

ARKEOLOGI I NORR 3

1990

ARKEOLOGISKA INSTITUTIONEN

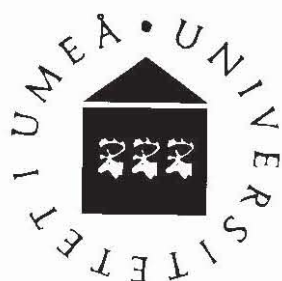
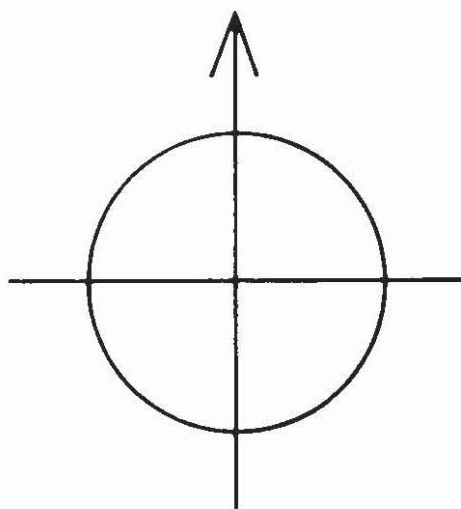


UMEÅ UNIVERSITET

ARKEOLOGI I NORR

3

1990



UMEÅ UNIVERSITET
Institutionen för arkeologi
UMEÅ UNIVERSITY
Department of Archaeology

Utgivare: Institutionen för arkeologi, Umeå universitet

Redaktör: Evert Baudou

Distribution: Institutionen för arkeologi,
Umeå universitet, S-901 87 Umeå, Sverige

Tryckt med bidrag från Humanistisk-samhällsvetenskapliga forsknings-
rådet, Stockholm

Figuren på omslaget återger ett ristningsfält på Brådön, Nämforsen.
Efter Hallström 1960.

ISSN 0284-558X
Printed in Sweden by
Centraltryckeriet, Umeå 1992

Innehållsförteckning

Förord

HÄLLRISTNINGSSEMINARIET VID NÄMFORSEN

Mats P. Malmer

Har nordlig och sydlig hällristningstradition påverkat varandra
— i så fall hur, och varför? 7

Anders Hagen

Regionindeling, særpreget og kontakt i bergkunsten 19

Per H. Ramqvist

Hällbilder som utgångspunkt vid tolkningar av jägarsamhället 31

Lars Forsberg

De norrländska hällristningarnas sociala kontext — alternativa
tolkningar 55

Evert Baudou

Boplatser vid Nämforsen 71

UPPSATSER

Anders Huggert

Vikarefångst vid Rickleåns mynningsvik för 4500 år sedan?
— Ett bidrag till vår kunskap om stridsyxekulturen i övre Norr-
land 83

Hannu Kotivuori

Råbacken — En rösegrupp från förromersk järnålder i Nykarle-
by, Österbotten, Finland 105

Kerstin Lundin

Kokgropar i Norrbottens kustland. Ett försök till tolkning av
kokgroparnas funktion 139

Anders Hagen

Regionindeling, særpregel og kontakt i bergkunsten

Hagen, A. 1992. Regionindeling, særpregel og kontakt i bergkunsten. (Regional classification, distinctive character, and contact in rock art.) *Arkeologi i norr* 3:19—30.

Abstract

The origins of current trends in Scandinavian rock carving can be traced back to a period in time more than 60 years ago. At that time, a set of dogmas was established and convincing explanatory models were developed. On the whole, Scandinavian rock art was considered to comprise two chronological, stylistic, cultural and geographical phenomena of considerable significance. The notions of Stone Age art and southern Scandinavian Bronze Age art were introduced and remain current. Early on, furthermore, explanations were sought for both of the complexes of engraving as features of a religious/magical currency. Leading researchers here were, among others, Oscar Almgren (the southern Scandinavian pictures) and Gutorm Gjessing (the northern engraving tradition).

Some of the basic views and areas of interest in rock art research have changed during the last 10 to 15 years. In part this is due to having an understanding, to an increasing degree, that context in both the art of hunters and gatherers and Bronze Age engravings is very complicated and that magic can only be *one* aspect in an explanatory model. It is partly also — and of considerable importance — that with more systematic regional examination of motif frequencies, and also with comparative picture analysis, we have obtained a clearer understanding of some aspects of the organisational patterns which can hide behind the different forms of Scandinavian rock art. One area which is being brought to the fore is the matter of why tribes of hunters and peasants during given periods chose to mark themselves out through the use of pictures carved in rocks and why this practice ceased.

Anders Hagen, Universitetet i Bergen, Historisk museum, N-5007 Bergen, Norway.

Det er utvilsomt et dristig postulat når jeg hevder at det er skjedd lite grunnleggende i utforskningen av den nordiske bergkunsten de siste 50 år. Flere felter er selvsagt oppdaget, bedre dokumentasjonsteknikker er utviklet og man har i en viss grad begynt å utføre frekvensstudier når det gjelder motivspredning. Men framdeles har forskningen også i den siste

generasjonen stort sett beveget seg innenfor de samme problemområdene som var definert før 1930 og man er i påfallende grad framdeles preget av visse grunnleggende oppfatninger — eller tilnærmede dogmer — som ble formulert av forskere som Almgren, Brøgger, Gjessing og Hallström for å nevne bara noen av aktørene i perioden 1920-1940. Fremdeles står — naturlig nok — kronologien på dagsordenen, nå som før er man — like selvsagt — opptatt av billedtypologien, og man går stort sett i oppgatte stier når det gjelder synet på bergkunstens meningsinnhold.

Det vil selvsagt kreve mye tid for å vise holdbarheten i mine svært forenklete påstander. I dag må jeg derfor nøye meg med å rekapitulere enkle momenter i faghistorien.

Som kjent ble bronsealderens bergkunst alt i forrige århundre definert som en kulturytring sprunget ut av den sørsandinaviske bondens livsform. Forskere som Worsaae og Hildebrand var med på å profesjonalisere studiet, og skapte premisene for den senere diskusjonen om bildenes alder og meningsinnhold. Stikkord som bronsealdermytologi med personlige guder, dødskult og fruktbarhetsmagi, kan her nevnes. Den som en god generasjon senere kom til å formulere det hovedsyn som fremdeles i stor grad dominerer forskningen, var Oscar Almgren. Med sin idérike, men svært selektivt funderte bok ”Hällristningar och kultbruk” fra 1926 skapte han som kjent en helhetsoppfatning av bronsealderens bergkunst. Bildene var — mente han — samtidsskildringer av kultisk virksomhet. Eksempler bl.a. fra senere tiders europeiske folketro, sagn og seremonier av antatt fruktbarmagisk karakter ble av ham oppfattet som utslag av religiøs virksomhet, beslektet med det som bronsealderens bilder var basert på.

I og med at begrepet *fruktbarmagi* var adoptert og analogier utviklet, var altså et tillærmet dogme skapt. At norske arkeologer kort tid etter forsterket dette dogme med å etablere enda ett forklaringsbegrep — nemlig *jordbruksristninger* — har vært med på å sementere mange syn på hvordan man skal tolke bronsealderens billedforekomster.

Denne knappe og dermed unyanserte skissen av visse trender i bergkunstens forskningshistorie kan synes uvesentlig for dagens tema. Etter mitt skjønn er det likevel nødvendig å ha et slikt grovt perspektiv i minne når en skal vurdere tilsvarende hovedtrekk i utforskningen av det andre hovedkomplekset i den nordiske bergkunsten — de såkalte steinalderristningene. Også her har nemlig den eldre forskningsarven inntil

nylig dominert. På ny må jeg få lov å begrunne dette rent skissemessig.

Som kjent ble jegernes bergkunst først relativt sent definert og skilt ut som en egen gruppe — et fenomen som geografisk, motivmessig, kronologisk og med hensyn till verdiinnhold icke hadde direkte eller indirekte kontakt med bronsealderens antatte fruktbarhetsmagiske billedspråk.

Den som først innså at bilder av storvilt måtte avspeile en annen tro og levemåte enn det som var basis for bondens bergkunst i Sydskandinavia, var geologen Andreas M. Hansen. I 1904 påviste han således at mange naturtro dyrebilder i Nord-Norge måtte være skapt av jegere som tilhørte en "arktisk" kulturtradisjon.

Uavhengig av A.M. Hansen hadde også den 22 år gamle A.W. Brøgger i 1906 innsett at det i Nord-Norge, Nord-Sverige og ved Onegasjøen var bilder som skrev seg fra det han kalte en "arktisk steinalder". Han ikke bare definerte og daterte denne såkalte arktiske kunsten, men han antydte også hvor den hadde sine kulturelle røtter. Disse var å finne i istidskunsten som på slutten av 1800-tallet var oppdaget i Spania og Frankriket.

Denne ideen om samband mellom den nydefinerte bergkunsten i Nord-Skandinavia og hulekunsten sørvest i Europa, ble raskt adoptert av Gustav Hallström som i 1908 prøvde å sannsynliggjøre at de to kompleksene med dyrekunst vitnet om en utbrutt tradisjonssammenheng.

Hansen, Brøgger og Hallström hadde ikke noe stort materiale å bygge på da de beviste at jegere i Nord-Skandinavia hadde skapt en egen form for bergkunst. Ved århundreskiftet var det således i Norge bara kjent 7 forekomster og i Sverige 3. Snart ble imidlertid materialet større og etterhvert ble forskningen plassert i det spor den senere stort sett har beveget seg etter. Eller sagt annerledes: den fikk tidlig sitt dogmegrunnlag utviklet.

Dette skjedde især på begynnelsen av 1920-tallet da materialet omfattet omlag 30 lokaliteter. En av dem som sterkest skisserte oppgaver og problemstillinger ble igjen A. W. Brøgger. Dels gjorde han dette ganske kort i boken "Det norske folk i oldtiden" i 1925. Dels ga han en fyldig utgreiing i "Veid og vær" ett merkelig verk som ble trykt i 1926 men som av ukjente grunner ikke ble distribuert. I disse arbeidene introduserte han to nye begreper — "bergskurd" og "veidekunst". Det første fikk ingen tilslutning, mens det andre der ervervet ble fokusert, kom derimot til å bli vanlig brukt i norsk fornforskning. Dessuten påviste han at slike bilder ikke bare fantes nordpå, men at det også var flere relevante loka-

liteter både på vestlandskysten og i østnorske skogsområder. Brøgger distanserte seg fra den paleolittiske forklaringsmodellen. Han hadde nemlig merket seg at sikre viltbilder fantes på en del felter med bondens bergkunst og hevdet derfor at "på de samme berg ba de alle sammen, fiskeren og jegeren om fangstlykke, jordbrukeren om godt år, alle om beskyttelse mot livets ukjente, store makter. Men de sto alle sammen midt oppe i det samme ervervsliv". Dette — bildenes magiske verdi — var for Brøgger så opplagt at han ikke fant grunn til å hente analogier fra fjerne kulturer for å begrunne sin oppfatning.

Brøgger var på flere områder ukonvensjonell i sitt kultursyn og mange av hans ideer fikk ikke tilslutning. Men når det gjaldt hans tolkning av veidekunstens åndelige innhold — dens egentlige funksjon i jegersamfunnet — var han som nevnt i pakt med sin samtid. Bildene er laget som ledd i en *ren lokkemagi* mente også han. Dette illustrerte han på en tilsynelatende overbevisende måte i sin skildring av forholdene ved Vingen nord i Sogn og Fjordane. Langs en smal strand i en trang fjord under steile fjell var her lokalisert hundrevis med stiliserte hjortebilder, dels avbildet flokkevis som på *vandring*. Forklaringen på figurmengden og selve lokaliseringen fant Brøgger i en gammel skildring av hvordan bøndene på 16-1700 tallet skulle ha drevet sin fangst herinne i fjorden. I følge den muntlige tradisjonen ble nemlig flokker med hjort om høsten drevet ut over de bratte stupene og på den måten drept nær de svabergene der figurene fantes.

I og med bruken av denne kilden forsterket Brøgger eldre oppfatninger samtidig som han skapte en ny. Han fikk for det første bekreftet den eldre tesen om lokkemagi og for det andre satte han dette inn i den konkrete sammenhengen: *bildene av hjorteflokkene var skapt som aktive ledd i en primitiv, kollektiv drivjakt*. I allefall må vi oppfatte Brøgger slik.

Den tolkningsmodell som var lansert og videreutviklet før 1930, ble i det alt vesentlige adoptert av den neste generasjonens forskere som tok for seg veidekunsten. Den var nemlig så enkel og tilsynelatende såpass godt dokumentert at den ikke ble trukket i tvil. Tvert om ble de lanserte synspunktene så ofte gjentatt at de fikk preg av å være sannheter. Dette kommer klart til uttrykk selv i de nøkterne dokumentarverkene som ble utgitt av norske arkeologer i årene 1932-36. Uten særlige argumenter hevder således Bøe i sin bok om Vingen i Vest-Norge (1932) at bildene var laget som magisk virkemiddel for å lokke dyr dit de lettere kunne

drepes. Et tilsvarende syn — også uten særlig begrunnelse — ble hevdet et par år senere av Eivind Engelstad (1934) i avhandlingen om den østnorske veidekunsten. De mest naturnære dyrefigurene ble uten videre tolket som utslag av enkel *jaktmagi*, mens felter med mer skjematiske figurer der også dans var avbildet, mente han måtte avspeile et kultisk stadium der *rituelle seremonier* også var avbildet.

Gutorm Gjessing som på begynnelsen av 30-tallet behandlet veidekunsten i Midt- og Nord-Norge var naturlig nok også preget av den eldre forskningstradisjonen. Han adopterte Brøggers begrep "Veidekunst" og han brukte konsekvent *veidemagi* som stikkord når det gjaldt bildenes meningsinnhold. Han antok således i utgangspunktet at bergkunsten i Nord-Norge måtte forklares på samme måte som de paleolittiske hulebildene. Han godtok med andre ord på linje med andre av samtidens arkeologer det dogme som var skapt av Salom Reinach (og Breuil) ved århundreskiftet. Avbildningene — uansett alder og form — måtte også i Nord-Skandinavia være utslag av ren jaktmagi, mente Gjessing. Gjessings hovedtese var forøvrig at det måtte ha eksistert en nøye sammenheng mellom bildenes form, alder og meningsinnhold. Eller sagt annerledes: tidsbestemte endringer i stil og motivvalg gjenspeilte tilsvarende endringer i religiøse forhold og dermed i samfunnet totalt sett. Støtte for denne tesen fant Gjessing dels ved å studere bildenes *typologiske utvikling*, dels ved bruk av etnologiske analogier. Den totale billedmengden kunne nemlig ordnes i tre utviklingstrinn. I det første var dyrene alltid gjengitt realistisk og med naturlige dimensjoner. Bare konturlinjene var markert. Slike naturalistiske bilder måtte tolkes som en rent personlig kunst mente Gjessing, laget av den enkelte jeger med særskilte evner til å reprodusere bilder av viktig storvilt. Siden de zoologisk korrekte — ofte livaktige — fremstillingene — var individuelle prestasjoner, måtte de også sees på som en enkel form for privatmagi utført for å sikre seg god fangst.

Gjessings evolusjonistiske skjema var i tråd med tidens lære og med det Shetelig hadde hevdet alt i 1922. Det nye var imidlertid — som nenvt — at Gjessing satte stilendringene inn i en religionsosilogisk sammenheng. I fase 2 og 3 var ikke bildene lenger resultat av den enkelte jegers privatmagi. Nå var samfunnet blitt mer sammensatt. Stammens sjaman hadde dermed overtatt rollen som "kunstner" og ved bruk bl.a. av skjematiske symboler var hans oppgave på vegne av fellesskapet å sørge for jaktlykken. Gjessings sammenkobling av kunst, kultus og sosialstruk-

tur, var nødvendigvis sett i et langtidsperspektiv. De naturnære bildene var typologisk sett de eldste. Denne "private" kunstmagien ble antatt å skrive seg fra overgangstiden mot yngre steinalder. Neste stadium, da skjemativering og sjamanisme førte til endringer i stil og tro, måtte logisk nok etter Gjessings skjema, være fra et noe senere avsnitt i yngre steinalder. Slutten på bruk av bilder som magisk virkemiddel i fangst-samfunnet ble datert till overgangsfasen til bronsealder. I denne perioden da figurene nærmest var redusert til sjabloner, kunne nemlig Gjessing registrere påvirkninger fra bondens bergkunst, noe som ga et kronologisk holdepunkt.

Mitt postulat er — som hevdet innledningsvis — at bergkunstforskningen stort sett har arbeidet på basis av retningslinjer som ble trukket opp for mer enn 50 år siden og at det sett dogmer som ble utviklet før og således akseptert at det ikke kan ha vært kronologisk og dermed ideologisk kontakt mellom *utøverne av de to klart definerte billedkompleksene*.

Etter mitt skjønn har forskningstradisjonen på dette felt vært så sterk at den har skapt barriære for pardigmeendringer. Tross alt er begge hovedtradisjonene i bergkunsten i en eller annen form representert på samme lokalitet. Uttrykt i omtrentlige tall, vil dette si at på ca. 20 % av norske felter med veidebilder også *fins motiver av definert bronsealderpreg*. Jeg kan vanskelig se at dette kan skyldes tilfeldigheter. Etter mitt skjønn bør dette problemet tas opp til grundigere vurdering.

Det samme gjelder hovedoppfatningen om bergkunstens *meningsinnhold*. Bærekraften i de gamle generaliserende dogmene bør også her diskuteres. Det kan nemlig ikke være riktig å avgrense bildenes åndelige verdi til kun å omfatte det laveste nivået i religionen — *den enkle magien*. Selv om man som Gjessing prøver å konstruere en utviklingsgang i såvel samfunn som trosytringer, avspeiler veidekunsten sett samlet, etter mitt skjønn et langt mer komplisert og interessant system av forestillinger enn det som gjelder magien. Dette kan utvilsomt avsløres ved en grundigere analyse av motivinnholdet i de større billedfeltene som Vingen, Ausevik, Alta og Nämforsen og det kan med kritisk rimelighet utdypes ved bruk av analogier fra arktiske religionsformer.

Uansett hva man kan oppnå ved slike studier, bør det iallefall være lett å dokumentere at en del av de eldre innarbeidete dogmene ikke er godt funderte. Eksempelvis er mesteparten av billedmengden selv på Vingen — selve det gamle paradeeksemplet på at bergkunst skal ha tjent

som aktivt ledd i en storstilt drivjakt, gal. Ideen om den enkle lokkemagi er således *ikke* brukbar når det nettopp her kan dokumenteres at langt over 50 % av figurene er abstrakte motiver, kølleliknende uidentifiserte symboler, og skjematiske menneskefigurer som noen ganger har form som skjeletter.

I det hele tatt ligger langt færre felter slik til at de kan knyttes til *aktiv fangst*. Bare fem av de ca. 70 *norske lokaliteter ligger på eller ved stup*, dit dyr teoretisk kan drives. Det samme gjelder lokalisering nær elvestryk. Som kjent er det av enkelte antatt at Nämforsen har vært en naturgitt dyrefelle og at figurene ved fossen dels kan oppfattes som en form for illustrasjoner av de storstilte dyredrapene, dels som aktive ledd — billedmagiske elementer — brukt i jegernes livskamp. En rask gjennomgang av det norske materialet viser imidlertid at bare sex felter ligger nær *elvestryk*. Ser vi den skandinaviske veidekunsten samlet, er det med andre ord ingen overbevisende sammenheng mellom antatt naturgitte dyrefeller og bilder der viltet har vært både medium og mål.

Det er altså på basis av det vi vet i dag, vanskelig å se noen lovmessighet i hvor jegerne har valgt å lage sine bilder. Trolig var det sosio-religiøse årsaker mer enn jakt-biologiske hensyn som var bestemmende for stedsvalget. Før det er utført mer inngående studier av *veidekunstens naturramme* og økologiske miljø, må vi iallfall avstå fra å generalisere om årsakene til stedsvalg på basis av et lite antall dramatiske eksempler. Etter mitt skjønn ligger det her oppgaver og venter på å bli utforsket.

En nokså vanlig oppfatning har lenge vært at bergkunsten avspeiler temmelig uniforme forhold både når det gjelder figurutvikling og ideologi. Uansett hvor bildene er å finne, var det lenge vanlig praksis å se endringer i stil, form og innhold som resultat av en temmelig homogen evolusjonistisk utviklingsgang, der den typologiske lære dannet grunnlaget.

Dette faktum tør være velkjent når det gjelder veidekunsten, men det har selvsagt gyldighet også for *bronsealderens* bergkunst. Ikke minst er vi vant til å se bakgrunnen for bondens billedytringer som resultat av et felles *religiøst system* der — som alt nevnt — fruktbarhetsmagi og fruktbarhetskultus har vært selve den bærende ideologien enten figurerne ble produsert i Skåne, Bohuslän, Rogaland eller Trøndelag.

Selv om det ligger i utkanten av dagens tema, vil jeg bruke et par minutter på en slik noe forenklet fremstilling av en godt innarbeidet

oppfatning som i høy grad kan diskuteres. Kjennere av de såkalte jordbruksristningene har eksempelvis lenge vært klar over at disse ikke fins overalt i de strøk som er integrert i den skandinaviske bronsealderkulturen rent teknologisk. De har imidlertid vært mer opptatt av fellestrekk i motivbruk og stilutvikling, enn i hva som eventuelt *skiller regionene fra hverandre på slike områder*. Man har nemlig aldri — eller sjeldent — stilt noe spørsmål till dogmet om hvorvidt den seremonielt pregete fruktbarhetskulten har fått innpass overalt — slik antatt — eller om situasjonen kanskje har vært atskillig mer differensiert og komplisert.

Jeg kan selvsagt ikke gå i dybden i denne sammenhengen, men bare antyde berettiget tvil basert på et svært enkelt regnestykke som gjelder motivbruk og motivspredning. Ifølge nyere registreringer i Bohuslän fins det der mellom 30 og 40 forskjellige motivtyper. Ser vi på billedforekomstene i det nærliggende Østfold, der det kjennes et par tusen figurer, er motivtallet redusert till omlag halvparten.

Denne reduksjonen øker ytterligere i den svært billedrike Rogalandsregionen — den vestligste i Skandinavia. Her en nemlig motivtallet mindre enn 10. Slik kunne jeg fortsette, men dette får være tilstrekkelig. Men ikke nok med at motivreduksjonen er betydelig fra region til region. Like påfallende er det hvilke motiver som er forsvunnet i de ellers så billedrike regionene i de norske bronsealderbygdene. Her savnes nemlig mesteparten av de figurtyper — og figurkombinasjoner som O. Almgren, Gjessing og ikke minst Marstrander brukte som illustrerende bevis for sine slutninger om at bronsealderens bergkunst — uansett region — hadde et felles fruktbarhetskultisk innhold.

Ser vi dessuten litt mer på det totale tallmaterialet, røper dette nok et forhold av tolkningsmessig verdi. Det er at de gjengivelser av symboler og handlinger som direkte og ofte på en assosiasjonsrik måte synes å avspeile fruktbarhetskult, er langt med sjeldne en gjerne antatt. Selv i Bohuslän utgjør bilder av ard, vogn, samleier, lurblåsere, akrobater o.l. bare promiller av det samlede materiale. Heller ikke det gående, kjørende, seilende og kjempende solbilde utgjør mer enn et par procent.

Det samme gjelder forøvrig de velkjente fottegn og cirkelsymboler som påfallende nok bara utgjør ca. 3 %. I Rogalandsregionen med sine langt over 1000 figurer fins ikke ett eneste eksemplar av slike figurer. Her som de fleste andre steder, er det bildet av båten, ofte i enkleste form, som monotont er banket inn i bergene som dominerer. 75 % av materialet i denne vestnorske regionen er således båtfigurer.

Jeg har en enkel hensikt med dette streiftoget inn i bronsealderens bergkunstproblemer. Det er å gjenta — det enkelte andre vel også er klar over — at det fins større regionale variasjoner i både symbolbruk og dermed i religiøs praksis enn man lett får inntrykk av bl.a. i Marstrandens monumentalverk. Kanskje bør oppgaven bli å studere forskjell mer enn likhet regionene i mellom og la diskusjonen om en eventuell felles religiøs overbygging ligge. Og dessuten: Hvorfor begynte man å lage bilder bare i visse regioner og hvorfor sluttet man med slik virksomhet?

Dette bringer meg tilbake til veidekunsten. Også her er det påfallende regionale kontraster som er lett å innse, men som i norsk forskning ikke er tilstrekkelig aksentuert. Som muligens kjent er det ca. 70 felter med definert veidekunst i Norge. Størrelsen på feltene varierer fra ett til langt over 1000 bilder. De fleste er imidlertid relativt små med 10—20 figurer. Forekomsten er ikke fordelt etter noe jevnt mønster, d.v.s. bare i visse av de landsdelene som var bosatt i de aktuelle tidsrom fins det idag veiderelaterte figurer selv om de geologiske og viltbiologiske mulighetene har eksistert.

Når det gjelder spørsmålet om regionale kontraster er det lett å registrere slike når det gjelder forholdet mellom de østnorske og vestnorske forekomstene.

Kort fortalt er det i Øst-Norge foreløpig kjent 11 felter med veidekunst. Figurtallet er fra 8 til ca. 40. Tre ligger nær Oslofjorden, resten i innlandet. Over 95 % av bildene er gjengivelse av elg i noe forskjellig utforming og størrelse. Alle disse bildene har kroppsmønster og et stort antall er utstyrt med det såkalte livslinje- og hjertemønstret. Foruten elg er mennesket gjengitt et par ganger og fisk/hval i 4—5 tilfeller, forøvrig på samme felt.

Sett samlet er den østnorske veidekunsten artsmessig og i overveiende grad stilmessig, temmelig homogen. Eller sagt annerledes, så har vi å gjøre med en østnorsk elgtradisjon i bergkunsten. I denne tradisjonen kan en spore idéflyt fra Trøndelag og tilgrensende områder av Sverige, men det har ikke vært noen direkte overføring fra disse regioner, når det gjelder hovedmønstret i bildenes utformning.

Man kan selvsagt diskutere årsaken til den forholdsvis store homogenitet på Østlandet i motivvalg og måten figurene er formet på. Dreier det seg bare om en enkel veidemagi, er det kanskje territoriemarkeringer eller skimter vi en form for signaler om stammefelleskap? Det siste

er bl.a. et spørsmål om hva vi legger i et slikt begrepp og dessuten om hva det øvrige arkeologiske materialet kan fortelle. Uansett har vi i det minste å gjøre med et fellesskap med hensyn til markering av religiøs praksis.

De østnorske feltene er arealmessig små og de fleste har en terrengplassering som neppe har egnet seg som kollektive samlingsplasser. Annerledes tegner forholdene seg på deler av Vestlandet. Her kjennes riktignok bare 6 felter, men til gjengjeld er to av disse — Vingen og Ausevik informasjonsrike. På Vingen er det som nevnt foreløpig registrert omlag 1500 figurer og på Ausevik nærmere 300. Uten å gå i detaljer, skal nevnes 4 forhold som er særpreget for disse billedsamlingene og som klart skiller dem fra den østnorske elgtradisjonen.

Det ene er feltenes dimensjoner som peker dem ut som religiøse samlingssteder brukt gjennom lengre tid. Det andre er sammensetningen av motiver der abstrakte mønstre, kølleliknende symboler og stiliserte mennesker, utgjør en vesentlig del av materialet. Det tredje forhold er at det åpenbart ikke er elg, men hjort som man har gjengitt. Det fjerde og ikke minst vesentlige moment gjelder stilen. Denne er nemlig helt annerledes enn østpå med overveiende skråskraverte kroppsmønstre og uten det særpregete trekket med livslinje og brystpose.

Kort sagt: De vestnorske jegerne har hatt sine store kultiske og sosiale møteplasser hvor de utviklet sin egen "dialekt" innenfor tidens billedspråk, en spesiell symbolpreget tradisjon som nok ga identitet til de som møttes på disse stedene. Er dette rett, aner vi trolig også her konturene av en form for stammefellesskap annerledes enn den som eksisterte øst for langfjellene.

Den tredje helt markerte tradisjonen i veidekunsten har deler av Nordland som kjerneområde med utløpere till Trøndelag og Ångermanland. Dette er den velkjente naturalistiske gruppen med monumentale dyrebilder uten kroppsskravering. I alt dreier det seg om 13 lokaliteter med et figurtall fra 1 til ca. 40, og mer enn 95 % av materialet forestiller store dyr som elg, rein og bjørn.

Motivvalg, stil og størrelse er ekstremt uniform, noe som ikke utelukkende er kronologisk betinget. Det var denne svært særpregete gruppen som altså Gjessing tolket som utslag av enkel privatmagi, skapt av jegere med særskilt kunstneriske evner.

Etter mitt skjønn er det neppe riktig, men uansett dette, må slike figurer vurderes som klare signaler om et åndelig og dermed et sosialt — et-

nisk fellesskap. Eller sagt annerledes — den realistiske dyrekunsten der mennesket og abstrakte mønstre savnes, er basert på strenge krav til lovmessighet. Fra Trøndelag i syd til Narvik i nord — en strekning på ca. 500 km, har det åpenbart hersket et sterkt fellesskap. Et viktig bindeledd i dette miljøet var ikke bare det materielle — selve teknologien — men like meget idologien. Eller sagt direkte og enkelt: Kanskje har det i området fra Ofoten till Trøndelag eksistert en jegerstamme, der den naturalistiske dyrekunsten og de mysterier som skjuler seg bak bildene var det helt overordnede identitetsmerke.

LITTERATUR

Et utvalg litteratur som har relevans for det emnet artikkelen behandler.

- O. Almgren: Hällristningar och kultbruk. Stockholm 1927.
- U. Bertilsson: The Rock Carvings of Northern Bohuslän. Stockholm 1987.
- A.W. Brøgger: Elg og ren paa helleristninger i det nordlige Norge. Naturen 1906.
- A.W. Brøgger: Veid og vær. — Manuskript, Oslo 1926.
- J. Bøe: Felszeichnungen im westlichen Norwegen. Bergen 1932.
- E. Engelstad: Østnorske ristninger og malninger. Oslo 1934.
- G. Gjessing: Arktiske helleristninger i Nord-Norge. Oslo 1932.
- G. Gjessing: Nordenfjeldske ristninger og malninger. Oslo 1936.
- A. Hagen: Bergkunst. Oslo 1976.
- G. Hallström: Nordskandinaviska hällristningar I-III. Fornvännen 1907, 1908, 1909.
- A.M. Hansen: Landnåm i Norge. Kristiania 1904.
- G. Mandt Larsen: Bergbilder i Hordaland. Bergen-Oslo 1972.
- S. Marstrander: Østfolds jordbruksristninger. Oslo 1963.
- G. Sør-Reime: Sammenheng og variasjon i Sørvestskandinaviske helleristninger. — Manuskript 1982.