denne henseende også kaldes en fortolkning (om hvad der bestemmer forfatterens fortolkning skal der tales i anden sammenhæng). Altså gælder det for os om at finde det metasprog, hvori forfatteren taler om teksten som noget færdigt, som produkt og svar og først og fremmest som *sin* tekst.

På den anden side ser jeg hypotetisk en mulighed for, at den tradition og det materiale, forfatteren har valgt (man kunne også spørge, om *det* vælger *ham*, jævnfør Lévi-Strauss' udtryk om, at myterne tænker sig selv gennem mennesket og gennem hinanden), så at sige protesterer mod forfatterens bearbejdning. Således set taler teksten om sig selv og afslører i *sit* metasprog, at den bærer på andre potentielle meddelelser og, hvad der er vigtigst på dette sted, at den er ved at blive ændret, at den altså er produktion og også rummer spørgsmål, der forties af forfatteren.

I denne modelkonstruerende fase af en analyse af Tristan og Isolde romanerne som mytiske, der er et skridt i retning af en typologi for middelalderromaner, mener jeg, at der kan skelnes to niveauer i et metasprog, at spillet mellem de to regelsæt (koden) kan kaldes mytisk, og at de to metasproglige funktioner hver for sig tentativt (i.e. ud fra analyse af Saga som referenceversion) kan opstilles således:

*A. Forfatteren peger på sig ved:*

1. henvisning til traditionen og til fortællesituationen
2. moraliserende kommentar
3. teksteksterne henvisninger (andre tekster, ordsprog o.lign)
4. expliciterede sammenligninger
5. motivationer og rationaliseringer
6. manipulationer med tid og sted

*B. Teksten peger på sig ved:*

1. tekstinterne henvisninger (metaforer)
2. ikke-expliciterede gentagelser (epi-episoder)
3. manglende overgang mellem episoder
4. modsigelser og fortællelser
5. psykologiske brud og ambivalenser
6. mise en abyme

Det turde være klart, at dette skema kun er en ganske grov sammenfatning af de elementer, der blev omtalt i gennemgangen ovenfor. Emnet for nærværende artikel er en diskussion af historien om Tristans forældres kærlighed, og ligesom det derfor var nødvendigt at redegøre for en første inddeling af tekstens største enheder, episoderne, skal her blot forklares ud fra hvilken synsvinkel historien om Tristans forældre tillægges afgørende betydning og på hvilket typologisk niveau, jeg placerer den, nemlig som *mise en abyme* i tekstens tale om sig selv.

En samlet analyse og uddybet teori om de to tekstplaner (A og B) skal behandles ved en senere lejlighed; her skal blot gives eksempler på de 12 opstillede kategorier som de findes i – eller i tilknytning til – fortællingens første episode (henvisninger til sider i Schachs oversættelse hvorfra der citeres):

A 1: . . . *magnanimous King Markis, so we are told, had preparations made. . .* (p. 5).

og: *Why need we say more about this matter, since all those who have some understanding must surely know that. . .* (p. 13).

A 2: *Yet they inclined their hearts and minds toward him, for that is the way of women. They prefer the fulfillment of their desires rather than moderation, and often desire what they cannot obtain while they reject and neglect that which is theirs to have and to hold* (p. 7).

A 3: (i umiddelbar fortsættelse af det foregående A 2) *Thus it was with Dido, who was so ardently in love that she burned herself to death when her dearest, who had come from a distant land, deserted her. Thus misfortune has befallen many who willingly abandoned themselves to such great sorrow* (p. 7).

og: . . . *it will prove true of me as of so many others that "a choice once made is binding"* (p. 10).

A 4: *Stout-hearted, valorous Kanelangres charged like a lion savagely into the midst of the host* (p. 14).

A 5: *But since he was wise and well-bred, he considered the time and the hour. . .* (p. 12).

- og: And as she watched the tournament, she left off thinking somewhat and nearly forgot her former mood, *for it is the way of love that, even though one's senses are overwhelmed by love's vehemence, this love is much easier to endure if one is occupied with some kind of work or diversion* (p. 10).
- A 6: *At the time when Kanelangres came to England, noble King Markis was the sole lord and ruler over the English and the men of Cornwall (. . .). As soon as Kanelangres learned that the king was in Tintajol, he set course for that city. . .* (p. 4).
- B 1: Is there no physician so skillful that he might give me a healing *potion*? It scarcely seems possible that it is *this warm day* that so *poisons* me inwardly (p. 9. Der er tale om henvisning til den senere elskovsdrik).
- B 2 og 3: Disse kategorier er gennemgået ovenfor i diskussionen af episodeinddeling.
- B 4: Nedenfor omtales problemet om hemmeligholdelsen af kærligheden som eksempel på modsigelse. Som eksempel på fortielse betragtes det gennemgående børneproblem (Tristans fødsel, Morholts tribut, Tristans identitet. . .), særlig tydeligt er det et fortielsesproblem i den manifesterede begrundelse for at sende Tristan til Irland for at skaffe Mark en hustru (Isolde), så at han kan få børn (en arving), et emne der ikke explicit genoptages senere.
- B 5: F.eks. Blensinbils lange monolog (17 linier, p. 10) hvor hun forudser og frygter "sorcery and evil powers", "my dreadful love, for terrible troubles will come from this knight", "he surely possesses evil arts and venomous tourments with which to destroy people", "shame and disgrace upon myself and my whole family", o.s.v. o.s.v. (Bl.a. alluderes endog til Biblen, da hun siger: "Lord God, how can this torment and trouble, grief and distress be taken from me?") – endnu har Blensinbil og Kanelangres ikke vekslet et ord med hinanden, og monologen er udløst af det umiddelbart foregående: . . . as soon as she noticed that Kanelangres proved himself to be more

valiant and handsome than the others, the distress which she had previously suffered in heart and mind returned anew with manifold anxiety and abundant unrest (p. 10). Blensinbil er kort sagt blevet forelsket i Kanelangres' smukke udseende og tapre dygtighed, men hendes kvaler i den anledning virker overdimensionerede (overdeterminerede), *hvis det ikke var for det at det følgende forløb* – både hendes og Kanelangres' kærlighed og senere Tristans og Isoldes – giver hende ret i hendes bange anelser.

og: Som eksempel på ambivalens kan betragtes anvendeligheden af aktantmodellen med dobbelt modtager og den dobbelttydighed, der viser sig i, at denne model gentages, selv om den var blevet entydig.

B 6: Antallet af mise en abyme er naturligvis afhængigt af, hvordan man definerer (herom nedenfor). F.eks. kan metaforer (B 1) og tilfælde som Dido (A 3) med stor rimelighed betragtes sådan. I nærværende artikel tales om de største enheder, og som eksempel behandles nedenfor forhistorien om Blensinbil og Kanelangres.

Sammenfattende bemærkes, at af de opstillede 12 kategorier vedrører de første seks (A) fænomener, der kan iagttages inden for episoden, mens de sidste seks (B) gælder overgang mellem episoder eller hele historien set under et. På grundlag af den foretagne bestemmelse af det episodiske anser jeg det for muligt at forklare tekstens produktion ud fra arten af berøring mellem episoderne. Når hele historien behandles samlet, og tekstens produktion diskuteres, er det derfor hypotesen om det gensidige forhold mellem metafor og metonymik, der skal finde sin endelige præcisering.

*Mise en abyme: historien i historien og historien om historien.*

Ovenfor blev mise en abyme placeret i en kategori i det metasproglige plan, hvor teksten taler om sig selv. Med reference til Ricardou (1967, p. 171-190: "L'histoire dans l'histoire" og 1973, p. 47-75: "Le récit abymé"; cf. også Nils Soelberg) skal her forklares, hvad der

menes med begrebet, der på dansk meget vel kan kaldes "indre spejling" eller "emblematiske situation", som nogle kritikere foreslår; man kunne måske foretrække det lidt mere klodsede "historien i historien og historien om historien". Der menes nemlig det forhold, at man inden for teksten finder en gengivelse af hele teksten i koncentreret form.

Det skal på dette sted understreges, at termen *emblematiske situation* synes særlig velvalgt, når materialet er middelalderlitteraturen, fordi en poetik for denne litteratur ikke kan (eller skal) isoleres fra den tænkemåde eller filosofiske livsanskuelse, der prægede perioden. Det middelalderlige verdensbillede, hvori alting principielt finder sin plads som i en hierarkisk ordnet struktur af ideer, hvis øverste idé er Gud, og hvor materielle manifestationer henføres til kategorier i dette hierarki, finder også sit udtryk i litteraturen. Derfor kan bl.a. Zumthor, når han taler om *emblem* (p. 122: "Jeg forstår ved denne term betegnelsen for en realitet, der fremmaner en anden ved metonym eller synekdoke, især når den anden af dem er af begrebsmæssig orden. . ."), sammenfattende udtale, at der i middelalderens brug af emblem udtrykkes ikke blot en digterisk procedure, men også en mentalitet. Som eksempler på kendte emblemer i litteraturen nævner han elskovsdrikken i Tristan, hasselgrenen i Marie de France' *Chèvrefeuille*, visse dyr i Chrétien de Troyes' romaner såsom den hvide hjort og spurvehøgen i Erec, løven i Yvain, hinden i Perceval, og desuden farver og ædelstene, der udvikler en hel *beretningens heraldik*, ligesom også personers navne kan antage emblematiske værdi (herom kan for øvrigt også læses f.eks. hos Bezzola), så at personen gennem sit navn bliver til *idé*.

Jeg minder om, at termen *mise en abyme* er et lån fra heraldikken og betegner indfatningen af det mærke, som ridderen bar i sit skjold, og selv om Zumthor ikke bruger termen, men foretrækker emblem, viser hans udtryk om (beretningens) heraldik dog, at hans tankegang ligner vor. Måske var det mere hensigtsmæssigt at anvende betegnelsen emblem i stedet for metafor og emblematiske situation for *mise en abyme*. Fastlæggelsen af en metodologisk terminologi er et fundamentalt problem i enhver teori: man kan ønske at skabe nye termer, hvis man mener, at teorien er ny, eller man kan vedkende sig, at man, om end på en ny måde, bygger på tidligere kritikeres arbejder og da bevare den etablerede terminologi, men med af-

vigende implikationer. Problemet blev berørt i begyndelsen af artiklen i forbindelse med betegnelsen *mytisk*, i det foregående var der tale om *metasprog*, og på dette sted og i det følgende gælder det *mise en abyme* og *metafor*. Jeg låner og anvender foreløbig disse termer men bestræber mig på at gøre rede for deres plads i teorien.

Når kritikere af moderne litteratur i dag anvender begrebet *mise en abyme*, citeres ofte André Gide for hans omtale heraf [22], og som eksempel anføres derfor også den kendte skuespillerscene i Shakespeares Hamlet, der netop er en afslørende spejling af Hamlets tragedie og giver kvintessensen af den [23].

Interessant er antagelsen af denne mini-histories mulige funktion som advarende profeti eller bestridelse af den store historie, hvorved den også *afslører* den store histories problem. Til belysning heraf er Ricardous omtale af Ødipus dramaet velvalgt: tre på hinanden følgende *mise en abyme* situationer *kunne* have ændret den skæbne, som den store historie opruller, hvis den store historie så at sige havde hørt de advarsler, som de små historier indeholdt: da Laios modtager orakelsvaret om, at han skal få en søn, Ødipus, der vil slå ham ihjel og ægte sin mor, kunne skæbnen være omgået, hvis Laios havde dræbt Ødipus; den næste advarsel er orakelsvaret (samme budskab) til Ødipus selv, og tredie advarsel er Sfinxens gåde [24], som Ødipus besvarer, men hvor svaret *kunne* have været ikke Mennesket, men *Ødipus selv* (han vil senere blinde sig af sorg over den fuldbyrdede ugering, og fordi han er blind – ikke blot gammel – vil han støtte sig til en stok). Advarslerne bliver ikke forstået, og de tre *mise en abyme* kommer altså ikke til at forstyrre beretningens (skæbnens) gang.

I den følgende behandling af historien om Tristans forældres kærlighed skal der tages stilling til dens placering i den store histories *struktur* og til dens mulige *funktion* som "advarende profeti".

Det bør nævnes, at Ricardou fremhæver, at man også kan forestille sig, at det ikke er mini-historien, der afspejler den store, men at den store historie er skabt over den lille histories model, at det altså er den lille historie, der frembringer den store. I overensstemmelse med Lévi-Strauss' antagelse om "den retrospektive betydningsdannelse" (Mytologik, p. 56n. [25]) vil jeg mene, at forholdet

mellem de to historier er gensidigt, således at eftersom den lille historie omfatter den store i koncentreret form, og eftersom den store historie *også* findes (det skulle jo egentlig ikke være nødvendigt), må den store være skabt af den lille, men på den anden side er det den store historie, der gør, at den lille forstås som et resumé af den store, med andre ord er den store historie nødvendig som explicitering. Hvis man absolut vil spørge, hvilken "der kom først", må svaret bero på, hvilken situation man taler om, skriveakten eller læse(forståelses)akten. Som man vil forstå, anses problemet for uløseligt (og uinteressant) ud fra teorien om de to metasproglige planer, thi hvem skriver, hvem læser? Vor middelalderlige forfatter, der er sig bevidst, at han formidler traditionelt stof (og altså er læser før han skriver) eller teksten selv, der skriver og læser sig videre gennem de forskellige forfatteres bearbejdelser?

Som afslutning på denne indledning til en analyse skal det siges, at ligesom det i arbejdet med metaforen (nedenfor) ikke er tidligere tiders "motivforskning", der har interesse, er jeg i beskæftigelsen med *mise en abyme* ikke ude efter religionsfænomenologisk eller psykologisk diskussion af arketyperiske situationer. Noget andet er, at de konnotationer, der knytter sig til disse ofte gennemgående billeder i middelalderlitteraturen, fortjener nærmere undersøgelse, men dette på et andet niveau i analysen, d.v.s. hvor korpus udvides til at omfatte en større mængde skriftlige og ikonografiske vidnesbyrd, og hvor det dog stadig er billedernes *funktion* i teksters og menneskers liv, der er styrende for arbejdet.

### *Metafor*

Igennem en ganske vist summarisk fremstilling af metaforen foretages i dette afsnit en begrebsmæssig sammenfatning af termer og synsmåder, der er anvendt i nærværende afhandling.

I de foregående kapitler til en typologi for middelalderlitteraturen er en del begreber blevet brugt på en måde, der ikke altid er sammenfaldende med angivelige forskningstraditioner. Det gælder betegnelsen *mytisk*, den af mig postulerede mytiske middelalderromans *metasproglige virksomhed*, fænomenet *mise en abyme* (eller emblematiske situation) og endelig *metafor*-begrebet (eller emblem).



Det helhedssyn, hvori disse begreber integreres på dette sted, er antagelsen af det, Cassirer kalder den *metaforiske tænkning*s form, som konstituerende for *myten*. Jeg vil kort redegøre for hovedsynspunkter i Cassirers i denne forbindelse afgørende artikel om *Sprog og Myte* (i *Symbolbegrebets væsen og virkning*, p. 75-158) og støtter mig i det følgende også på Ricoeur (*Den levende metafor*), Jakobson (*To aspekter af sproget og to typer afasi*), Le Guern (*Metaforens og metonymiens semantik*) og enkelte andre (J.-M. Adam og J.-P. Goldenstein, Genette, Leach (1976)).

Det problem, Cassirer behandler, drejer sig om det gensidige forhold mellem sprog og myte, der skyldes det åndelige bånd, som metaforen er imellem dem. Til en klargøring heraf stiller han over for det *sprogligt-mytiske* det *logisk-diskursive* og karakteriserer de to som direkte modsatrettede former for begrebsdannelse. Den intellektuelle proces, der afspejles i det logisk-diskursive, er en proces for syntetisk udfyldning, hvor det enkelte forenes med helheden, men hvor det enkelte i sit bidrag til helhedens fuldstændiggørelse ikke mister sin individuelle, konkrete bestemmelse og begrænsning for at forsvinde i helheden (Cassirer henviser som eksempel til logikkens i over- og underordning fremstillede hierarki af begreber og til den klassiske syllogistik). Modsat opstår sproglige begreber og mytiske begreber ikke ved udvidelse, men ved sammenfatning i et enkelt punkt. For mytisk og sproglig begrebsdannelse gælder ikke, som for den logisk-diskursive, kvantitet men kvalitet, og det er ikke det samlede system af individuelle dele, der bærer betydningen, men denne udstråler fra et enkelt brændpunkt (det er symptomatisk, at man må tale metaforisk, når man vil tale om metaforen – min kommentar): i logikkens begrebsrum hersker et jævnt, på en måde diffust, lys, og jo videre den logiske analyse skrider frem, jo videre breder sig denne ensartede klarhed. I mytens og sprogets anskuelighedsrum findes derimod ved siden af steder, fra hvilke den mest intensive lyskraft udgår, også sådanne, der ligesom ligger hyllet i mørke (p. 151). I den sproglige og fremfor alt i den mytiske tænkning optræder hver enkelt del som *ækvivalent* med helheden, delen repræsenterer ikke blot helheden, individet eller slægten er ikke blot stedfortræder for arten, men *er* helheden (eller arten), den indbefatter i sig umiddelbart helhedens kraft, betydning og virksomhed. På dette sted mindes om *pars pro toto*-princippet, som Cassirer be-

tegner som det egentlige grundprincip for den sproglige såvel som for den mytiske metafor. Hermed sammenlignes magisk tænkning som bestemt af dette princip: den, der har bemægtiget sig en del af helheden, har dermed i magisk forstand skaffet sig magt over helheden. Det vigtige er den *identitet*, der ses mellem delen og helheden, og som gælder i den mytisk- (og magisk-) sproglige tænkning.

I en omtale af den klassiske retorik fremhæver Cassirer, at det ikke i *mytens* metaforbrug drejer sig om en overføring af en term til en anden, en slags oversættelse, men at der er ægte og umiddelbar identitet, hvor billede, emblem eller navn fuldgyldigt rummer tingens *væsen* i sig. I *sprogets* metaforfunktion er der også oprindelig tale om et ækvivalensprincip, der medfører, at ligesom det ubetegnede slet ikke *er*, må alt, der betegnes på samme måde, også fremstå som *ens*. Hvis man eksempelvis antager momentet *flyve* (Flug) som afgørende væsenligt, vil en sommerfugl høre til arten fugl. Samtidig forstås, hvordan en sådan sproglig metafor kan virke tilbage på dannelsen af den mytiske metafor og være frugtbar for *dens* skabelse. Hvis f.eks. det anskuelige billede af lynet gennem den sproglige behandling er blevet sammenfattet i indtrykket af "slangeform", så er dermed lynet som mytisk metafor *blevet til* slange.

I myte findes ikke abstrakte betegnelser, hvert ord forvandles straks til en konkret, mytisk gestalt, til en gud eller dæmon. Ethvert nok så ubestemt sanseindtryk kan, for så vidt det kan fikseres sprogligt, danne udgangspunkt for dannelse af og betegnelse for en gud. Og er eksempelvis en "Torden-gud" (Gott Brüller) først opfattet sådan, så må denne blive genkendt og umiddelbart *hørt* som et og samme væsen i løvens stemme, stormens brølen og havets brusen. Og den mytiske konception kan derfra berige sproget.

I en stadig vekselvirkning mellem sprog og myte bevises ifølge Cassirer enheden i det åndelige princip, hvoraf de blot er forskellige udtryk, manifestationer og trin. I artiklens konklusion ses *myte*, *sprog* og *kunst* som udsprungne af samme anskuelsesform, nemlig Mythos, men sprog har under Logos' kraft fjernet sig fra myte (ved at ord blot bliver begrebstegn), som kunsten har befriet sig fra mytens tvang, ved at billedet bliver rent fremstillende, idet kunstens specifikt æstetiske funktion gennembryder mytens magiske kreds, ved at der i kunsten erkendes ikke en mytisk-magisk form (Gestalt), men en selvstændig, frigørende formning (Gestaltung).

Med inspiration i den gennemgåede artikel af Cassirer anser jeg det for frugtbart at bestemme *myte* som *metaforisk tænkning* (og senere denne som del af en metasproglig virksomhed) og metafo- ren som ækvivalerende med en helhed, som den altså ikke er en oversættelse af eller blot "repræsenterer". Det er dette sidste syns- punkt, der er grundlag for den diskussion af forældreepisodens pla- cering i hele historien, der gennemføres nedenfor.

Det blev ovenfor begrundet, at det kunne være rimeligt at fo- retrække betegnelserne *emblem* og *emblematiske situation* for hen- holdsvis *metafor* og *mise en abyme*. Den afgørende hindring for at bevare udtrykket *metafor* er, at jeg i min anvendelse analyserer i større helheder end dem, betegnelsen *metafor* traditionelt bruges om (i retorik og stilistik). Det er endvidere også i min anvendelse et spørgsmål om niveau eller størrelse, der principielt adskiller det, der indtil videre kaldes *metafor* og *mise en abyme*: *mise en abyme* be- finder sig på episodeniveau, *metafor* på et niveau, der nok er større end ordets (tegnets) eller sætningens, men mindre end episodens, ja, metaforen ligger inden for episoden – eller i "hullet" mellem episoder. Min betænkelighed ved at anvende især termen *emblema- tisk situation* skyldes, at dette udtryk ikke er *dynamisk* som *mise en abyme* (kan betegne tilstand eller resultat og/eller handlingen mettre en *abyme*). Det kunne overvejes, eventuelt at benytte hen- holdsvis *figurmatafor* og *funktionsmetafor* for det, der på dette sted betegnes som *metafor* og *mise en abyme*.

I forbindelse med referatet af Cassirers artikel skal det siges, at jeg har villet referere loyalt, men at jeg ikke i min litterære be- handling anvender de afsluttende bemærkninger om den mytiske gestalt, der skulle være en gud eller dæmon (sml. dog min "deus ex machina"). Den religiøse fortolkning blev der allerede taget afstand fra ovenfor i tilknytning til Eliade-citatet, fordi en sådan fortolkning i bedste fald ikke kan foretages før en explicitering af den fortolkede teksts strukturelle status.

Inden for de rammer, der er lagt for denne artikel, er det u- muligt at gøre blot nogenlunde dækkende rede for Ricoeurs væg- tige og omfattende bog om metaforen: i løbet af 400 sider gennem- går han kritisk andre forskeres værker om billedsprog og fører frem til en teori, hvori det mest afgørende punkt er den vægt, han lægger på metaforens *tilblivelse*, og den interesse, han vier den på *tekst-*

*niveau*. Ricoeurs mest originale bidrag til den kritiske litteratur inden for området er antagelig hans diskussion af det metaforiske udsagns *reference*, hvorved han overskrider en strukturel betragtningsmåde til fordel for en sandt hermeneutisk fortolkning, der inddrager den ydre verden, teksten refererer sig til ("værkets denotation" (p. 278)). I denne forbindelse diskuterer han udførligt sit syn på metaforens nødvendige ophævelse af den sædvanlige reference for at udfolde en ny "på ruinerne af den tidligere" (p. 251), således at en tekst p.g.a. metaforen kan bestemmes som *heuristisk fiktion* og *ny virkelighedsbeskrivelse*. Disse to begreber sammenholdes med Aristoteles' *mythos* og *mimesis* og *mimesis* anskues som *mythos*' "denotative" dimension (p. 308). Paradokset består med Ricoeurs ord i, at opløftelsen af følelse til fiktion er betingelse for den mimetiske udfoldelse: kun en mytiseret sindstilstand åbner og opdager verden (p. 309). Men dette forhold mellem *mythos* og *mimesis* – eller fiktion og ny beskrivelse – er gyldigt i enhver *poiesis*, og Ricoeurs teoretiske overvejelser er derfor nok nødvendige for en redegørelse for metaforbegrebet, men ikke tilstrækkelige til en påvisning af det specifikke ved metaforen i de middelaldertekster, der er vort emne.

Til en praktisk orienteret analyse af metaforens funktion i Tristan og Isolde teksterne kan man dog stadig låne værdifulde redskaber hos Ricoeur. Som rimeligt er, omtaler han kritisk Roman Jakobsons artikel om afasi, der er blevet så berømt og har inspireret den litterære kritik netop ved den behandling, den giver af det indbyrdes forhold mellem metaforproces og metonymproces som to generelle, sproglige mekanismer. Her skal kort resumeres Jakobsons artikel og Ricoeurs kritik af den, men først mindes der om, at den øjeblikkelige omtale af metaforen tjener som teoretisk indledning til den efterfølgende behandling af historien om Tristans forældres kærlighed som *mise en abyme* eller emblematiske situation.

Som det ses af opstillingen ovenfor i to metasproglige planer og iøvrigt fremgår af omtalen heraf, anskues metafor og *mise en abyme* som to måder, hvorpå teksten (mod forfatteren) peger på sig selv. Det er ovenfor blevet sagt, at skelnen mellem metafor og *mise en abyme* er bestemt af figurernes omfang og placering, begge dele ud fra episodekriteriet.

Når metaforen omtales her, er det kun til belysning af den opfattelse af *mise en abyme*, der er artiklens egentlige emne, og

her skal derfor kun undersøges problemer, der har direkte relevans for dette emnes behandling. Det sås ovenfor, at den anvendte aktantmodel henledte opmærksomheden på brud mellem episoder og en "deus ex machina" funktion, der dannede overgang mellem episoderne. Denne funktion fremstod som udfyldt af: *turnering, skakspil, drage, harpespiller, hund, hjort, navnelighed* og *vand*. Den overordnede interesse, der dominerer nærværende artikel, er tekstens produktion og forklaringen på, at historien, når den synes at gentage samme episode, dog er så lang, som den er - som det blev sagt indledningsvis. Når dette finder en tilfredsstillende forklaring, vil dermed også være etableret et fornuftigt grundlag for at diskutere de forskellige versioners afvigende længde.

Den tese, der fremsættes her, er da, at disse deus ex machina udfyldninger er funktioner i tekstens produktion, og at de kan ansues som en art metaforer, der iøvrigt forekommer, ikke blot som her med episodeovergangs- eller igangsætterfunktion, men også inden for episoden, hvor de ovenfor foreløbigt blev omtalt som bekræftelser. Det, de bekræfter, når de findes inde i episoden, er så at sige deres betydningsfuldhed, som den fremstår *mellem* episoder. En senere semisk analyse af de elementer, der her er på tale, vil bidrage til en præcisering af tekstens isotopier (for forhistorien foreslås under hensyntagen til resten af historien sådanne isotopier nedenfor). På dette sted skal det dog allerede anføres, at det overordnede fælles træk ved de nævnte deus ex machina udfyldninger er *dobbelt-hed* (eller tvetydighed). Og det kan forekomme nærliggende at tilslutte sig Ricoeurs bestemmelse af metaforens rum som hverken substantivet eller sætningen eller diskursen men som verbet *at være* (*être*), nemlig copula: Le "est" métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme" (p. 11, udførligt diskuteret i hans kapitel VII).

Når senere Ricoeurs synsmåde skal finde anvendelse, sker dette naturligvis i teksternes indre sammenhæng; på dette sted kan dog angives, hvilke sådanne kontekstbestemte retningslinier der vil gælde for anvendelsen: *Turnering* er både leg og kamp (sammenlign spil og også skuespil [26]), *skakspil* både skæbne og fri vilje (dygtighed) [27] og kamp mod *dragen* sammenholdes med de to andre dyr, *hunden* og *hjorten*, ved hvilke det mest iøjnefaldende træk, som disse dyr fremstilles i teksten, er en modsætning mellem ret og vrang eller ydre og indre, musikken (hvorpå *harpespilleren* er et eksempel)

knyttes ofte i teksten sammen med jagt, der igen associeres med kærlighed (der som jagt er ambivalent på mange måder, afhængig af kontekst, men eksempelvis forener jagt offer og jæger, den er leg i forhold til krig, men kamp på døden i forhold til f.eks. turnering [28]), *navnet* der kun ligner (Isolde Hvidhånd) men ikke identificerer sandt (Isolde Guldhår) er nødvendigvis dobbelt, ligesom det *vand*, der både optræder som hjælper (fører de elskende til foreningen) og hindring (f.eks. er i oprør, da Isolde skal frem til Tristan til slut).

Som det forstås af denne introduktion til en senere undersøgelse, hvori mange andre såkaldte metaforer skal medtages, har det interesse at indkredse metaforproduktionen, og på dette sted lægges vægten på metaforen som metasproglig virksomhed, altså udsagn om tekstens kode, der ovenfor blev bestemt som tekstens system af regler; dette system blev kaldt mytisk.

Som indledning til en behandling af Jakobsons artikel om metaforen og metonymien er det nyttigt at gengive det skema, Ricoeur opstiller (p. 227) i anledning af sin omtale af Jakobson [29]:

Proces	Operation	Relation	Akse	Område	Sproglig faktor
METAFOR	selektion	lighed	erstatning	semantik	kode (betydning i)
METONYM	kombination	berøring	sammenkædning	syntaks	meddelelse (kontekstbetydning)

De to sproglige processer, den metaforiske og den metonymiske, virker (hvor der ikke er afasi) sammen, men vægten kan ligge forskelligt. I vor sammenhæng samler interessen sig om de metasproglige operationer, der altså ifølge Jakobson viser sig i metafor, vedrører koden (af Jakobson defineret som de mulige, konstituerende dele (p. 48)) og er bestemt ved selektion og substitution (erstatning) og er beroende på lighed. Jakobson omtaler (p. 61) de to sproglige stimuli-reaktioner: den substituerende (stimuluserstattende), metaforiske og den prædikative, metonymiske (der kompletterer stimulus), og Ri-

coeurs kritik sætter (bl.a.) ind på dette spændende punkt, idet han understreger, at Jakobson ganske udelader metaforens prædikative karakter, og han spørger, om ikke det er metonymien der, snarere end metaforen, er en substitution, og hvis det væsentlige ved metaforen er at præsentere en idé i en anden idé's tegn, der er mere slående eller mere kendt, består processen da ikke nærmere i at *kombinere* end i at erstatte? I omtalen af reference-problemet siger Jakobson (p. 49), at to referencer tjener til at fortolke tegnet, den ene refererer til koden og den anden til konteksten. Og: enhver meddelelses konstituent er nødvendigvis forbundet med koden ved intern relation og med meddelelsen ved en ekstern relation. Ricoeurs kommentar hertil er følgende (p. 230):

For Jakobson sker kombinationen i koden eller i meddelelsen, mens selektionen virker mellem associerede begreber i koden. For at selektionen selv skal være fri, må den resultere af en hidtil ukendt (inédit) kombination af konteksten og følgelig forskellig fra foruddannede kombinationer i koden; med andre ord er det *i usædvanlige syntagmatiske forbindelser, i nye og rent kontekstbestemte kombinationer, at man skal søge metaforens hemmelighed* (– min understregning).

En nødvendig omformulering og bearbejdelse af Jakobsons teser finder Ricoeur i Le Guerns arbejde om metaforens og metonymiens semantik. Inden dette omtales, skal det indføres i forbindelse med det gengivne skema ovenfor, at der i min anvendelse af begreberne i hvert fald er to problematiske punkter: for det første vil jeg operere med flere metasproglige planer, idet det skal forsøges at isolere "forfatterens tale om teksten" og "tekstens tale om sig selv", og koden skal betragtes som et system af regler, der ikke kun er semantiske eller leksikalske, men samtidig syntaktiske eller grammatiske. Dette er nødvendigt i den aktuelle teori, og der må henvises til mit konstruerede skema over Lévi-Strauss' anvendelse af kodebegrebet i *Mytologik*, p. 55 [30]. Dermed bortfalder Ricoeurs ellers interessante kritik af det tilsvarende problem hos Jakobson, til gengæld bliver hans kritik af sammenblandingen af diskurs og tale om diskurs som et og samme fænomen påtrængende. Men jeg ser det manifesterede (den foreliggende tekst i sin helhed) som resultatet af to måske rivaliserende former for tekstproduktion og befinder mig følgelig på niveauet "tale om diskursen", der altså er dobbelt.

Hos Le Guern finder man som sagt en klargøring af Jakobsons begreber, og dette først og fremmest i omtalen af referencens betydning, og denne finder han i metonymien, der står i forbindelse med den ekstralingvistiske virkelighed, mens metaformekanismen vedrører intralingvistiske enheder. Metonymien modificerer altså referencerelationen, men metaforen opleves som et kontekst-brud, et isotopibrud (f.eks. er skift fra *spise en frugt* til *spise et æble* et skift i reference, mens skift fra *frugt* til *kage* ville vedrøre koden). Sagt med andre ord: Det leksem, der danner metonym, opleves ikke som fremmed for isotopien, mens metaforen umiddelbart føles fremmed for den kontekst, hvor den befinder sig. Isotopibruddet skal derfor med i definitionen af metaforen. Imidlertid fremhæver Ricoeur de bivalente forhold, der gælder for metonymien hos Le Guern, idet den både inddrager den *indre* kombination i sproget, der forbinder elementer på den syntagmatiske akse og forholdet mellem et led i talekæden og en virkelighed, der er *uden for* selve meddelelsen. Og Ricoeurs konklusion er på dette sted, at hvis referencefunktionen således er dobbelt, er metaforproduktionen det måske også (sml. det citerede "n'est pas" og "est comme"). Et afgørende udgangspunkt for Ricoeurs senere argumentation er Aristoteles' "At se det samme i det forskellige er at se det, der ligner" (Ricoeur, p. 249: "Voir le même dans le différent, c'est voir le semblable").

Denne summariske gennemgang af metaforproblemer skal afsluttes med Ricoeurs (p. 236) vigtige konstatering af, at det er iagttagelse af *uforligelighed* (*incompatibilité*), der er essentiel for fortolkningen af metaforen. Det er nemlig sådanne tilsyneladende uforligeligheder, der ikke blot i en senere sammenhæng er mit grundlag for analyse af Tristan og Isolde romanerne, men også i den herpå følgende diskussion af den *store metafor* (*mise en abyme*), som Tristans forældres kærlighedshistorie anskues som, når den sættes i relation til historien om Tristan og Isoldes kærlighed.



### III

#### TRISTANS FORÆLDRES KÆRLIGHED SOM MISE EN ABYME I SAGA

Því þat er kvenna lunderni, at þær  
virða meirr vilja slinn fullkominn enn  
mundangshóf, ginnast opt þat þær  
kunna ei fá, en hafna því mǫrgu ok  
fyrirlita þat er þær heimilt eigu [31]

I dette kapitel analyseres forhistorien om Tristans forældre i Saga som mise en abyme og dens placering og funktion i romanens helhed diskuteres. Det vil først være nødvendigt at genoptage de spørgsmål, der blev stillet ovenfor angående tvedeling og vendepunkt eller eventuelt kulminationspunkt.

Det er ikke min hensigt på dette sted at tage begrundet stilling til afgrænsning af det, der her kaldes mytisk roman over for den middelalderlige episke digtning. Alligevel må det anføres, at f.eks. Jackson (1960, p. 56 og 105 ff.) dels mener, at en tvedeling i *epos* er "næsten universel" (og nok skyldes fremførerens ønske om at fastholde sit publikums opmærksomhed): i første del når helten tilsyneladende sit mål, men mister så alt for at begynde forfra i en endnu dårligere udgangsposition end første gang, han forsøgte, dels at *roman* (romance) fremviser rester af den episke todelte strukturs tradition ved at gribe tilbage til beretning om en gammel hændelse for at introducere en ny. Ferrante (der er elev af Jackson) mener (p. 59), at en tredeling er normalt for roman:

First we shall consider whether the work falls into two or three parts. The latter is the normal pattern for romance: in the first part, the hero achieves success, usually in arms and

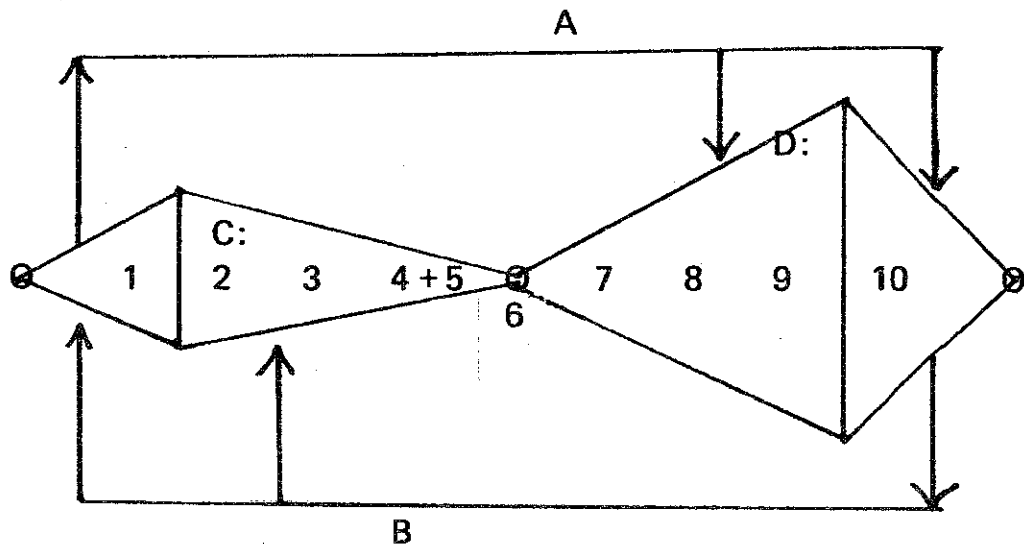
love; then a problem is posed, often, particularly in Chrétien, it is a conflict between responsibility to the two aspects of life, duty and personal attachment; finally, in the third part, the conflict is resolved and the hero once again is successful in both spheres. Thus there is a rise-fall-rise pattern.

Heltepos har tvædtelt struktur (og et "basic pattern of rise and fall"). For øvrigt bedømmes Eilhart af Ferrante som episk tvædtelt, mens Thomas, Gottfried og Tavola Ritonda er tredelte. Dette skal ikke diskuteres her, hvor foreløbig kun Saga er materiale for modelkonstruktionen, men det må nok siges, at en vis skepsis er nødvendig over for Ferrantes raske behandling af Thomas romanens struktur med benyttelse af Saga til den del af forløbet, hvor Thomas mangler (indtil Tristans ægteskab). Efter en kategorisk bemærkning om at epos er tragisk, mens roman har lykkelig udgang ("everything is set to rights at the end") tilføjes: "The Tristan story does not fit either category. It is certainly tragic insofar as. . ." (p. 59-60). Ferrantes fremgangsmåde er som regel først at præsentere traditionelle, generelle synsmåder for derefter undertiden at måtte konstatere, at de traditionelle begreber ikke passer på hendes materiale. Jeg koncentrerer mig så vidt muligt fordomsfrit, som det blev sagt i indledningen, om en enkelt tekst og sigter på ud fra enkeltanalyser at nå frem til almene betragtninger (søgen efter en genrebestemmelse og et middelalderligt tekstbegreb er den "fordom", der styrer mit arbejde).

Nævnes skal det imidlertid, at traditionen ser Tristan og Isolde som bestående af tre dele, således eksempelvis i Frenzel (p. 740): 1. del Morholthændelsen, 2. del Ægteskabsbruddet, 3. del Isolde Hvidhånd historien. Og f.eks. hos Fisher: 1. del Hændelser, der fører frem til, at Tristan bringer Isolde til Mark, 2. del De elskendes flugt til skoven og 3. del Hændelser, der følger, efter at Isolde er vendt tilbage til Mark. Fisher tilføjer (p. 153):

These last two parts contain none of the distinctive elements (unless it be Iseult of Brittany) which have immortalized the Tristan story. It is the first part, divested of the folklore paraphernalia of dragons, rudderless boats, and magic potions, that presents the adulterous triangle of uncle and nephew in conflict over the wife.

Den model, jeg nu opstiller, er fremfor alt inspireret af Lévi-Strauss' kanoniske myteformel, men den viser, hvordan Saga ser ud (how it looks) og fungerer (how it works):



Sagastrukturen anskues som tvedelt, hvor episode 6 (Isoldes ed) er et nulpunkt. Vinavers model anvendt som kulminationsmodel ovenfor for sagens behov er hermed forladt. C og D er symmetriske: episode 2 svarer til 9, episode 3 til 8, og 4+5 svarer til episode 7, men med intensivering af spændingen mellem de konstituerende modsætninger (trekant D er derfor større end C). A viser, hvordan forhistorien producerer og spejler D og episode 10, men da samtidig episode 10 producerer og spejler (B) C og episode 1, kan romanen teoretisk ligesåvel læses baglæns. Episode 1 og 10 henholdsvis starter og ender i et nulpunkt, der er manglende liv (1), tekstens og personernes, og død (10), tekstens og personernes. Forhistorien åbner den følgende historie, 10 afslutter den, således at 1 og 10 ses som greimasianske yderepisoder på "et andet mytisk virkelighedsplan". Så vidt om strukturen og forhistoriens plads i denne. Herefter skal vi se på forhistoriens mulige funktion af "advarende profeti".

Det ejendommelige ved historien om Tristans forældre er, at den på én gang synes at advare mod den skæbne, der venter Tristan og Isolde og at give et selvstændigt (ikke gentaget i Tristan og Isolde historien) løsningsforsøg, der imidlertid også fører til tragedie. Det er forståelsen af forhistorien som en spejling, der gør det interessant, at den begrundet Tristans navn, ikke omvendt:

... they conceived that child who later lived to be a source of grief to all his friends and the origin of this story. (p. 15)

He was then christened and given the name Tristram, and he received this name because he was conceived in sorrow, carried in distress, and born in the afflictions of grief. All his life was filled with sadness. He well deserved his name, for he was sad awake, sad when he slept, and sad when he died, as those will learn who continue to listen to this story. (p. 19)

På mange måder synes den indledende beretning om Tristans forældre at ligne Tristans og Isoldes historie så meget, at man kan se den som en forkortet, koncentreret version af denne. Men på andre væsentlige punkter adskiller den sig imidlertid fra den, og det er disse *afvigelse*r, der er spændende for en betragtning af den som profetisk mise en abyme. Den løsning, forhistorien forsøger på samme problemkompleks, er et valg mellem de modsætninger, som der ikke kan vælges mellem. Den følgende historie kan derfor ikke andet end demonstrere det umulige valg. Hvor forhistorien vil vælge ud af konflikten, vil den store historie tage konflikten på sig. Når dette gensidige forhold mellem de to historier er klart, forstås det også, hvorfor det er ligegyldigt, om den lille historie er skrevet først og lader den store om at udvikle det, den ikke tog sig af, d.v.s. producerer den store, eller omvendt den lille historie er tilføjet til sidst for ikke at lade nogen mulighed uprøvet og derved spejler den store, men *omvendt* vel at mærke.

At historien om Kanelangres og Blensinbil placerer sig på et andet "mytisk virkelighedsniveau" end den følgende Tristan og Isolde historie, fremgår ved iagttagelsen af mangler i den første historie, når den sammenlignes med den anden: der er ingen *kampe mod kæmper* eller *overnaturlige væsner* (som senere dragen), der er ikke det *magiske* element (som f.eks. Tristans forgiftede sår og elskovsdrikken), der er nok tale om hemmeligholdelse, men ikke om *forklædninger* som senere, de elskende opholder sig ikke uden for samfundet i en periode (som Tristan og Isolde i skoven), men *flygter derimod til mandens hjemland* (noget ret nærliggende, der imidlertid aldrig falder Tristan og Isolde ind, heller ikke at flygte til hendes hjemland), der *fødes et barn* af de elskendes forening, nemlig Tristan (ingen børn fødes senere trods bestræbelserne for at skaffe Marc en

arving), og endelig bliver de *gift*. Man kunne kort sagt med rimelighed tale om en vis realisme.

Personsættet er Marc, Marcs søster Blensinbil og Kanelangres, mens det senere er Marc, Marcs søstersøn Tristan og Marcs hustru Isolde. Den tilsyneladende hindring for Kanelangres og Blensinbil er Marc, der er kvindens bror, derefter optræder Marc som hindring for kærligheden ved både at være Tristans onkel på mødrene side og hans elskedes ægtemand. Tristan kæmper senere mod Isoldes onkel på mødrene side (Morholt) og dræber ham. Man kunne her finde anledning til diskussioner af synet på matrilineær kontra patrilineær arvefølge, på ægteskabsinstitutionen og på ægtemandens (og elskere-) rettigheder i på den ene side det piktiske og keltiske substrat (se herom Fisher) og på den anden i den høviske kærlighedsfiktionens dyrkelse af kærlighed uden for ægteskab i opposition til feudalsamfundets normer (se herom Köhler 1964). En sådan vurdering skal dog først foretages i forbindelse med senere sammenligning af resultater af analyser af enkeltversioner.

Det symptomatiske brud, der bestyrkes af en vedvarende isotopi, er *hemmeligholdelsen af kærligheden*. Denne hemmeligholdelse er nemlig på beretningens manifeste plan ganske unødvendig: Marc så tværtimod gerne, at Kanelangres og Blensinbil ville have hinanden, og man må spørge, om det da netop er hemmeligholdelsen, der er "noget galt med", om det er *den*, der fører til ulykke. Og man må spørge, om beretningen set som en advarende profeti da anbefaler åbenhed, et temmelig overraskende synspunkt, eftersom Tristan og Isolde historien jo drejer sig om ægteskabsbrud.

Til dokumentation af min tese om at hemmeligholdelsen er et centralt element, om ikke *det* centrale, skal gives tre citater. I Schach er der 14 liniers beskrivelse imellem de to første passager, her fortælleres, at Kanelangres og Blensinbil holder deres kærlighed så godt skjult, at ingen fatter mistanke; mellem andet og tredje citat er der 19 linier, der fortæller, at Kanelangres såres alvorligt i kamp. Dette linietælleri skal blot vise, hvor tæt de indbyrdes modstridende udsagn vedrørende 1. Kanelangres, 2. Marc og 3. Blensinbil står på hinanden. Bemærk præsenteringsrækkefølgen af de tre personer: i samme rækkefølge optræder de også i den første præsentation, og senere er det Tristan — Marc — Isolde:

In this, as in all other matters, he proceeded properly and purposefully, for an extremely great difficulty lurked on the other side: if King Markis were to become aware that this young knight, who had recently come to the royal court, entertained such desires and intentions regarding such a noble and closely related kinswoman of his, and that he did so in such a secret manner, then Kanelangres would in no wise realize his desires. (p. 12)

But the king was told time and again that Kanelangres had developed a deep affection for his sister, and that he would sue for her hand and accomplish this honorably and with the will and consent of the king. And since Kanelangres excelled all others in all accomplishments which distinguish a noble man, the king would have joined them in matrimony with honorable favor at a great festival if Kanelangres had wished to pursue this matter with the king. And for these reasons it seemed as though he gave them leave to converse together whenever they wished or wanted to. (p. 13)

Now when the king's sister learned of the disaster that had befallen her friend, her distress grew all the more grievous, as it was concealed within her breast; for she could reveal it all the less because of the dread and terror that otherwise awaited her in the person of her brother, King Markis, as well as a host of other powerful men. The more secret her distress was, the more grievous it was. (p. 14)

Det ser altså ud til, at det er en overflødig, d.v.s. misforstået som nødvendig, hemmeligholdelse, der ender med at føre til Kanelangres' og Blensinbils død. Der skal her mindes om, at en af de af Andreas Capellanus nedfældede regler for høvisk kærlighed netop var at holde kærligheden hemmelig. Der skal samtidig plæderes for det synspunkt, at den høviske kærlighedsetiks kærlighed udenfor ægteskab var en litterær fiktion, der ikke i tidens ideologi indebar en opfordring til realisering, for at sige det mildt.

Når det tidligere (Mytologik, p. 14-16) er sagt, at et litterært mytebegreb skal placeres i forhold til ideologibegrebet, og at myten iøvrigt anskues som en protest mod ideologien, var det med henblik på Tristan og Isolde som en mulig protest mod den reelle adskillelse

mellem, på den ene side, den feudale, kollektive virkelighed med dens værdisystem, der bygger på loyalitet og troskab og respekt for de rettigheder og pligter, der hører til at være placeret et bestemt sted i det sociale hierarki (f.eks. ægtemandens og lensherrens rettigheder), der styrkes af det høviske dannelsesmønster, og på den anden side den asociale kærlighedsfiktion, der udtrykkes i den høviske digtning (troubadourlyrikken).

Det er oplysende at sammenligne med Chrétien de Troyes, om hvem man har sagt, at han har et "Tristankompleks", som han ustandselig tumler med (i de tre af de fem kendte romaner af ham: Erec et Enide, Cligès, Lancelot), jævnfør betegnelserne "anti-Tristan" og "Super-Tristan", som moderne forskere har anvendt om hans henholdsvis Cligès og Lancelot. Hvor Chrétien de Troyes søger en soning mellem de stridende parter, samfundets krav og den høviske kærlighed, men til fordel for samfundet [32], kunne man mene, at Tristan og Isolde myten gennem stædige og varierede forsøg spørger igen og igen, hvorfor og hvordan det dog ikke kan lade sig gøre at *realisere* den høviske kærligheds *ideal*.

Således viser den store historie om Tristan og Isolde ikke *overflødig hemmeligholdelse* som i Kanelangres og Blensinbils tilfælde, men *nødvendig hemmeligholdelse*. Denne mislykkes imidlertid (det sidste eksempel er samfundsrepræsentanten Isolde Hvidhånds bedrag) og bliver deres død og eneste mulighed for samvær, hvilket ikke nødvendigvis bør ses som udtryk for morbid dødsdrift og verdensflugt, men som en tilkendegivelse af, at der ikke er flere forslag til løsning af det stillede problem. Og dette er svaret. Forsøget på *åbenhed* som mulighed ved at lukke sig ude fra samfundet (i skoven) mislykkes også (de opdages p.g.a. hjorten), og dermed vises, at heller ikke dette anskues som en tilfredsstillende løsning. Det spørgsmål, der stilles, og den stræben, der udtrykkes, er et forsøg på at leve åbent i kærlighed i samfundet. Dette er umuligt, og det indebærer, som jeg ser det, en kritik af samfundet.

Det skal fremhæves, at myte i den definition af den, der her arbejdes med, er eksperimenterende og dermed frigørende. Det påstås ikke, at Tristan og Isolde myten bevidst forholder sig til den høviske digtning, men teorien om sammenhæng mellem disse grupper af tekster, Tristan og Isolde romanerne og troubadourlyrikken, er en del af den teori om intertekstualiteten, der blev omtalt oven-

for. Her sættes denne blot i et større perspektiv, idet dialogeren med andre tekster end dem, der direkte hører til Tristan og Isolde traditionen, inddrages. I sidste instans betragtes alle tekster som en del af perioders kultur med alt, hvad dette begreb indebærer.

Det punkt, der her er opsummeret, skal naturligvis uddybes langt mere i en senere sammenhæng, men det var nødvendigt at forklare, i hvilket perspektiv hemmeligholdelsen får betydning, når historien om Tristans forældre betragtes som advarende mise en abyme. Det skal tilføjes, at i romanens videre forløb varieres der over samme tema kærlighed-samfund og hemmelighed-åbenhed ikke bare i den store intrige Tristan-Marc-Isolde, men også inden for bi-personernes rækker.

Når det er sagt, at kærlighedsproblematikken og hemmeligholdelsen er snævert forbundne allerede fra forhistorien, skal her kort opstilles andre dominerende temaer, eller snarere isotopier, der findes i forhistorien og dukker op igen og igen i den store historie [33].

Det er på disse isotopier, eller ensartede semantiske planer, at de metaforer (eller emblemer) befinder sig, som er drøftet i det foregående. Metaforen opfattes så at sige som et koncentrat af isotopien. Isotopifastlæggelse forstås her som en metodisk "omvej" til at finde og begrunde den betydningsfulde metafor.

Når isotopierne nu opstilles i par, er det fordi de to indgående led *både* er modsætninger og integrerede i hinanden: der mindes her om Ricoeur ovenfor om dobbeltheden "*n'est pas*" og "*est comme*" og Aristoteles' "*voir le même dans le différent, c'est voir le semblable*"; det er denne lighed i det forskellige, metaforen fremviser og dermed hele romanens essentielle træk, hvorfor man kunne fremføre det synspunkt, at romanen i sin helhed er *én stor metafor*, dette skal ikke diskuteres på dette sted.

Vi finder i Saga'ens forhistorie følgende isotopier, der gentages i det følgende forløb: *fødsel* – *død*, *sorg* – *glæde*, *kulde* – *varme*, *dag* – *nat*, *hemmeligholdelse (bedrag, forstillelse)* – *åbenhed (tapperhed)*, *skam* – *ære (spømmelighed)*, *kløgt* – *ubetænksomhed*, *retmæssig adkomst* – *uretmæssig adkomst*, *bundethed* – *frihed*.



*Fødsel og død*

Tristans forældre dør: først såres Kanelangres i en kamp, der starter som en turnering, men udvikler sig til en regulær kamp, hvor mange riddere falder på begge sider. Han er dog kun halvdød og helbredes for endelig at dø i en kamp i sit hjemland, hvor han forsøger at generobre tabte besiddelser (disse erobres senere tilbage af Tristan). Blensinbil sørger og forsøger at tage sit liv: "Since he cannot come to me, I must pass through death, for his death beats upon my heart". Hvis hun ikke var gravid, ville hun dø. Grunden til, at hun vil flygte med Kanelangres til hans land, er at hun er gravid. Senere er der ingen graviditet, ingen flugt og intet ægteskab — med den rigtige Isolde, vel at mærke, for Tristan flygter alene til Isolde Hvidhånds land, gifter sig med hende men lever med hende i ufuldbyrdet ægteskab. Blensinbil dør, da hun har født (Tristan og Isolde bliver født, da de dør?). Hun dør "because of the grief and torment she had endured and the fervent love she bore her husband". Død ses altså her forbundet først og fremmest med fødsel og med lidelse og kærlighed og desuden med turnering og kamp. I Kanelangres' første kamp kæmper han som en løve (løven er senere Tristans mærke og optræder også som statue i Billedsalen), hans sår helbredes af en "excellent physician" som senere Isolde og hendes mor helbreder Tristans sår. Kanelangres' første kamp var en turnering, der blev alvor, ganske som den turnering, hvor han og Blensinbil mødes første gang: "mock combats", iscenesat af Marc; beskrivelsen lægger vægt på synssansen, det pragtfulde skue, og det er Marc, der "arrange and stage this festival" og er en henrykt tilskuer: "As King Markis sat watching his splendid knights, he was overwhelmed with happiness at the thought that he should be the sovereign ruler over this land, which was so wealthy and powerful and peopled with such chivalrous men and gentle ladies." Man må tænke på teater og på Marc som konfliktens igangsætter og tilskuer, samtidig med at han er impliceret som hindring, jvf. præsentationsrækkefølgen, der blev omtalt ovenfor. — Men ved denne teater-turnering bliver Blensinbil forelsket, fordi Kanelangres overgår alle. Dette overmål af skønhed og dygtighed bliver også senere fatalt for Tristan. Til illustration af Blensinbil nævnes Dido, og derpå: "Thus misfortune has befallen many, who willingly abandoned themselves to such great sorrow" (som sanseligt begær fører til).

### *Sorg og glæde*

Inden Blensinbil bliver forelsket, karakteriseres hun ved altid at have gjort andre glade. Marcs turnering, der finder sted i en skov ved en sø, er en glædesfest, og Kanelangres' dygtighed en fryd. Men det fører til sorg og lidelse for Blensinbil, fordi hun bliver forelsket: "It grieves me to see your dexterity and chivalry and knightly accomplishments". Ovenfor er Tristans fødsel – og hans navn – beskrevet som forbundne med sorg. Ustandselig jarnres der: over Kanelangres' død, Blensinbils død og over Tristans status som forældreløs (væren alene i verden, venneløs og frændeløs, karakteriserer senere både Tristan og Isolde). – Faktisk er eksempler på glæde sparsomme i forhistorien. Da Kanelangres er død, siges dog: "Dead was all her pleasure" og "I was his delight, and he was my joy".

### *Kulde og varme*

Blensinbils lidelser, da hun er blevet forelsket, viser sig ved, at hun brænder af lidenskab, så at hendes naturlige skønhed forsvinder. Hun skælver og bliver "almost deprived of her wits by this fierce heat...", hun tror ikke selv på, at det er det varme vejr, der gør hende syg, d.v.s. forgifter hende indvendig ("poisons me inwardly"), hun fryser nemlig også: "I shiver from heat and sweat from cold, and yet neither heat nor cold is in itself an illness, but torment and torture for those who have too much of both of them. These two things, heat and cold, combine to torture me, and since neither will part from the other, nor grant me relief I must needs endure both". Derfor ønsker hun en helbredende drik, der skal sammenholdes med den senere elskovsdrik. (Se endvidere det citerede under metasprog 5 B ovenfor).

### *Dag og nat*

Dette kunne for forenklingens skyld placeres sammen med isotopien hemmeligholdelse (om dagen) – åbenhed (om natten): det, der er dag for de andre, er nat for de elskende (og omvendt), der må skjule deres kærlighed. Det er i denne forbindelse værd at bemærke, hvor stor en del af handlingen, der udspilles i soveværelser og damegemaker. Dag – nat isotopien optræder også i Tristans senere forklædninger og list og anden forstillelse. Der er ingen forklædninger i Sagas

forhistorie. Efter det første møde spekulerer Kanelangres over Blensinbil hele dagen og også om natten, "as he lay in his bed, he pondered this so much that he found neither sleep nor repose."

#### *Hemmeligholdelse og åbenhed*

Er omtalt i det foregående. De hemmelige møder mellem Kanelangres og Blensinbil beskrives som brændende kærlighed, der udøves med en sådan "artfulness and secrecy", at ingen opdager noget. Efter brylluppet sender Kanelangres i hemmelighed Blensinbil til en stærk, befæstet borg: "There he had her guarded for a time in honourable and seemly fashion". Det siges ikke hvorfor, men det er antageligt for at beskytte hende mod Kanelangres' fjender, som han derpå tager ud for at kæmpe mod. Da den forældreløse Tristan er døbt, gemmes han bort på tilsvarende måde, og hans identitet holdes skjult, også over for ham selv.

#### *Skam og ære*

Sømmelighed (høviskhed) er et tilbagevendende spørgsmål i forhistorien. Kanelangres modtages sømmeligt ved Marcs hof efter at være rejst (over havet) dertil sømmeligt udstyret. Blensinbils problem og selvbebrejdelser over at være forelsket i Kanelangres skyldes angst for skammen ved at byde sig til for en mand, der ikke beder hende om ægteskab. I den senere historie flyttes skam-ære isotopien til Tristans loyalitetsproblem over for Marc og trofasthed over for kærligheden.

#### *Kløgt og ubetænksomhed*

Som Kanelangres karakteriseres ved at være klog og velovervejet ("foresighted and foreseeing", "wise"), er Blensinbil ubetænksom (men inden forelskelsen overgår hun alle i "wit and wisdom"), og det er dette, der bringer hende i ulykke: "my folly and lack of foresight" og "I have loved you unwisely" og "I have deceived myself, and therefore I am lost and undone". Sml. ovenfor, at hun bliver nærmest vanvittig af forelskelsen ("deprived of her wits"). I Tristan og Isolde historien er det Isolde, der med sin moders og Bringvets støtte og råd er den kloge og snedige, mens Tristan er spontan og uforsigtig. Blensinbil fremstilles utvetydigt som lastefuld

synderinde, sml. det citat der er sat som motto for dette kapitel, fordi det kort og klart udtrykker Sagas forhistories syn på kvindens ufornuftige begær som årsag til katastrofen.

Det er karakteristisk, at Blensinbil elsker med "good will" (Kölbing, p. 11: *góðvilja*, Kölbing oversætter (p. 120) til "aufrichtigen Herzens"), mens Kanelangres elsker med "steadfastness" (Kölbing, p. 11: *stöðugleik*, oversat til "Beständigkeit"); det kan diskuteres, om der kan sondres på samme måde i en karakteristik af Isolde og Tristan, og om det da snarere skal være omvendt.

### *Retmæssighed og uretmæssighed*

Ovenfor er sagt, at Kanelangres og Blensinbil kunne få hinanden, hvis de sagde til Marc, at de gerne ville. De har ret til hinanden set med Marcs øjne, modsat senere Tristan og Isolde. Efter at de er flygtet (en problemfri rejse over havet), gifter Kanelangres og Blensinbil sig med lovens og kirkens velsignelse. — Kanelangres dør i kampen for at generobre sine tabte besiddelser (Tristan erobrer dem tilbage). Bl. a. Tristans kamp mod dragen illustrerer, bekræftet af drikken, Tristans delvist retmæssige krav på Isolde.

### *Bundethed og frihed*

At tage hensyn til skam og ære er naturligvis en form for accepteret bundethed. Derudover bemærkes, at begrundelsen for, at Kanelangres og Blensinbil flygter til hans land, er: "we cannot remain here in freedom. You must know for certain that if we stay here, we will live in grief and peril." Lidelse og fare forbindes altså med det modsatte af frihed, og sådan bliver Tristans og Isoldes liv. Blensinbils bundethed til Kanelangres, som også indebærer, at hun ønsker at dø, da han er død, udtrykkes i talemåden "a choice once made is binding". Kærlighedsbånd betyder at dø, når den elskede dør.

På de isotopier, der er opstillet, anskues følgende som metaforer, der nævnes her, men først får deres rette betydning, når hele teksten behandles: *Fødsel og død* (eller liv og død): skov, turnering, sår, graviditet, (rejse over) vand; *Sorg og glæde*: navn, færdigheder (her ridderkab, senere også kunst); *Kulde og varme*: sygdom, vanvid, gift, drik, trolddom, Dido; *Dag og nat*: (forklædning); *Hemmeligholdelse og åbenhed*: navn; *Skam og ære* (sømmelighed): ægteskab; *Retmæssighed og uretmæssighed*: kamp, løve.

#### IV

### TRISTANS FORÆLDRES KÆRLIGHED HOS GOTTFRIED SAMMENLIGNET MED SAGA

ein man ein wip, ein wip ein man,  
Tristan Isolt, Isolt Tristan [34]

I den følgende omtale af Gottfrieds fortælling om forældrene, Rivalin (med tilnavnet Canelengres) og Blancheflor, medtages ikke prologen, ligesom Broder Roberts indledende selvhenvielse i Saga ikke blev omtalt. Episoden afgrænses som Hatto, p. 45-64 (Weber, vers 245-1790). De vers, der er sat som motto for dette kapitel, findes i prologen, men er også gyldige for Rivalin og Blancheflor, når en vigtig forskel skal fremhæves mellem Sagas og Gottfrieds forældrehistorie, idet Gottfried også mellem forældrene i højere grad end Saga betragter kærligheden som et fælles foretagende: "Between them they had in their minds but one delight and one desire. Thus he was she, and she was he. He was hers and she was his. There Blancheflor, there Rivalin! There Rivalin, there Blancheflor! There both, and there true love!"

Gottfried regnes almindeligvis for at have skrevet den smukkeste, den mest poetiske af alle versionerne (Wagner benyttede Gottfried til sin opera), og som det ses i det følgende, er denne version meget rig på de metaforer, der her er i søgelyset. Gottfrieds stil er betagende smuk.

Selv om Jackson (1971) vurderer forhistorien som mere realistisk, prosaisk, end den senere Tristan og Isolde historie, og selv om det ovenfor anførte synspunkt om yderepisode på et andet mytisk virkelighedsplan fastholdes, er det i mise en abyme teorien stadig impliceret, at forhistorien rummer det stof, der udvikles i den store

historie. I det følgende bruges så vidt muligt det modelskema, der blev opstillet for Saga.

Det centrale problem i Sagas forhistorie var hemmeligholdelsen af kærligheden. Med de citerede passager blev det vist, hvordan Saga forsøgte at begrunde den hemmeligholdelse, der er nødvendig for historien (det kan ikke nytte, at de elskende erklærer sig for Marc og får hinanden med hans velsignelse) både inden for forhistoriens rammer og for at denne har et forhold til den følgende historie. Saga slap ikke godt fra dette forsøg på motivering (jvf. modsigelserne). Hvad gør Gottfried? Det er karakteristisk for Gottfried, at han kritisk kommenterer eller ændrer det, han finder usandsynligt i overleveringen (han siger selv, at hans bedste kilde er Thomas; Broder Robert angiver ikke sin kildes navn). I forhistorien kommenterer Gottfried ikke direkte hemmeligholdelsen, og omtaler den i det hele ikke ret meget. Vendingen "i hemmelighed", der er så hyppig i Saga, forekommer meget sjældent hos Gottfried, først hvor Blancheflor går til den sårede Rivalin (for øvrigt i forklædning som en tiggerske, der vil helbrede ham), og siden da Rivalin og Blancheflor flygter (iøvrigt om natten). Det antydes, da Blancheflor går til Rivalin, at det er hensyntagen til sømmelighed, der er grunden:

Blancheflor's nurse gained admittance and secretly informed him (Rivalin) that her mistress would like to see him, if he would allow it in accordance with honour and decorum. This done, she returned with the news. She took the girl (Blancheflor) and dressed her as a beggar-woman. . . (p. 57)

To andre passager er vigtige for forståelsen. Da Blancheflor er blevet gravid, og Rivalin vil rejse hjem uden hende, opregner hun for ham tre ting, der er "deadly and unalterable": For det første frygter hun nedkomsten (hun får ret, hun dør jo, da hun har født), for det andet vil hendes broder (Marc), når han opdager, at hun er gravid, selv være vanæret og iøvrigt straffe hende med en vanærende død; endelig frygter hun, at han, hvis han ikke dræber hende, vil gøre hende arveløs, og det vil være en skam, men værst af alt er tanken om, at hendes barn er bastard, *født uden for ægteskab*. Derfor flygter de og gifter sig — men det er Rivalins marskal, Rual, der tilråder ægteskab. Den sidste passage, der kan oplyse om hemmeligholdelsen, er den, der lader forstå, at Blancheflor er langt fornemmere end Rivalin, hun elsker og gifter sig med andre ord under sin stand. Som det ses, er

der grunde til at mene, at Gottfried ikke benytter hemmeligholdelsen, men lader besvængning eller overhovedet fysisk kærlighed uden for ægteskab være det overordnede problem. Heri ligger da forhistoriens advarende profeti.

### *Fødsel og død*

Det siges explicit i Gottfried, at det er besvængningen, der fører til død. Selv om denne version er fragmentarisk og mangler slutningen (fra ægteskabet med Isolde Hvidhånd), finder man i beskrivelsen (der her er mere detaljeret end i Saga) af Tristans undfangelse en situation, der forudsiger Tristans og Isoldes kærlighedsdød: Rivalin ligger såret og døden nær, Blanchefflor kommer til ham, lægger sin kind mod hans, og al kraft forlader hendes legerne. Hendes læber bliver blege, hendes hud mister sin glød, hendes øjne bliver mørke og dunkle som natten. Hun besvimer og ligger "as though she were dead". Noget efter kysser hun dog Rivalin, der derved opvækkes, og han presser hende ind til sit "half-dead body". Blanchefflor bliver gravid. Men sammen med barnet modtager hun døden. Dog: "Of the child or the tragic death within her she knew nothing". Da begge senere er døde, siges det, at Rivalins død var ærefuld, men Blanchefflors mere end ynkværdig. Og Gottfried opfordrer til at bede for denne "blameless woman", at Gud må tage godt imod hende og hjælpe og trøste hende. — I modsætning til Saga fremstilles Marcs turnering og Blanchefflors forelskelse ikke som et syndefald. Blanchefflor beskrives som "this heavenly vision" og "a miracle on earth", og Rivalin som "a heavenly young man" og "a divine figure" (senere er Tristans og Isoldes Minnegrotte explicit et jordisk paradys). I indledningen karakteriseres Rivalin som "a joy-giving sun". Senere udvikles dette til Isolde som den klare sol, hendes moder som det glade daggry og Brangane som fuldmånen. Da Tristan og Isolde overraskes i Minnegrotte, omtales Isolde af den jæger, der finder dem, som en gudinde (Tristan er en mand som enhver anden), hun kan ikke være menneskefødt, hun er skønnere end en fe. Iøvrigt er lys ved turneringen forbundet med glæden, der spejles i de glades øjne. Synssansen spiller en stor rolle, og Marcs turnering har også her karakter af *skuespil* men er utvetydigt en glædesfest. Forelskelsens problem er, at de elskende ikke straks er sikre på at være genelsket, og dette er pinefuldt som døden.

### *Sorg og glæde*

Glæden spiller en meget stor rolle i denne forhistorie. Men den er forbundet med sørgmodighed og fortvivlelse, først i forelskelsesfasen, siden da Blancheflor tror, at Rivalin vil forlade hende og til sidst, da Rivalin er død, og Blancheflors hjerte bliver til sten af sorg. Den lidenskab, der er en fryd og en pinsel, beskrives vedvarende som ild. Man kan sammenligne maksimen i Saga, der kun gjaldt Blensinbil: "a choice once made is binding", med den, der findes her om Rivalin og Blancheflor: "They experienced the truth of the saying that where lovers gaze into each others eyes they feed love's fire apace".

### *Kulde og varme*

Ovenfor er omtalt glæde og sorg og ildmetaforen. Der er ikke tale om kulde hos Gottfried (I). Når der skal sammenlignes med Sagaens kulde og varme i det første anfald af forelskelse, skal også hos Gottfried på samme måde som i Saga fremhæves fremstillingen af den begyndende kærlighed som en sygdom, "love-sickness", der hos Gottfried ikke gør vanvittig og grim som i Saga, men fortrænger glæden og gør bedrøvet. Den er for Rivalins vedkommende en fundamental ændring, "a new life", der viser sig i dårligt humør. Rivalin kæmper mod at blive kærlighedens fange. Da hans og Blancheflors hjerter har kåret den anden som henholdsvis dronning og konge, forsøger Rivalin at komme løs, ganske som fuglen på limpinden. Kærligheden er en tyrant, og også Blancheflor lider, hun ønsker sågar Rivalin død og taler som Blensinbil i Saga om mandens trolddomsevner. Hun jamrer over sin egen fantasi, der "wants too much that it should not want, if it but cared for what is right and proper" (sml. mottoet over det foregående kapitel). Også hun er kærlighedssyg og brænder af begær. Men det er altså ikke som i Saga noget moralsk syndefald, der er på tale, ulykken er ikke at tro sig genelsket.

### *Dag og nat*

Da der ikke er nogen bemærkelsesværdig hemmeligholdelse udover det allerede omtalte og bortset fra, at de elskende flygter i hemmelighed om natten, skal her blot mindes om omtalen af lys og glæde ovenfor. Blancheflors forklædning skal også huskes. Overhovedet



hører Dag - nat isotopien hos Gottfried nærmest sammen med Liv og død.

### *Hemmeligholdelse og åbenhed*

Der er ovenfor sammenlignet med Saga, her skal tilføjes, at Blanche-flor ikke omtaler for nogen, at hun er blevet betaget af Rivalin ved turneringen: "Into her thoughts she had received him, he had come into her heart, and in the kingdom of her heart wore crown and sceptre with despotic sway. But this she hid so profoundly that she kept it from them all". — Mens Blensinbil gemmes væk på et slot, uden at grunden er helt klar, anes det i Gottfrieds version, at Blanche-flor overlades til Ruals kones omsorg, fordi hun snart skal nedkomme?

### *Skam og ære*

Dette er omtalt ovenfor i forbindelse med den skam, det er at få et barn udenfor ægteskab. Iøvrigt som i Saga, men med den forskel, at skammen hos Gottfried først optræder med besværgingen.

### *Kløgt og ubetænksomhed*

Hos Gottfried gøres der meget ud af Rivalins ungdom (forresten omtales også Marc her som ung): Rivalin er tankeløs, hengiver sig til fornøjelser og gør ganske, som han har lyst til: "For this he had to suffer in the end". Han undskyldes nærmest med, at han gør som alle unge, der ikke tænker på fremtiden. Han er også for spontan, når han gengælder ondt med ondt: "Heaven knows that in the give-and-take of life a man must shut his eyes to a great deal, else he will often come to grief". Modsat Saga er det her Blanche-flor, der karakteriseres som trofast, nemlig da Rivalin er såret, og hun næsten dør af smerte ved tanken om at miste ham. Hun vil dø, hvis hun ikke får ham at se: "This dead man Rivalin of Parmenie is killing me". Det bemærkes, at Dido ikke optræder til illustration af kvindens lidenskab (men senere sammenlignes Isolde med Eva). — Blanche-flor ønsker sig nok død, men forsøger ikke at begå den synd, et selvmord er (Saga).

*Retmæssighed og uretmæssighed*

Denne problematik er omtalt ovenfor i forbindelse med hemmeligholdelse og ægteskab: elsker Blancheflor under sin stand?

*Bundethed og frihed*

Dette er omtalt i forbindelse med forelskelsen. Endelig dør Blancheflor, da (fordi?) hun nedkommer: "she bore a little son. But see, it lived, and she lay dead". Ikke et klagende ord eller en tåre er kommet fra hende i anledning af Rivalins død: hendes hjerte blev til sten. Denne død skal naturligvis også sammenholdes med Tristans og Isoldes, der imidlertid mangler i Gottfrieds version.

Som supplerende metaforer i Gottfried i forhold til Saga skal der arbejdes med følgende, når teksterne sammenlignes i deres helhed: *Fødsel og død*: himmel og planeter, det guddommelige; *Sorg og glæde*: ild; "*Kulde og varme*": limpind; *Dag og nat*: (planeter); *Hemmeligholdelse og åbenhed*: forklædning; *Bundethed og frihed*: konge, dronning, krone, scepter.

### EFTERSKRIFT

En etape af forsøget på at etablere en myteanalytisk metode for middelalderromaner, og specielt Tristan og Isolde teksterne, er udmøntet i det forslag til en såkaldt MYTEMODEL, der er diskuteret på de foregående sider. Der er præsenteret flere forskellige modeller, der hver for sig illustrerer pertinente træk ved Sagaversionens struktur set fra forskellige synsvinkler. De forskellige modeller er ikke indbyrdes modstridende, men supplerer hinanden. Hensigten med modellerne er, at de skal anvendes, når det øvrige materiale inden for Tristan og Isolde overleveringen herefter analyseres, for at muliggøre en sammenligning mellem versionerne.

I artiklen er der gjort ret omhyggeligt rede for problemer af terminologisk art; problemerne skyldes, at jeg låner betegnelser fra etablerede forskningstraditioner men til en brug, der sjældent er helt i overensstemmelse med traditionen. Det kunne være ønskeligt at skabe nye betegnelser for nye begreber, og det berettigede heri er blevet grundigt overvejet. Undervejs gives en del kommentarer, der skulle belyse disse overvejelser. Foreløbig har jeg fundet det rimeligt, dels at henvise til den forskning, jeg har ladet mig inspirere af, dels at forklare og illustrere med eksempler fra Sagaversionen hvordan jeg anvender begreberne.

Det blev sagt i indledningen, at nærværende artikel er at betragte som en fortsættelse af en tidligere om Lévi-Strauss' MYTOLOGIK. Artiklen om Lévi-Strauss indkredsede nogle problemstillinger og foreslog videre undersøgelser, der nu er beskrevet i MYTEMODEL. Men også denne er en del af et større arbejde.

**APPENDIKS: TO EKSEMPLER PÅ PROPPANALYSE**

De to forslag til anvendt Proppanalyse af valgte passager i Saga er udarbejdet af studerende, *Merete Blomberg* og *Torsten Jepsen*, i forbindelse med min undervisning på Odense Universitet: Hovedfag 2. del, tværfagligt emne "Begrebet myte illustreret ud fra Tristan og Isolde overleveringen". Forslagene forelå og blev drøftet i efteråret 1977. De reproduceres her med de to studerendes billigelse.

*1. Merete Blomberg*

Fem sammenflettede episoder: Bortførelsen, Morganepisoden, Morholtepisoden, Frierfærden og Dragekampen, betragter jeg (M.B.) som en ouverture til de følgende fortællinger. De belyser forudsætningerne for Markis-Isolde-Tristram trekantsdramaet således:

1. *Bortførelsen* belyser troskabsforholdet Roaldur-Tristram og viser Tristrams arvemæssige ret til herredømmet i Bretagne. Roaldurs bedrifter gør ham værdig til at overtage Tristrams stilling.
2. *Morganepisoden* viser Tristrams mod som forsvarer af sit rige, hvorved han fortjener sin arvede værdighed. Han kan altså med rette overlade den til Roaldur, hans hjælper i sejren.
3. *Morholtepisoden* beviser nu hans ret til kongedømmet i Cornwall både som Markis' arving og ved heltegerningen, men sejrens bagside (sorgen i Irland over Morholts død) antydes. Det er et moment, der træder ind i *Frierfærden* som en vanskelighed. Den samme dobbelthed findes mellem Morgans og Kanelangres' bedrifter. I modsætning til disse beviser på værdigheden til at besidde magten står billedet af Markis underlig tomt, som et postulat.
4. *Frierfærden*. Tristram udsendes under et falsk påskud. Hoffolkenes virkelige mål er at få Tristram af vejen. De er misundelige.

Det lykkes ikke for dem at skaffe sig af med Tristram, men Isolde senere tilstedeværelse ved hoffet giver stof til mange intriger (har dragekampen og den forgiftede tunge funktion som henrydning til hoffolkenes bagtalelser?). Tristram går ikke ud af dragekampen som ubetinget anerkendt sejrherre. Tristram kan hjemføre Isolde, fordi han optræder i tre roller: som flamsk købmand får han adgang til byen og dræber dragen, som sig selv opnår han tilgivelse for drabet på Morholt, som Markis' udsending kan han medtage Isolde. Heraf følger konflikten mellem Tristrams troskabspligt mod Markis, hvor han optræder i eget navn, og hans ret til sit fortjente bytte (Isolde), hvor han møder hende i hemmelighed eller forklædt.

5. *Dragekampen* har adskillige gentagelser i Tristrams senere kampe mod kæmper. Harpespillerepisoden er en gentagelse af *Frierfærd*, Isolde vindes ved tryllemiddel (musik) og bringes tilbage til Markis som også senere efter livet i skoven. — Midlerne i Tristrams bedrifter er angivet: mod og kraft, kunst og kultur (musik og jagtskik), forklædning, list og dygtige løgne er emner, der hele tiden tages i brug.

1. *Bortførelsesepisoden* (Schach, side 21). *Fra Bretagne til Cornwall*.

Dens formål i handlingsforløbet er efter min mening at vise, at Tristram er "kongsemne". Roaldur alene er helten.

- β 2. Tristrams forældre, den retmæssige konge er død. (Morgan nævnes).
- γ 2. Pligten til at beskytte kongsemnet Tristram.
- δ 1. Pligten svigtes, Roaldur går hjem.
- ζ 1. Skurkene (købmændene) erfarer Tristrams færdigheder.
- θ 2. Tristram fængsles af skakspillet.
- A 1. Tristram bortføres.
- B 3. Tutoren frigives (overlades til en båd med een åre — Guds styrelse).
- B 4. Tutoren meddeler ulykken.
- B 7. Tristrams bønner; Roaldurs bønner om Tristrams frelse.
- C Roaldur drager ud for at finde Tristram.
- D 1. Prøvelse: Roaldur rejser viden om i tre år.
- D 2 negeret. Roaldur hører intet nyt om Tristram.

- F<sup>6</sup> 9. Roaldur møder tilfældigt pilgrimmen (Guds styrelse).
- G 4. Pilgrimmen oplyser, at Tristram er hos Markis og viser Roaldur vej.
- (G 2. Roaldur tager til Cornwall).
- KF 2. Objektet for Roaldurs eftersøgning udpeges, Roaldur genkender Tristram.
- O. Roaldur står fattig og ukendt foran Markis' port.
- M. Vanskelig opgave (at få adgang til kongssalen), overvejelser.
- N. Roaldur bestikker portneren.
- Q. Roaldur genkendes af Tristram. Tristram præsenterer ham for Markis (arveretten).
- T 3. Roaldur får nye klæder, Tristram betjener ham ved bordet, Tristram identificeres som søn af Blensinbil (Tristram skal prøves i kamp mod Morgan = D 1.)
- W<sub>0</sub>. Tristram modtager troskabsed fra sin faders vasaller, men overlader herredømmet til Roaldur.

Bemærk, at Q, T 3 og W<sub>0</sub> har dobbeltbetydning; det skyldes, at de indgår i de kommende forløb.

## 2. Morganepisoden (Schach, side 32). Fra Cornwall til Bretagne.

Både Tristram og Roaldur er helte, og episodens formål er at vise, at Tristram er værdig til den arvede værdighed, og at Roaldur er værdig til at overtage kongemagten (Tristram betjente ham ved Markis' hof). – Udgangssituationen ligger i slutningen af *Bortførelsen* i forbindelse med Q, hvor de to helte finder hinanden (fra  $\beta$  1 til og med C nedenfor).

- $\beta$  1. Roaldur og Tristram er begge fraværende fra Bretagne.
- $\beta$  2. Kanelangres (Tristrams far) er død.
- § 2. Roaldur beretter om Morgans ugerninger.
- A 5. Morgan har røvet riget.
- a 1. Man mangler den retmæssige konge.
- B 2. Tristram modtager sværd og ridderslag af Markis og rejser med Roaldur til Bretagne.
- C. Rejsen til Bretagne kommer til at indgå i *Bortførelsen* efter T 3., hvorefter hele Morganepisoden følger til en fælles afslutning.

- D 1. Tristram erklæres for konge af faderens vasaller.
- G 2. Tristram rider ud mod Morgan.
- H. Kamp mod Morgan.
- J 1. Sejr over Morgan.
- K 2. Eliminering af ulykken opnås ved flere hjælpere.
- Pr. Helten forfølges, Roaldur kommer til undsætning med 60 ridere.
- W<sub>0</sub>. Tristram har generobret sit rige ved Roaldurs hjælp, derfor kan Roaldur med rette overtage kongemagten fra Tristram.

Bemærkelsesværdigt ved denne episode er, at alle de *ugerninger*, der tillægges slynglen Morgan, svarer direkte til helten Kanelangres' tidligere beskrevne *heltegerninger*.

### 3. Morholtepisoden (Schach, side 37). *Fra England til Irland.*

Episodens opgave i handlingsforløbet er dels at vise Tristrams mod og værdighed som kongsemne nu i Cornwall, dels at føre ham til Irland og gøre ham bekendt med forholdene dér.

- β 1. Fravær af en stærk engelsk konge.
- γ 2. Befaling om at yde tribut til Irland.
- ε 2. Tristram spørger ud om Morholt.
- A 1. Morholt vil bortføre børnene.
- a 1. Landet mangler modige mænd.
- B 7. Klagesang: mødrenes gråd.
- C. Tristram tilbyder sin hjælp.
- D 2. Markis hilser Tristram og udpeger ham som sin efterfølger (= γ 2, *Dragekampen*).
- F 1. Sværd og ring overrækkes.
- H 1. Kamp mod Morholt.
- I 1. Tristram såres.
- I 3. Sværdet får et skår.
- J 1. Sejr over Morholt.
- K 4. Ulykken elimineres ved kampen.
- Pr 6. Forsøg på at udslutte helten (Tristram), såret er forgiftet.

Rs 9. Tristram flygter (sejler uden at kende kursen) til Irland (Guds styrelse).

O. Tilstedeværelse incognito (Tantris), cf. *Dragekampen*.

M. Vanskelig opgave: at vinde Isoldes gunst, så hun vil helbrede ham (det sker ved harpespil og list), så at han kan vende hjem til Cornwall.

Kapitel 29 beskriver sorgen i Irland over Morholts død og foregriber derved vanskelighederne ved den senere gennemførelse af *Frierfærden*.

#### 4. *Frierfærden* (Schach, side 50). *Fra Cornwall til Irland.*

Denne gennemføres ved magt (*Dragekampen* indgår deri) og ved list (Tristram er forklædt som flamsk købmand).

β 3. Markis har ingen søn.

γ 2. Skurkene (hoffolkene) kræver, at Markis skal gifte sig for at skaffe landet en kronarving, men mest for at skaffe Tristram af vejen.

ζ 1. Skurkene ved, at Tristram er kendt i Irland.

ζ 2. Tristram ved, at de vil have ham af vejen.

θ 3. Markis. Tristram giver efter for kravet.

A 1. Skurkene foreslår Tristram som udsending til Irland.

a 1. Man mangler en brud til Markis.

C. Tristram udstyres med følge og rejser ud.

D 1. Prøvelse: overvejelser over fremgangsmåden.

E 1. Tristram forklædt som flamsk købmand får adgang til byen.

— — — — —  
Her indskydes *Dragekampen*, hvis slutning ( $W^0_0$ ) falder sammen med *Frierfærdens*:

KF. Objektet (Isolde) overbringes.

$W^0$ . Markis kan holde bryllup med Isolde.

#### 5. *Dragekampen* (Schach, side 55). *I Irland.*

Her i udgangssituationen følger Propps funktioner ikke direkte:

ε 2. Helten spørger ud om dragen sammenflettes med



- γ 2. Befaling til at dræbe dragen og løftet om prinsessen og det halve kongerige (sml. D 2, *Morholtepisoden*), hvad der burde være kommet under B 1.
- A 1. Dragen kommer farende og dræber mennesker. Appel.
- a 1. Der er ingen modige mænd.
- C. Tristram rider ud for at møde dragen.
- H 1. Kamp mod dragen.
- I 3. Hesten død, skjoldet efterladt, tungen medtaget.
- J 1. Sejr over dragen.
- K 1. Umiddelbar eliminering af ulykken.
- Pr 6. Forsøg på udslettelse af Tristram, tungen er forgiftet.
- Rs. Helten Tristram reddes af Isolde.
- O. Tristram opholder sig ukendt på slottet for anden gang (sml. Morholt, O).
- L. Stewarden kræver belønningen.
- M. Vanskelig opgave: at overbevise Isolde om, at hun bliver gift med stewarden, hvis hun dræber Morholts banemand, Tristram.
- Q. Genkendelse af helten ved skåret i sværdet (= fortsættelse af *Morholtepisoden*).
- Q. Genkendelse af helten ved fremlæggelse af dragens tunge.
- Ex. Stewarden bliver afsløret.
- T 3. Den flamske købmand identificerer sig som Tristram og får tilgivelse for drabet på Morholt.
- T 3. Tristram afsløres som Markis' udsending.
- U. Stewarden jages bort.
- W<sup>o</sup>. Tristram har vundet Isolde og det halve kongerige.  
(W<sup>o</sup>. Tristram kan hjemføre Isolde til Markis).

## II. Torsten Jepsen

Propps funktionsrækker er opstillet som forsøg på at afgrænse en bestemt genre, nemlig det russiske folkeeventyr (trylleeventyret). Vi kan derfor ikke forvente, at hans funktionsrækker lader sig anvende til at beskrive den generelle struktur i Tristan og Isolde myten (her *sagaversionen*). For hvis dette var muligt, ville vi stå i den paradoksa-

le situation, enten at Propp ikke havde afgrænset de russiske folkeeventyr fra Tristan og Isolde myten, eller at Tristan og Isolde myten var et russisk folkeeventyr!

Ikke desto mindre viser det sig, at de famøse funktionsrækker faktisk finder anvendelse på nogle af mytens episoder. Nogle af disse episoder kan siges at følge næsten "slavisk" Propps funktionsrækker, mens andre episoder må karakteriseres som mere eller mindre diminitive i forhold til funktionerne, d.v.s. at disse i nogle tilfælde finder anvendelse, selv om strukturen er mere eller mindre brudt.

Den første episode, hvor funktionsrækken kan anvendes, er umiddelbart

1. *Tristrams bortførelse* (Schach, kapitel 18-25), der lader sig strukturere således:

$\alpha$  (udgangssituationen) —  $\beta$  2 (Tristrams forældre er døde) —  $\gamma$  1 (det feudale krav om trofasthed mod kongen, d.v.s. at passe på Tristram) —  $\delta$  1 (Roaldur går hjem og lader Tristram være alene) — A 1 (Tristram bortføres) — a 2 (man mangler en hjælper) — B 4 (tutoren kommer tilbage til borgen) — C  $\uparrow$  (Roaldur drager af sted) — D 1-E 1. negeret (Roaldur søger overalt efter Tristram, men finder ham ikke) — F<sup>6</sup><sub>9</sub> (Roaldur møder pilgrimmen, der fortæller, hvor Tristram er) — G 4 (han sejler til Cornwall) — KF 2 (Roaldur finder Tristram) — O (Roaldur befinder sig anonymt ved Markis' hof) — Q (Roaldur genkendes af Tristram) — L  $\downarrow$  (Tristram og Roaldur vender tilbage til Bretagne, hvor de "diskuterer" med hertug Morgan om retten til landet) — U (Tristram dræber Morgan) — W<sub>0</sub> (Roaldur bestiger tronen, efter at Tristram har overladt ham retten til den).

Som man ser, følger denne funktionsrække ikke Propps, idet funktionen L kommer før Q (genkendelse af Roaldur); desuden kommer først nu funktionen "helten vender tilbage" ind i billedet (d.v.s. i forbindelse med L). Dette forhold kunne eventuelt forklæres ved, at rækken af funktioner fra O-W i Propps eventyr antages at foregå på ét sted (f.eks. som det er tilfældet i drageepisoden i sagaen), hvilket altså ikke er tilfældet i denne episode, idet funktionerne O og Q relaterer sig til kong Markis' hof, mens L, U, W hører til begivenhederne på hertug Morgans slot. Overhovedet er det ikke klart, hvem der er helten i episoden, Tristram eller Roaldur, idet begge spiller helteroller i episoden. Således som funktionsrækkerne er stillet op i denne første model, er Roaldur den primære helt. Det viser sig, at man kan anlægge en alternativ betragtningsmåde på episo-

den (nemlig den, hvor Tristram er helten), der fører til følgende model for funktionerne:

A 5 (riget plyndres og Kanelangres dræbes) — a 2 (man mangler en hjælper til at genoprette ordenen i riget) — C (her begynder så købmændenes skurkestreg, der i denne model betragtes som en hændelse, der får historien til at gå videre) — D 1-E 1 (Tristram prøves af købmændene, men slipper fri) — O (*Tristram* opholder sig anonymt ved Markis' hof) — Q (*Tristram* genkendes af Roaldur) — L-U-W<sub>0</sub> (som i den første model).

Den næste episode, hvorpå funktionsrækkerne lader sig anvende, er episoden:

2. *Mórold* (Schach, kapitel 26-33), der lader sig strukturere på følgende måde:

A 8 (*Mórold* kræver tribut fra England) — a 2 (man mangler en hjælper til at kæmpe mod *Mórold*) — B 7 (kvinderne klager sig) — C (*Tristram* tilbyder sin hjælp) — f 1 (Markis giver *Tristram* et sværd. Det har ganske vist ikke nogen speciel karakter af tryllemiddel, men det er trods alt ved hjælp af dette, at han besejrer *Mórold*) — G 2 (*Tristram* rider hen til kamppladsen) — H 1-J 1 (*Tristram* kæmper med *Mórold* og besejrer ham) — Pr 6 (*Tristram* er blevet forgiftet af *Mórold*'s sværd) — Rs 9 (*Tristram* reddes af dronning Isodd) — w 3 (*Tristram* vinder kong Markis' hengivenhed).

Ligeledes kan rækkerne anvendes på episoden, hvor

3. *Tristram leder efter Isolde* (Schach, kapitel 33-46):

a 1 (Markis mangler en brud) — B 2 (*Tristram* får ordre til at drage af sted) — C↑ (*Tristram* drager af sted) — G4 (man viser *Tristram*, hvor dragen befinder sig) — H 1-J 1 (*Tristram* kæmper med dragen og besejrer den) — Pr 6 (*Tristram* er blevet forgiftet ved dinsten fra dragens tunge) — Rs 9 (*Isönd* finder *Tristram* og bringer ham hjem på slottet, hvor Isodd atter redder ham) — O (*Tristram* opholder sig anonymt ved det irske hof) — L (stewarden påstår, at det er ham, der har dræbt dragen) — Q negeret (*Isönd* genkender *Tristram* som *Mórold*'s banemand) — Ex (stewarden afsløres) — U-W<sup>0</sup> (Markis får *Isönd*).

Som man måske aner, er denne episode mere kompleks, end Propps funktionsrækker umiddelbart antyder. Lige såvel som det er proble-

matisk, hvem der egentlig stræber efter Isönd (Markis eller Tristram?), er det problematisk, hvem der får hende, idet den afgørende begivenhed med trylledrikken finder sted efter, at Tristram har fået overdraget Isolde, men inden han leverer hende til Markis. Dette ses klart ved opstillingen af en aktantmodel, hvor *både* subjekt og modtager er tvetydige, i.e. Tristram og Markis. Det vil altså sige, at de centrale emner i denne episode unddrager sig en proppiansk formalisering. Desuden kan man nævne, at funktionen *Q* (hvor Isönd opdager, at Tristram er Mórolds banemand) i højeste grad er negativt valoriseret, og den har derfor ikke den entydige funktion, som den ville have i et russisk folkeeventyr. Den sidste episode, hvor funktionsrækkerne umiddelbart kan anvendes, er den, hvor Tristram dræber kæmpen Urgan, der kan betragtes som en diminutiv syntese af *Mórold-* og *drageepisodes* (episoderne 2. og 3. ovenfor).

4. *Urganepisoden* (Schach, kapitel 62) lader sig strukturere således:

A 8 (Urgan kræver tribut fra indbyggerne, sml. *Mórold*) — a 2 (man mangler en hjælper, sml. *Mórold*) — B 7 (klagesang, sml. *Mórold*) — C (Tristram tilbyder sin hjælp og drager af sted, sml. begge episoder) — G 2+4 (man viser Tristram vej, og han rider af sted, sml. igen begge episoder) — H 1-J 1 (Tristram kæmper mod giganten, der kan betragtes som en mellemting mellem *Mórold* og en drage, og han besejrer ham) — K 4 (truslen fra giganten er elimineret) — w 3 (Tristram får den magiske hund).

Som man ser, gentages de funktioner, der er at finde i *Mórold-* og *drageepisodes*, d.v.s. ikke blot Propps overordnede funktioner, men også varianterne af disse. I en vis forstand kunne disse episoder lægges oven på hinanden (cf. Lévi-Strauss) og stilles i modsætning til Tristrams forhold til Isönd, der jo repræsenterer et brud på loyaliteten overfor samfundet. Alle Tristrams heltegerninger kan i sidste instans betragtes som fortvivlede forsøg på at bøde på den fundamentale ugerning, han har begået ved at have et forhold til Isönd. Man kunne sige, at forsøget mislykkes, idet hans hjælp til Dværgen Tristan (Schach, kapitel 94) medfører hans død. I samme åndedrag kan nævnes, at drageepisodes allerede indeholder den nævnte dobbelthed, idet Tristram på den ene side begår en heltegerning ved at dræbe dragen, på den anden side en fundamental skurkestreg ved at forelske sig i Isönd.

## NOTER

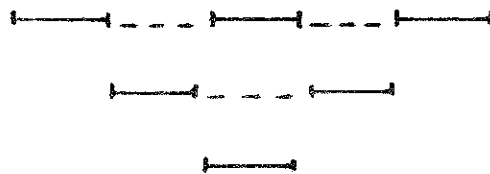
Sidehenvisning til teksten i parentes

1. (1) *Jonna Kjær*. MYTOLOGIK. En gennemgang af Lévi-Strauss' myteanalytiske metode med henblik på en litterær applikation. Odense. 1977.
2. (2) Ricoeur (1975, p. 302 ff.) gengiver Max Blacks (kap. III, p. 219-243) skelnen i tre slags modeller efter deres konstitution og funktion: skalamodel, analog model og teoretisk model. Placeret inden for rammerne af beskrivelsen af disse er Lévi-Strauss' modeltype teoretisk, mens min snarere kombinerer træk fra skalamodel (pertinente træk, anden målestok, "how it looks" og "how it works", d.v.s. de styrende love) og analog model (andet medium, fremstilling af originalens *struktur* eller relationer).
3. (2) *A.T. Hatto*. Gottfried von Strassburg. Tristan (with the surviving fragments of the Tristan of Thomas). Penguin Classics. 1974. — *Paul Schach*. The Saga of Tristram and Isönd. Translated with an Introduction. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1973 (kan købes i OUC's boghandel). Som tekstkritiske udgaver anbefales: *Gottfried Weber*. Gottfried von Strassburg. Tristan. Text, Nacherzählung, Wort- und Begriffserklärungen. Darmstadt. 1967. — *E. Kölbing*. Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, I-II. Heilbronn. 1878-1882.
4. (5) *Jonna Kjær*. Brisebare: Le Plait de l'Evesque et de Droit. Edition critique du manuscrit ancien fonds royal n<sup>o</sup> 2061-4<sup>o</sup> de la Bibliothèque royale de Copenhague. København. 1977, p. 26 ff.

5. (8) Propps metode er iøvrigt refereret og dikuteret udmærket uhyre mange steder i den kritiske litteratur, som jeg her afstår fra at henvise til.
6. (9) Symbolerne: A misgerning (a mangel), B meddelelse om misgerningen, C helten beslutter at handle,  $\uparrow$  helten drager af sted, D giverens (afsenderens) første funktion, E heltens reaktion, F en magisk genstand overdrages helten, G helten føres til det fastsatte sted, H kamp mod misdæderen, I helten modtager et mærke, J modstanderen besejres, K udbedring af misgerningen eller af manglen,  $\downarrow$  helten vender tilbage, Pr helten forfølges, Rs helten hjælpes, O ankomst incognito, L den falske helts uberettigede krav, M vanskelig opgave, N udførelse af opgaven, Q genkendelse af helten, Ex den falske helt afsløres, T heltens transfiguration, U den falske helt straffes,  $W^O$  bryllup og tronbestigelse.

$\left. \begin{array}{l} H \\ M \end{array} \right\} I \left. \begin{array}{l} J \\ N \end{array} \right\}$  betyder, at eventyrsekvensen enten har H-J eller M-N (kamp og sejr eller vanskelig opgave stilles og udføres).

Den komplette rækkefølge af funktioner kan betragtes som trylleeventyrets "arketype", som alle andre trylleeventyr er afledt af. Figur 3) har jeg ændret fra Propp, p. 113:



fordi det i forløbet er umuligt at have to samtidige sekvenser.

7. (12) Det skal nævnes, at Bédier i *Les Fabliaux* har været inde på en opdeling af beretningens kæde i varianter og invariable.
8. (13) Som det er normalt, veksler grafier og former f.eks. Rivalin-Blankeflur/Riwalin-Blanscheflur o.s.v. (men i Saga: Kanelangres og Blensinbil), Bringvet/Brangien/Brangaene o.s.v. Kardin/Kaherdin o.s.v.

9. (13) Propp nævner i forbindelse med opdagelsen af mangelsituationen som eksempel Isoldes guldhår, der bringes til Marc af svalerne. Andetsteds siger han, at en komplet fortegnelse over trylleeventyrets transformationer vil vise, at historien om dragen, der bortfører prinsessen, er den fundamentale form, hvorefter alle andre kan udledes. Dette siger blot, at der er eventyrtræk i Tristan og Isolde, sml. Appendiks.
10. (14) Tallene i parentes viser kapitelinddelingen hos Paul Schach.
11. (18) Jeg ser ingen grund til at vende om på Greimas' læsning (til: "til fraværet af kontrakten svarer tilstedeværelsen af kontrakten, som alienationen svarer til den fulde nydelse af værdier." (da. overs. 1974, p. 326)). — Greimas synes på dette sted at være i overensstemmelse med sin egen metodik, og han siger jo også konkluderende (*Sémantique structurale*, p. 208) at: "man ser, at de to formler (forløb og systemlæsning) trods termernes identitet er meget forskellige."
- Det, der er i fokus for interessen, er Souriaus (p. 44-45 — min henvisning) konstatering af gangen i et teaterstykke, som Greimas sammenfatter og tager som udgangspunkt for undersøgelsen: til en nærmest rolig indlednings-situation svarer en næsten permanent situation ved slutningen af stykket; *mellem de to situationer foregår der et eller andet* (min understregning). Det, der foregår, er en krydsning mellem værdisystem og forløb (cf. "korrelationen mellem de to planer").
12. (19) Aktantmodellen er brugt som model for *kontrakt*: tilskyndet af baronerne og med Tristans samtykke går Marc med til at sende Tristan af sted for at hente Isolde til Marc. Hvordan man end foretrækker at udfylde modellen, er det, der har interesse, den dobbelte modtageraktant. Denne er ubestrideligt udfyldt af Marc og Tristan. Det er Françoise Barteau (p. 98), der opstiller denne aktantmodel og derom siger: "Det er ganske morsomt at bemærke, at hele sagnets indhold, hele "dramaet" er til stede i fili-

gran i dette skema." — Jeg forsøger at tage hendes iagttagelse alvorligt og taler for resten om myte i stedet for sagn.

13. (23) Bl.a. Huizinga (kap. 15: Niedergang des Symbolismus) skriver om *middelalderens* anderledes opfattelse af kausalitetsbegrebet, hvor årsag kunne bero på lighed. Jeg fortolker på dette sted den kronologiske succession, altså berøring, som udtryk for kausalitet, et synspunkt der naturligvis er diskutabelt og skal undersøges nærmere, ikke blot i periodens filosofiske tradition, men også som æstetisk princip.

I en definition af det specifikt *mytiske* indtager kausalitetsbegrebet en afgørende rolle i min teori vedrørende metaforen som produceret ved metonymik. Mens Nestle i sin indledning (p. 2) karakteriserer den mytiske tænkens kausalitet som "vilkårlig" og "ukritisk" (men det tilføjes, at det er det kausale element, der knytter forbindelsen mellem mytisk tanke og logisk), er dette allerede sagt mere præcist af Cassirer (II, p. 59-60) på en måde, der her citeres:

Jede Gleichzeitigkeit, jede räumliche Begleitung und Berührung schliesst hier schon an und für sich eine reale kausale "Folge" in sich. Man hat es geradezu als Prinzip der mythischen Kausalität und der auf sie gegründeten "Physik" bezeichnet, dass hier jede Berührung in Raum und Zeit unmittelbar als ein Verhältnis von Ursache und Wirkung genommen wird. Neben dem Prinzip des "post hoc, ergo propter hoc" ist insbesondere auch das Prinzip des "juxta hoc ergo propter hoc" für das mythische Denken bezeichnend.

14. (25) Det understreges, at min brug af Vinavers model intet har med talsymbolik at gøre, modsat Danielle Buschinger, der i sin anvendelse (f.eks. I, p. 108) tager ideen om symmetri bogstaveligt og tæller vers.
15. (26) Det er særdeles interessant, at der er afvigelser mellem versionernes placering af skovepisoden og gudsdommen. Siden disse to episoder kan ombyttes, må de i relation til



helheden have strukturelle fællestræk, men deres indbyrdes forhold er også spændende, og det antages, at en udviklet teori om det anvendte kausalitetsbegreb her vil være oplysende.

16. (28) Jeg skylder lektor Svend Erik Larsen (Institut for litteraturvidenskab, OUC) tak for denne indlæsning af et normbegreb i Lévi-Strauss' ellers ret umedgørlige venden om på funktion og term. Det er selvfølgelig indstiftelsen af termen som (funktion, der betragtes som) *norm*, der gør det logisk muligt for myten at slutte sin fortælling. Man må i den form for logik, der her er på tale, mene, at en ny version ved at nægte at acceptere termen som norm tager udgangspunkt for sin historie i termen (a-1) som *term* og op imod den sætter en modsætning o.s.v. Synspunktet er i overensstemmelse med mytens spiralbevægelse og dialogeren med sig selv, indtil alle logiske muligheder er udtømt (se herom Mytologik passim).
17. (31) Jeg vælger at citere Eliade, fordi hans definition bruges igen i det følgende, og også fordi moderne litteraturkritikere ofte overtager Eliades definitioner som deres mytebegreb. Blandt de kritikere, jeg nævner, gælder dette for Barteau og Cadot.
18. (33) Greimas' definition på objektiveringen: eliminerings i den tekst, der gøres klar til beskrivelse, af sproglige kategorier der har med diskursens ikke-sproglige *situation* at gøre.
19. (35) At oven i købet netop denne historie har afgørende lighedspunkter med Tristan og Isolde (Cadot, p. 442 og 446; og Romeo og Julie, p. 459), kan man også overbevise sig om f.eks. hos Jesper Tang. Cadot siger p. 446: den kærlighed, der her (Pyramus og Tisbe, middelalderroman) er på tale, indebærer ikke i sig selv døden, sådan som i Thomas' Tristan. Man må ikke glemme, at det er deres familiers forblindelse og et ulykkeligt sammentræf af omstændigheder, Pyramus og Tisbe skylder deres død og ikke en fatalitet, der er kærligheden iboende.

Om antikke myters efterliv i middelalder og nyere tid kan man læse mange interessante bidrag i Terror und

Spiel, 1971, P. Demats: *Fabula*, 1973 og *Formation et survie des mythes*, 1977. I den aktuelle sammenhæng vælges Cadots artikel som den mest relevante.

20. (37) Med metasprog menes her og i det følgende naturligvis ikke Hjelmslevs (p. 101-110) *videnskabssprog*, men heller ikke hans *konnotationssprog* (ibid.). Der anvendes ikke Kristevas term (f.eks. p. 113) *translingvistik*, fordi der i øjeblikket ikke går ud over en sproglig analyse (til en ideologisk), således som translingvistikken implicerer. Anvendelsen af termen metasprog skal derimod ses i relation til f.eks. Lévi-Strauss' brug af den (cf. passagen i *Anthropologie structurale II*, p. 169-170, delvist citeret i *Mytologik*, p. 20-21). Som det ses af skemaet side 38, skelner jeg ikke som Nøjgaard (3.3.2.3.2 og 3.3.2.3.3) mellem fortællebunden kommentar (der "i ældre roman ofte har karakter af maksime") og fri forfatterkommentar (herunder "didaktisk kommentar" og "metanarrativ kommentar"). Det kunne være fristende at låne termen *metanarrativ*, men den skulle da dække andet og mere end det, Nøjgaard bruger begrebet om, og det kan vist kun skabe forvirring, hvorfor jeg afstår herfra.

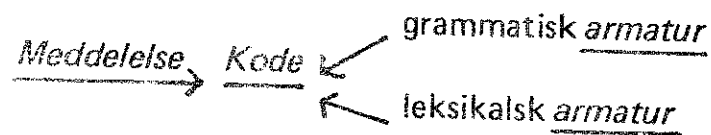
Når interessen flyttes fra den enkelte teksts produktion til de traditionsbundne teksters *indbyrdes forhold*, vil det være rimeligt at betegne dette forhold som *metatekstuel*. Jeg takker professor John Pedersen (Romansk Institut, KU) for dette forslag, der også gør det muligt for mig at markere en afstand til Kristeva ved at bestemme en *metatekstualitet* i stedet for fortsat at låne hendes begreb om intertekstualiteten.

21. (37) Betegnelsen intertekstualitet lånes foreløbig fra Kristeva og vedrører hendes teori om den dialog, som tekster fører med tidligere og samtidige tekster. Ved den måde, hvorpå forfatteren indarbejder andre tekster i sin tekst, placerer han sig i historien, og samfundet indskrives i hans tekst. Det bemærkes, at Kristeva udtaler sig generelt om skriftens vilkår, mens jeg i første fase søger de love, der gælder inden for et tekstkorpus, som forfatteren bevidst forholder sig til, her Tristan og Isolde traditionen.

Jauss (1977, p. 325-327) bruger ordet intertekstualitet (i gåseøjne) i forbindelse med diskussion af middelalderteksters reception og bestemmelse af middelalderperioden, "hvor forfatterens og værkets status ikke kan gribes med den autonome kunsts begreber, (og) hvor forfatteren ikke blev betragtet som tekstens eneste skaber, og hvor teksten på sin side ikke blev betragtet som et uforanderligt værk, skabt én gang for alle."

22. (43) "Jeg sætter stor pris på, at man i et kunstværk således finder selve dette værks emne placeret på personernes plan. Intet belyser bedre værket og etablerer mere sikkert helhedens proportioner. F.eks. genspejler på sådanne billeder af Membling og Quentin Metsys et lille mørkt, konvekst spejl interiøret i det rum, hvori i den maledede handling udspiller sig. Således også på Velasquez' Meninesbillede (men på en lidt anden måde). Endvidere i litteraturen i skuespillerscenen i "Hamlet", og andetsteds i mange andre teaterstykker. I "Wilhelm Meister" i marionetscenerne eller i festerne på slottet. I "Huset Ushers fald" i den scene, hvor der læses op for Roderick o.s.v." (A. Gide, Journal 1893 – oversat her efter Ricardous citat).
23. (43) Som bekendt antydes det, at Hamlets mor, dronningen, var medskyldig i drabet på sin mand, Hamlets far, og det vises, at det er drabsmanden, der nu er konge og moderens elsker.
24. (43) "Hvilket er det dyr, der går på fire ben om morgenen, på to ved middagstid og på tre om aftenen?"
25. (43) Lévi-Strauss omtaler episoder, der indføres som støbeform for kommende episoder, hvorved de første retrospektivt får mening.
26. (49) Huizinga (p. 103) inddrager i sin omtale af den middelalderlige turnering med rette en sammenligning med det drama, der var så længe om at opstå, som om turneringer opfyldte de behov for *skuespil* og *spænding*, som først det senere ikke mere blot religiøse teater byder på. – Det kan tilføjes, at teater også samtidig er "ikke være" og "være som", jvf. Ricoeurs udtryk.

27. (49) Yderst spændende og frugtbart finder jeg, at et nærmere arbejde med spilmetaforen, og specielt skakspillet, må være: dette i middelalderen så værdsatte tidsfordriv blev også anvendt til at afgøre vigtige beslutninger og stridigheder. P. Jonin har undersøgt skakspillets funktion i de middelalderlige heltekvad, og om spillet som sådan og dets yndest kan også læses f.eks. hos Faral (p. 205) og O. Beigbeder. Dette er ikke stedet for en detaljeret analyse af skakspilsituationen i Tristan, men i romanens struktur (og i dens metasprog) er der ingen tvivl om, at den er særdeles betydningsfuld. Endelig må man spørge, om den teatermetafor, der er så hyppig i renæssancelitteraturen, ikke her i skakspillet finder sit middelalderlige modstykke, og hvad en sådan parallelisering måske kan lære os om de to perioders livsindstilling og verdensopfattelse.
28. (50) Associeringen mellem jagt og kærlighed, f.eks. således at en jagtterminologi bruges i en kærlighedskontekst, er ganske almindelig i middelalderlitteraturen, men ikke derfor uinteressant.
29. (50) Det er Ricoeur (p. 225), der indfører kategorierne syntaks og semantik (som en ændring af Saussures syntagmatiske og paradigmatisk akser) og derpå bebrejder Jakobson, at han ikke behandler disse.
30. (51) Skemaet, der kommenteres side 55-56, ser således ud:



31. (53) Citeret efter Kölbing, kap. IV. – Schach, p. 7: For that is the way of women. They prefer the fulfillment of their desires rather than moderation, and often desire what they cannot obtain while they reject and neglect that which is theirs to have and to hold.
32. (59) Signifikant er titlen på den roman, der er tabt, men som Chrétien i Cligès siger, at han har skrevet: *del roi Marc et*

*d'Iselt la blonde*. At Tristan ikke nævnes, kunne give én den tanke, at det drejer sig om en "ægteskabsroman" som f.eks. Erec et Enide.

33. (60) Sml. Greimas (1966, p. 224-225; 1974, p. 350-351): Det strategiske valg, som muliggør en igangsættelse af uddragningen, hviler ikke alene på en iagttagelse af, at leksemerne *liv* og *død* er redundante. Det forudsætter også naive spørgsmål af typen: Hvad betyder *liv* og *død* for Bernanos? Hvilken betydning tillægger han disse "ord"? Svaret kommer på dette plan uden betænkning: hverken "det at leve" eller "det at dø", som er betydninger, der hører ind under det kosmologiske område, er relevante for beskrivelsen. Står man over for kvalifikationer som: *døden er sort*, *døden er kold*, drejer det sig selvkært ikke om at beskrive hverken dødens farve eller dens temperatur. Den dimension, som beskrivelsen har for øje, er af noologisk art. . .
34. (65) Citeret efter Weber, vers 129-130. "En mand en kvinde, en kvinde en mand; Tristan Isolde, Isolde Tristan."

## VEJLEDENDE LITTERATURLISTE

- J.-M. Adam et J.-P. Goldenstein.* Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes. Larousse Université, Coll. L. 1976.
- Gaston Bachelard.* La poétique de l'espace. P.U.F. 1957.
- Françoise Barteau.* Les romans de Tristan et Iseut. Introduction à une lecture plurielle. Larousse Université, Coll. L. 1972.
- Joseph Bédier.* Le roman de Tristan par Thomas. I-II. SATF. 1902-1905.
- Joseph Bédier.* Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. Champion. 1969<sup>6</sup>.
- O. Beigbeder.* Jeu des Rois — Roi des Jeux. Le jeu d'échecs. — Archeologia. Fouilles et Découvertes. jan.-févr. Paris. 1966, p. 62-64.
- Reto R. Bezzola.* Le sens de l'aventure et de l'amour. (Chrétien de Troyes). 1947.
- Max Black.* Models and Metaphers. Studies in Language and Philosophy. Cornell University Press. Ithaca, New York. 1962.
- Claude Bremond.* Le message narratif. — Communications 4, Seuil. 1964, p. 4-32.
- Danielle Buschinger.* Le Tristrant d'Eilhart von Oberg, I-II. Service de reproduction de thèses. Université de Lille III. 1974.
- Michel Butor.* Recherches sur la technique du roman. — Répertoire II. Minuit. 1964, p. 88-99.
- A.M. Cadot.* Du récit mythique au roman. Etude sur Piramus et Tisbé. — Romania t. 97. 1976, p. 433-461.
- Andreas Capellanus.* The Art of Courtly Love. Ed. John Jay Parry. — Records of Civilization; Sources and Studies, 33. New York. 1941.

- Ernst Cassirer*. Philosophie der symbolischen Formen: I, Die Sprache. II, Das mythische Denken. III, Phänomenologie der Erkenntnis. (IV, Index). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1977<sup>7</sup>.
- Ernst Cassirer*. Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen. — Wesen und Wirkung des Symbolbegriffes. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1977<sup>6</sup>, p. 71-158.
- P. Demats*. Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale. Droz. 1973.
- Gilbert Durand*. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Bordas, études 14. Philosophie. 1969.
- Mircea Eliade*. Traité d'histoire comparé des religions. Payot. 1959
- Mircea Eliade*. Le mythe de l'éternel retour. Idées/Gallimard. 1969.
- Mircea Eliade*. Aspects du mythe. Idées/Gallimard. 1975.
- Mircea Eliade*. Mythes, rêves et mystères. Idées/Gallimard. 1972.
- Edmond Faral*. La vie quotidienne au temps de Saint-Louis. Hachette. 1938.
- Joan M. Ferrante*. The Conflict of Love and Honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy. Mouton. The Hague-Paris. 1973.
- John H. Fisher*. Tristan and Courtly Adultery. — Comparative Literature, Vol. IX, 1957, n<sup>o</sup> 2, p. 150-164.
- Formation et survie des mythes*. Colloque de Nanterre, avril 1974. Les Belles Lettres, Coll. d'études mythologiques. 1977.
- Elisabeth Frenzel*. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart. 1970<sup>3</sup>.
- G. Genette*. Figures I-III. Seuil. 1966-1972.
- A.J. Greimas*. Sémantique Structurale. Larousse. 1966. (da. overs. Gudrun Hartvigson. Strukturel Semantik. Borgen. 1974).
- A.J. Greimas*. Du sens. Essais sémiotiques. Seuil. 1970.
- A.T. Hatto*. Gottfried von Strassburg. Tristan (with the surviving fragments of the Tristan of Thomas). Penguin Classics. 1974.

- E.D. Hirsch.* *Validity in Interpretation.* New Haven and London. Yale University Press. 1967.
- Louis Hjelmslev.* *Omkring sprogteoriens grundlæggelse.* Akademisk Forlag. København. 1966.
- Johan Huizinga.* *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.* Alfred Kröner Verlag. Stuttgart. 1975.
- W.T.H. Jackson.* *The Literature of the Middle Ages.* Columbia University Press. New York. 1960.
- W.T.H. Jackson.* *The Anatomy of Love. The Tristan of Gottfried von Strassburg.* Columbia University Press. New York and London. 1971.
- Roman Jakobson.* *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies.* — *Essais de linguistique générale, I.* Minuit, 1963, p. 43-67.
- Hans Robert Jauss.* *Littérature médiévale et théorie des genres.* — *Poétique 1.* 1970, p. 79-101.
- Hans Robert Jauss.* *Littérature médiévale et expérience esthétique. Actualité des "Questions de littérature" de Robert Guette.* — *Poétique 31.* 1977, p. 322-336.
- Pierre Jonin.* *La Partie d'échecs dans l'épopée.* — *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier.* Droz. 1970, p. 483-497.
- C.G. Jung et Ch. Kerényi.* *Introduction à l'essence de la mythologie.* Payot. 1974.
- Jonna Kjær.* *Mytologik. En gennemgang af Lévi-Strauss' myteanalytiske metode med henblik på en litterær applikation.* — *Mindre skrifter udgivet af Laboratorium for folkesproglig Middelalderlitteratur ved Odense Universitet, Nr. 1,* august 1977.
- Jonna Kjær.* *Brisebare: Le Plait de l'Evesque et de Droit. Edition critique du manuscrit ancien fonds royal n<sup>o</sup> 2061-4<sup>o</sup> de la Bibliothèque royale de Copenhague. Revue Romane numéro spécial 10.* Akademisk Forlag. København 1977.
- Julia Kristeva.* *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Essais.* Seuil, "Tel Quel". 1969.



- Erich Köhler.* Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1970.
- Erich Köhler.* Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours. — Cahiers de la Civilisation Médiévale, t. VII. Université de Poitiers. 1964, p. 27-51.
- E. Kölbing* (ed.). Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, I-II. Heilbronn. 1878-1882.
- Edmund Leach.* Lévi-Strauss in the Garden of Eden: An Examination of some recent Developments in the Analysis of Myth. — Transactions of the New York Academy of Sciences. Series II, XXIII. N.Y. 1961, p. 386-396.
- Edmund Leach.* Culture and Communication. The Logic by which Symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology. Cambridge University Press. Cambridge. 1976.
- Michel Le Guern.* Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Larousse. 1973.
- Claude Lévi-Strauss.* Anthropologie Structurale I. Plon. 1958.
- Claude Lévi-Strauss.* La Pensée Sauvage. Plon. 1962.
- Claude Lévi-Strauss.* Le Cru et le Cuit. (Mythologiques I). Plon. 1964.
- Claude Lévi-Strauss.* Anthropologie Structurale II. Plon. 1973.
- Ferdinand Lot.* Etude sur le Lancelot en prose. Champion. 1918.
- René Louis.* Tristan et Iseult renouvelé en français moderne par René Louis. Livre de poche. 1973.
- Wilhelm Nestle.* Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates. Stuttgart. 1940.
- Per Nykrog.* Two Creators of Narrative Form in twelfth century France: Gautier d'Arras — Chrétien de Troyes. — Speculum, XLVIII. April 1973, no. 2, p. 258-276.
- Morten Nøjgaard.* Litteraturens Univers. Indføring i tekstanalyse. Odense Universitetsforlag. 1975.
- Vi. Propp.* Morphologie du conte. Seuil/Points. 1973.

- Jean Ricardou.* Problèmes de nouveau roman. Seuil, "Tel Quel". 1967.
- Jean Ricardou.* Le Nouveau Roman. Seuil. 1973.
- Paul Ricoeur.* Le conflit des interprétations. Seuil. 1969.
- Paul Ricoeur.* La métaphore vive. Seuil. 1975.
- Denis de Rougemont.* L'Amour et l'Occident. 10/18. 1956.
- Jean Rousset.* Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. José Corti. 1964.
- Paul Schach.* The saga of Tristram and Isönd. Translated with an introduction. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1973.
- Gertrude Schoepperle.* Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance I-II. Frankfurt a.M. 1913.
- Nils Soelberg.* Romanens nulpunkt. Mellem virkelighedsreference og bevidst fiktion — romanens indre spejling. — Romanteori og Romananalyse, red. Merete Gerlach-Nielsen et al. Odense Universitetsforlag. 1977, p. 129-157.
- Etienne Souriau.* Les 200.000 situations dramatiques. Flammarion. 1950.
- Jesper Tang.* Den oprørske elsker. Kritik af vor kærlighedspraksis gennem analyse af klassiske kærlighedsromaner. Borgen 1977.
- Terror und Spiel.* Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV. Fink. München. 1971.
- Tzvetan Todorov.* Littérature et Signification. Larousse. 1967.
- Tzvetan Todorov.* Poétique. — Qu'est-ce que le structuralisme. Seuil. 1968, p. 97-166.
- Gottfried Weber (ed.).* Gottfried von Strassburg. Tristan. (Text, Nacherzählung, Wort- und Begriffserklärungen). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1967.
- Eugène Vinaver.* A la recherche d'une poétique médiévale. Nizet. 1970.

*Eugène Vinaver. Etudes sur le "Tristan" en prose. Les sources – les manuscrits. Bibliographie critique. Champion. 1925.*

*Paul Zumthor. Essai de poétique médiévale. Seuil. 1972.*



Nysproglig student, Lyngby Statsskole, juni 1964

Fransklærer, Folkeligt Oplysningsforbund i Hillerød, okt. 1968 – marts 1971

Fransklærer, Folkeuniversitetet i København, febr. 1971 – jan. 1977

Cand. phil. i fransk, Københavns Universitet, juni 1974  
(specialeområde: Middelalderlig tekstoverlevering, manuskriptkundskab)

Undervisningsassistent, Romansk Institut, Københavns Universitet, febr. 1975 – jan. 1977

Kandidatstipendiat, Laboratorium for folkesproglig Middelalderlitteratur, Odense Universitet, febr. 1977 –  
(projektområde: Myteteori og folkesproglig middelalderlitteratur)

Tidligere udkommet:

Nr. 1, august 1977: Jonna Kjær. *Mytologi. En gennemgang af Lévi-Strauss' myteanalytiske metode med henblik på en litterær applikation.*