

UNIWERSYTET GDAŃSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Anna A. Prorok

Ilustrowane baśnie Asbjørnsena i Moe

W poszukiwaniu ducha narodowego, czyli jak ilustracje „opowiadają” tekst

Praca doktorska

wykonana

pod kierunkiem

dr. hab. Marii Sibińskiej, prof. UG

(...) Du husker vel,
Naar i den lange Vinterkvel
Du sad ved lyse Skorsteensflammen
Paa Krakken mellem Søsken sammen,
Imens en Mutter, gammel, graa,
Fortalte Eder, sine Smaa,
Et Eventyr, et af de sære
Og gruelige, o! men kjære?
Ei sandt? det var et faligt Gys,
Naar Branden slukte ud sit Lys
Og kasted saa med Blus et Skær
Paa Væg og Tag omkring dig der,
Og uvist og forunderlig
Med Sagnets Skygger blandte sig.

Jørgen Moe

(...) Nie pamiętasz tego

Jak pewnego długiego wieczora zimowego

Na kolanach siedziałeś między braćmi i siostrami

Przed płonącymi na palenisku ognia płomieniami

Podczas gdy matka, stara, siwa

Opowiadała wam, dzieciom swoim

Baśń niezwykłą, lecz straszliwą?

Och, mój drogi, czyż tak nie było?

Od gwałtownego podmuchu zimnego

Zgasło światło płomienia jasnego

Błask słaby padł na ziemię,

na ściany i dach wokół ciebie,

mieszając tajemnicze i nieznanne

z cieniami opowieści zasłyszanej

Jørgen Moe

Spis treści

Wstęp.....	6
1. Kontekst metodologiczny i historyczno-kulturowy	12
1.1. Baśń ludowa	12
1.1.1. Rodzaje baśni i innych pokrewnych utworów tradycji ludowej	13
1.1.3. Dzieła kultury oralnej a literatura pisana	16
1.1.2. Baśń ludowa w tradycji literatury pisanej	17
1.1.4. Strukturalistyczne próby dokonania systematyzacji baśni.....	19
1.1.5. Inne podejścia badawcze zastosowane w pracy	22
1.1.5.1. Analiza narratologiczna.....	22
1.1.5.2. Dialogiczność	24
1.2. Relacja słowo – obraz	25
1.2.1. Ilustracja książkowa: historia, problematyka	26
1.2.2. Przekład intersemiotyczny i konkretyzacja.....	28
1.2.3. Analiza multimodalna	31
1.2.4. Analiza ikonograficzna i ikonologiczna obrazu.....	33
1.3. Tło kulturowe w Norwegii w XIX wieku	34
1.3.1. Pojęcie narodowości i norweskości.....	34
1.3.2. Norweski romantyzm narodowy	35
1.4. Baśnie Asbjørnsena i Moe.....	39
1.4.1. Baśnie w Norwegii	39
1.4.2. Język w baśniach Asbjørnsena i Moe	43
1.4.3. Norweskie ilustracje w baśniach Asbjørnsena i Moe przed 1879.....	45
1.4.4. Ilustrowane wydania baśni po 1879	46
1.4.4.1. Wydania omawiane w pracy	46
2. Analiza tekstu.....	50
2.1. Bajki magiczne.....	51

2.2. Opowieści ramowe i <i>sagn</i>	61
2.3. Baśnie typu „nowela” (tzw. nowele).....	72
2.4. Baśnie humorystyczne.....	76
2.5. Baśnie o głupim trollu (potworze)	80
3. Relacja słowo – obraz w baśniach. Analiza	85
3.1. Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen, 1879.....	86
3. 2. Eventyrbog for Børn.....	122
3. 3. Norske Huldre-eventyr og Folkesagn	136
3. 4. Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave 1936. Bind III.....	164
4. Wnioski	193
4. 1. Relacja tekst – obraz	193
4.2. Elementy narodowe obecne w tekście literackim i na ilustracjach.....	199
Zakończenie	205
Summary	208
Bibliografia.....	211
Literatura podmiotu.....	211
Literatura przedmiotu	211
Leksykony i słowniki	220
Filmy	220
Spis ilustracji.....	221
Aneks.....	224
Aneks 1	224
Aneks 2.....	226
Aneks 3.....	227
Aneks 4.....	228

Wstęp

Baśnie Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe, norweskich zbieraczy baśni, należą do kanonu ikonicznych tekstów rozpoznawanych przez niemal każdego Norwega. Do ich wysokiego statusu przyczyniła się w dużej mierze rola, jaką odegrały w procesie konstruowania tożsamości narodowej (oraz języka norweskiego) w połowie XIX wieku. Nils Jørgen Johnsen rozpoczął swoją pracę poświęconą pierwszym ilustrowanym wydaniom baśni norweskich od słów „Niewiele jest książek w norweskiej historii literatury, które pod względem popularności mogą mierzyć się z baśniami Asbjørnsena i Moe. Baśnie te poznajemy jeszcze zanim nauczymy się czytać...” (Johnsen, 1935, s. 9)¹. Zdaniem badacza ilustracje stanowiły ważny element lektury pomagający czytelnikowi wyobrazić sobie jak wyglądały postaci, a nawet „...doświadczyć baśni jeszcze raz, jedynie za pośrednictwem samych obrazów” (Johnsen, 1935, s. 9). Choć do chwili obecnej baśni doczekały się wielu różnych serii ilustracji, norwescy recenzenci i badacze od samego początku cenili najbardziej pierwsze z nich (a zwłaszcza dzieła dwóch norweskich malarzy, Theodora Kittelsena i Erika Werenskiolda), uznając je niemal jednogłośnie za najbardziej trafne przedstawienia, zgodne z nastrojem i narodową wymową utworów. O tym, jak silnie obrazy te (wraz z obrazami Kittelsena inspirowanymi baśniami) wrosły w świadomość Norwegów świadczy ilość reprodukcji, jakich doczekały się w publikowanych do dzisiaj kolejnych wydaniach, oraz nawiązań i parafraz obecnych w kulturze popularnej, jak np. w filmach *Iva Carpino* (1920-2001)² czy też najnowszych produkcjach takich jak *Łowca trolli* (2010) i *Legenda o górskim olbrzymie* (2017).

Zagadnienie ilustrowania baśni wielokrotnie było poruszane w literaturze norweskiej, a pierwsze prace na ten temat powstały już na początku XX wieku (np. Johnsen, 1935)³. W literaturze polskiej prac naukowych na ten temat jest jednak niewiele (np. Agata Miatkowska-Gołdyn, 2018), chociaż rosnącą popularność książek poświęconych kulturze Skandynawii (a także tylko samej Norwegii) wskazuje na rosnące zainteresowanie tym tematem: w 2010 wznowienia z nową szatą ilustracyjną doczekał się wybór baśni Asbjørnsena i Moe, *Zamek*

¹ Na niezwykle istotne znaczenie baśni Asbjørnsena i Moe dla norweskiej kultury wskazywało wielu innych badaczy i literatów, jak choćby Sigurd Hoel (Bø, 1988, s. 95). Wszystkie tłumaczenia cytatów z j. norweskiego wykonane zostały przez autorkę pracy (chyba że napisano inaczej).

² Takich jak np. *Askeladden og de gode hjelperne* (Askeladden i dobrzy pomocnicy) (1961), *Gutten som kappåt med trollet* (O takim co z trollem jadł na wyścigi) (1967).

³ Do innych najbardziej znanych opracowań poruszających tą tematykę należą: Greve, *Th. Kittelsens eventyrtegninger* (1941), Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller* (1977), Hagemann, *De tegnet for barna. Norske kunstneres illustrasjoner i bøker for barn* (1986), Ketilsson, *Th. Kittelsen. Troll i Norge* (1989), Edvardsen, *Kvitebjørn kong Valemon 2. Den illustrerte eventyrutgaven som aldri utkom* (2007).

Soria Moria w przekładzie Beaty Chłasko i Adeli Skrentnej, natomiast w ostatnich latach wydano dwa tomy *Baśni norweskich* (2020, 2022) opowiedzianych przez Dariusza Muszera⁴.

W niniejszej dysertacji stawiane są dwa zasadnicze pytania badawcze, z których pierwsze związane jest z tym, w jaki sposób przedstawiano na ilustracjach elementy tekstowe baśni (takie jak: budowa i charakter tekstu, informacje podane w opisach itp.) i jak wyrażają się one w kompozycji poszczególnych ilustracji. Tak sformułowana relacja (tekstu i obrazu) rozumiana jest tu jako zależność obrazu od tekstu, co wynika przede wszystkim z chronologicznego pierwszeństwa tekstu literackiego stanowiącego inspirację dla ilustracji. Drugie zagadnienie dotyczy szczegółowego sposobu interpretacji elementów tekstowych w obrazie: obecności i sposobu ukazania norweskiego charakteru baśni na ilustracjach. Rozważenie tych pytań pozwoli na zbadanie, w jaki sposób poszczególne serie ilustracji ukazują elementy tekstowe (m. in. które sceny czy też fragmenty tekstu były najczęściej wybierane przez ilustratorów, w jakim stopniu oralne cechy utworów znajdowały odzwierciedlenie w stylistyce ilustracji itp.) oraz w jakim stopniu aspekty te ulegały zmianą w kolejnych wydaniach, jak również których z nich zmiany te dotyczyły w największym stopniu. Ponadto umożliwi to zbadanie stosunku ilustracji do „ideologii narodowej” i jej wpływ na wspomniany wcześniej transfer znaków tekstowych na obrazowe. Tym samym możliwe będzie ustalenie związków pomiędzy zagadnieniami wierności i zgodności z norweskim charakterem, innymi słowy rozstrzygnięcie na ile ukształtowana w okresie narodowego romantyzmu interpretacja baśni zaciążyła nad sposobem ich odbioru w późniejszych epokach. W szerszym kontekście rozważania te wskazać mogą przyczyny tak wyraźniej obecności we współczesnej norweskiej kulturze odniesień do narodowego romantyzmu. Każda seria ilustracji stanowi bowiem interpretację utworu, która jest często ściśle związana z epoką, w której powstała. Jak zauważyła Wysłouch, „Dzieło literackie jest jedno, ma swoją formę kanoniczną, natomiast ilustracji może być wiele. Każdy cykl ilustracji to znak swojego czasu, dowód określonej koncepcji interpretacyjnej. Ilustracja staje się elementem serii, tekstem, który sytuuje się jednocześnie wobec dzieła i swoich poprzedników” (S. Wysłouch, 1994, s. 125)⁵. Tym samym analiza ilustracji pochodzących z kolejnych wydań, uzupełniona o informacje dotyczące ich odbioru przez współczesnych

⁴ W związku z tym, że Dariusz Muszer deklaruje, że baśnie te zostały przez niego opowiedziane, a nie przetłumaczone, autorka niniejszej dysertacji zdecydowała się nie korzystać z tego opracowania w tłumaczeniach fragmentów baśni (por. Muszer, 2018, 2022).

⁵ Wysłouch rozwija w tym miejscu koncepcję Balcerzana, który zauważył, że w przeciwieństwie do jednej, przyjętej formy dzieła literackiego przekładów tegoż utworu jest wiele, ponieważ każdy z nich będzie jedynie jednym z możliwych wariantów tłumaczenia (Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego* (I wydanie 1968)). Wysłouch uzupełnia zatem pojęcie serii rozszerzając termin przekładu w taki sposób, że uwzględnia on również przekład na inne medium niż tekst (w tym wypadku ilustrację).

pozwole na ustalenie kierunków interpretacji baśni i ich norweskiego charakteru w danym czasie.

Z uwagi na odmiennosć mediów tekstu i obrazu (ilustracji), analiza przeprowadzona w pracy przebiega dwuetapowo. W związku z tym, że tekst literacki traktowany jest jako prymarny i nadrzędny względem ilustracji, w pierwszej kolejności zbadana została budowa utworów, a następnie kolejne ilustracje i ich relacja z tekstem. Taki sposób uporządkowania pracy współgra ponadto z chronologią powstania oraz nadrzędnym charakterem tekstu literackiego w książce ilustrowanej, w której ilustracje pełnią funkcję pomocniczą. Celem analizy tekstów literackich jest opisanie budowy każdego z nich, wskazanie elementów istotnych dla rozwoju fabuły, cech dominujących (opisy/akcja), zmian w języku w obrębie jednego utworu (jeśli są) oraz obecności ewentualnych norweskich akcentów (innych niż język), które w późniejszej części pracy zostaną skonfrontowane z alternatywną narracją prezentowaną przez dany zespół ilustracji. Analiza ilustracji ma natomiast na celu zbadanie ich „umiejscowienia” w tekście – ustalenia, z którym fragmentem są one związane, w jaki sposób elementy tekstowe znalazły swoje plastyczne ekwiwalenty, jak ilustracja współgra z tekstem (na ile uzupełnia przekaz tekstowy a na ile go zmienia/wzbogaca), a także w jakim stopniu opowieść przedstawiona w ramach całej serii współgra z tekstem literackim utworu. Do analizy wybrane zostały baśnie pochodzące z wybranych publikacji z lat 1879-1936. Pierwsze z wydań, *Norske Folke- og Huldre-eventyr* (Norweskie baśnie ludowe i legendy) (1879) jest zarazem pierwszym w pełni ilustrowanym wydaniem baśni Asbjørnsena i Moe, natomiast kolejne, *Eventyrbog for Børn* (Książka baśni dla dzieci) wydane w trzech tomach w latach 1883-1887 zawiera utwory, które się w nim nie ukazały. Publikacje te zostały (z wyjątkiem trzeciego tomu) wydane jeszcze za życia Asbjørnsena, który nadzorował proces wydawniczy i dobór ilustracji, w związku z tym można uznać, że te, które znalazły się w tych książkach, nie kolidują z jego wyobrażeniem i rozumieniem baśni. Kolejne publikacje, *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* (Norweskie legendy i opowieści ludowe) (1934) oraz *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* (Baśnie zebrane. Wydanie ilustrowane przez norweskich artystów) (1936), pochodzą z lat 30-tych XX wieku i zawierają ilustracje wykonane przez kolejne pokolenie artystów o wyraźnie odmiennym warsztacie i sposobie interpretacji baśni.

Pierwszy rozdział pracy poświęcony został trzem głównym obszarom badawczym: zagadnieniom związonym z przynależnością gatunkową utworów wchodzących w skład baśni Asbjørnsena i Moe oraz ich oralnym charakterem, zagadnieniom metodologicznym dotyczących badań nad tekstem i obrazem oraz usytuowaniem omawianych utworów w

kontekście kulturowym XIX-wiecznej Norwegii. Pierwszy podrozdział (1.1.) poświęcony został zagadnieniom związanym z pojęciem baśni ludowej. Została w nim przedstawiana definicja baśni ludowej (wraz z podziałem baśni norweskich na podgatunki) oraz kilku innych pokrewnych gatunków ludowej twórczości oralnej, które wraz z baśniami „właściwymi” znalazły się w zbiorze Asbjørnsena i Moe. Następnie przedstawiony został zarys problematyki związanej z pierwotnym oralnym charakterem tych utworów oraz historyczny zarys spisania utworów oralnych. W dalszej części przedstawione zostały opisane strukturalistyczne metody badawcze związane z analizą schematów wewnętrznych rządzących budową tych utworów. Podrozdział drugi (1.2.) porusza zagadnienia związane z analizą tekstu i obrazu w kontekście ilustracji książkowych. W pierwszej kolejności przedstawione zostały w nim zagadnienia związane z pojęciem ilustracji, a następnie metody badawcze, których kierunki zostały uwzględnione w metodzie analizy ilustracji zawartej trzecim rozdziale: przekład intersemiotyczny, analiza multimodalna i zaproponowany przez Panofskiego trójstopniowy sposób analizy dzieła sztuki. W podrozdziale (1.3.) przedstawione zostały okoliczności spisania i wydania przez Asbjørnsena i Moe pierwszych zbiorów baśni. Najpierw zdefiniowane zostało pojęcie „narodowy”, a później opisane zostały główne nurty norweskiego romantyzmu oraz kierunki badań nad problemami narodowymi w dziewiętnastowiecznej Norwegii. Ostatni podrozdział (1.4.) poświęcony został baśniom Asbjørnsena i Moe. W pierwszej części opisane zostały okoliczności wydania pierwszych zbiorów baśni w Norwegii oraz scharakteryzowana została działalność Asbjørnsena i Moe. Następnie opisane zostały zabiegi językowe, które wyróżniały zbiory wspomnianych zbieraczy na tle wcześniejszych publikacji tego typu. Na koniec przedstawione zostały krótko pierwsze ilustracje do baśni Asbjørnsena i Moe (przed 1879), które zostały umieszczone w zeszytach zawierających kilka utworów, a następnie opisane zostały zbiory baśni, z których pochodzą ilustracje poddane analizie w niniejszej pracy.

W rozdziale drugim przeprowadzona została analiza tekstów wybranych baśni Asbjørnsena i Moe. Jej głównym celem jest ustalenie struktury budowy poszczególnych utworów, która w kolejnych częściach pracy pozwoli na ocenę adekwatności układu cyklu ilustracji do danego utworu. Rozdział ten został podzielony na pięć części, z których każda odpowiada jednemu z gatunków utworów wchodzących w skład zbioru: bajki magiczne (2.1.), opowieści ramowe i *sagn* (2.2.), baśnie typu „nowela” (2.3.), baśnie humorystyczne (2.4.) i baśnie o głupim trollu (2.5.). Podział ten determinowany jest dużym zróżnicowaniem pomiędzy poszczególnymi grupami, które wymusza dokonanie pewnych modyfikacji metod analizy tekstu w zależności od przynależności do danego gatunku. W przypadku baśni magicznych i baśni typu „nowela”

zastosowano w tym celu model funkcji protagonistów zaproponowany przez Proppa, natomiast dla pozostałych utworów pojęcia z zakresu narratologii takie jak scena, streszczenie, elipsa itp. Ponadto dla każdego z utworów określony został typ narratora, scharakteryzowany został rodzaj opisów (jeśli występują), opisane zostały pojawiające się w fabule elementy norweskie (przedmioty, typy postaci, postaci z wierzeń ludowych itp.) oraz inne istotne dla danego utworu aspekty. W przypadku utworów spoza grupy opowieści ramowych i *sagn* utwory zostały też umiejscowione w indeksie AT (systemie klasyfikacyjnym bajek ludowych, por. rozdz. 1.1.4).

W rozdziale trzecim poddane analizie zostały kolejno cykle ilustracji do każdej z omawianych w rozdziale drugim baśni. Został on podzielony na podrozdziały odpowiadające kolejnym wydaniom baśni omawianych w pracy: *Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen* (1879), *Eventyrbog for Børn* (1883-1887), *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* (1934) oraz *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave. Bind III* (1936). Podział ten, odmienny od zastosowanego w rozdziale drugim, dostosowany został do specyfiki badanego materiału – serii ilustracji. Powiązanie ich pod względem wydania, z którego pochodzą pozwala na pełniejsze zaobserwowanie cech charakterystycznych dla danej serii z konkretnej książki oraz uszeregowuje je chronologicznie, co z kolei uwidacznia charakter zmiany, jakie z czasem zachodziły w wyborach artystów (co do sposobu w jaki ma się odbyć transfer znaków tekstowych na obrazowe) podejmowanych w trakcie wykonywania kolejnych serii ilustracji. Analizie została poddana najpierw kompozycja każdej z ilustracji, a następnie sposób, w jaki środki obrazowe oddają elementy tekstowe w tekście utworu: na ile ilustracja oddaje charakter testu, jakie znaczenia ma przedstawiona scena dla fabuły utworu, jak przedstawione zostały elementy narodowe itp. Po omówieniu wszystkich ilustracji z danego cyklu zamieszczone zostało podsumowanie, w którym skomentowany został m. in. dobór scen, tematów w odniesieniu do budowy całego utworu (tekstu literackiego).

Rozdział czwarty stanowi podsumowanie, w którym uporządkowane i połączone zostały wnioski z przeprowadzonych wcześniej odrębnych analiz warstwy tekstowej i obrazowej. Podzielony on został według dwóch kategorii odpowiadających zagadnieniom poruszonym w pracy: relacja tekst-obraz oraz elementy narodowe obecne w tekście literackim i na ilustracjach. W obrębie pierwszej z nich zostały omówione takie aspekty jak: wybór scen i tematów (oraz jego związek z budową tekstu literackiego), nastrój, ogólna zgodność z tekstem (rozpatrywana w kategorii przekładu konwencjonalnego i adaptacyjnego) oraz spójność publikacji. W drugiej części poruszone zostały pojęcia „norweskości” i „norweski charakter” stosowane w

odniesieniu do ilustracji, sposoby w jakie norweskość ukazywana była na ilustracjach oraz przemiany jakie zachodziły w sposobie prezentowania pierwiastków narodowych.

Omówione w rozdziale czwartym kwestie mają szansę w znaczący sposób przyczynić się do pogłębienia refleksji na temat zagadnienia „wierności” ilustracji oraz strategii stosowanych podczas dokonywania przekładu intersemiotycznego. Rzucają też światło na mało poruszaną kwestię korespondencji serii ilustracji z fabułą utworu. Zagadnienia poruszane w pracy ugruntowują również w polskiej literaturze naukowej kwestię baśni norweskich (podjętą jak dotąd przez zaledwie kilku badaczy) i skłaniają do ponownego rozważenia ich miejsca w samoświadomości norweskiej oraz w kulturze tego kraju. Szczegółowa analiza tekstu i obrazu (w odróżnieniu od analizy skoncentrowanej na samych ilustracjach) pozwolić może na ustalenie w jaki sposób w danym okresie akcentowano na ilustracjach aspekty norweskie oraz czy ich obecność stanowi dominujący element ilustracji (czy przeważa funkcja ideologiczna), co jest istotne zwłaszcza w kontekście młodszych ilustracji, które jak dotąd cieszą się dużo mniejszym zainteresowaniem badaczy norweskich (por. Tveit, 2011, s. 8).

Pragnę podziękować wszystkim osobą i instytucją, których wsparcie i pomoc były dla mnie szczególnie cenne podczas pracy nad niniejszą rozprawą: mojej promotorce, dr. hab. Marii Sibińskiej, prof. UG, za czuwanie nad całokształtem pracy i cenne uwagi, Kari Anne Rustad z Universitetet i Sørøst-Norge za życzliwość i pomocne rady, Møyflid Tveit z Nasjonalmuseet w Oslo za wszechstronną pomoc podczas kwerendy, moim Rodzicom za nieustające wsparcie oraz Nasjonalbiblioteket za udostępnienie materiałów ze zbiorów bibliotecznych i Nasjonalmuseet w Oslo za umożliwienie przeprowadzenia kwerendy.

1. Kontekst metodologiczny i historyczno-kulturowy

Niniejszy rozdział składa się z trzech części opisujących kolejno zagadnienia metodologiczne dotyczące badań nad baśnią i ilustracją, tło kulturowe towarzyszące zbieraniu baśni norweskich przez Asbjørnsena i Moe w dziewiętnastowiecznej Norwegii oraz omawiane w pracy ilustrowane wydania tychże baśni.

W pierwszej części rozdziału sformułowana została rama metodologiczna ograniczająca obszar badań prowadzonych w ramach niniejszej pracy. Zagadnienia teoretyczne zostały w nim podzielone na trzy główne obszary: pierwszy, w którym omówiona została definicja i cechy gatunkowe omawianych utworów (baśni), drugi dotyczący wybranych zagadnień metodologicznych wybranych w tej pracy do analizy tekstu baśni oraz trzeci dotyczący wybranych zagadnień metodologicznych związanych z badaniem związków pomiędzy tekstem a obrazem. Każdemu z tych zagadnień został poświęcony osobny podrozdział. Ze względu na ograniczenia wynikające z tematu i metody badawczej przyjętej w niniejszej pracy, opisane w niej zostały jedynie te metody, które znalazły bezpośrednie (lub chociaż pośrednie) zastosowanie w analizie.

Druga część rozdziału (podrozdział 1.3.) poświęcona jest przedstawieniu tła historyczno-kulturowego towarzyszącego zbieraniu baśni i przemian polityczno-kulturowych w dziewiętnastowiecznej Norwegii, których skutkiem był nie tylko wzrost zainteresowania folklorem, ale również specyficzna pozycja baśni w świadomości mieszkańców tego kraju.

Ostatnia część (podrozdział 1.4.) opisuje sytuację baśni w Norwegii i ich związek z koncepcją norweskości oraz okoliczności towarzyszące wydawaniu zbiorów i zeszytów zawierających baśnie i pojedyncze ilustracje, a następnie w pełni ilustrowanych wydań baśni Asbjørnsena i Moe. Na końcu rozdziału omówione zostały również zagadnienia językowe związane m. in. ze zmianami wprowadzanymi na życzenie Asbjørnsena w tekście utworów kolejnych wydaniach.

1.1. Baśń ludowa

Wśród utworów zebranych przez Asbjørnsena i Moe, nazywanych potocznie norweskimi baśniami ludowymi (norw. norske folkeeventyr) znajdują się kompozycje o zróżnicowanej charakterystyce. Ukazuje to różnorodność form wypowiedzi w jakie obfitowała norweska (i nie tylko) kultura ludowa. Dodatkowo do zróżnicowania materiału przyczynił się sposób spisania i ułożenia baśni przez zbieraczy, którzy, z konieczności zmuszeni byli dokonać większej lub mniejszej ingerencji w strukturę utworów. W związku z tym w badaniach nad baśnią przyjmuje

się różne definicje pojęć i klasyfikacje. W tej części pracy zdefiniowane zostaną kluczowe zagadnienia związane z pojęciem baśni, klasyfikacją baśni norweskich oraz podejścia badawcze, które zostaną zastosowane w analizie w rozdziale drugim. W celu przedstawienia ogólnego zakresu badań nad baśnią w podrozdziale 1.1.4.5. „Inne podejścia badawcze w badaniach nad baśnią” zostaną przedstawione w ogólnym zarysie pozostałe perspektywy badawcze.

1.1.1. Rodzaje baśni i innych pokrewnych utworów tradycji ludowej

Słowo baśń ma bardzo szerokie znaczenie. Na ogół przyjmuje się, że jest to opowiadanie o treści fantastycznej, bądź też w węższym rozumieniu jako baśń ludowa jest to termin określający różnego rodzaju fikcyjne (jednocześnie realistyczne i fantastyczne) opowieści prozą, początkowo przekazywane drogą ustną, przeznaczone dla odbiorców z różnych grup wiekowych (Ramlø, 1977, s. 12, Solberg, 1999, s. 9)⁶. W niniejszej rozprawie przyjęte zostało to drugie znaczenie, gdyż baśnie tu omawiane są utworami należącymi do różnych podgatunków, również niezawierających elementów fantastycznych. Baśnie początkowo przekazywane były ustnie, zostały spisane w różnych epokach, zarówno w celu zachowania ich dla potomności, jak i jako materiał literacki do wykorzystania przez pisarz. W przypadku Norwegii proces ten rozpoczął się w XIX wieku, kiedy baśnie zostały spisane czy to bezpośrednio od bajarzy, czy to za pośrednictwem innych osób, przez badaczy podróżujących po różnych częściach Norwegii, a następnie poddane różnym zabiegom literackim i edytorskim. Z tego powodu na ich ostateczny kształt wpłynęła zarówno tradycja oralna jak i dziewiętnastowieczna tradycja literacka.

Baśnie znane są od czasów starożytnych i według badaczy takich jak Ramløw ich głównym zadaniem była odpowiedź na pytania związane z tożsamością człowieka, jego pochodzeniem, światem, przyczyną obecności zła na świecie, śmiercią itp. (Ramlø, 1977, s. 11-12) Do baśni ludowych zaliczanych jest wiele podgatunków różniących się znacząco od siebie pod względem charakteru, rodzajów fabuły i występujących w nich bohaterów. Wśród baśni norweskich zebranych przez Asbjørnsena i Moe wyróżnić można osiem najczęściej występujących podgatunków: baśń magiczną, baśnie o tematyce religijnej, baśnie o początkach, baśnie typu „nowela”, baśnie humorystyczne, baśnie kłamliwe, baśnie o głupim trollu oraz baśnie o zwierzętach.

⁶ W języku norweskim słowo określające baśń to *eventyr*, którego etymologia wywodzona jest od łacińskiego *adventura* oznaczającego niezwykle wydarzenia (Bø, 1972, s. 89).

„Typowe baśnie” (norw. *vanlige eventyr*) można podzielić na kilka grup. Najbardziej charakterystyczna dla tego gatunku jest baśń magiczna (norw. *undereventyr*) będąca utworem „... in which a hero or heroine is subjected to a series of trials and tribulations characterized by the occurrence of ‘marvelous’ beings, phenomena, and events, finally to marry princess or prince in splendor and glory” (Holbek, 1989, s. 41). Zazwyczaj motywem przewodnim jest walka bohatera lub bohaterki ze złymi siłami, często występuje w nich motyw rozwiązywania trudnych zadań. Należą do nich m. in. *Østenfor sol, vestenfor måne* (Na wschód od słońca, na zachód od księżyca), *De tre prinsesser i Hviteland* (Trzy księżniczki w Białym Kraju), *Følgesvenn* (Towarzysz podróży) itd. Baśnie te mają zazwyczaj wiele wariantów występujących w różnych rejonach i krajach. Baśnie o tematyce religijnej – legendy (norw. *religiøse eventyr, legendeeventyr*) w swojej treści nawiązują bezpośrednio do postaci z wierzeń chrześcijańskich takich jak Jezus, Maryja, Apostołowie oraz święci i często opisują ich podróżowanie w przebraniu (lub nierozpoznawane przez innych) ziemi. W Norwegii baśnie te sięgają korzeniami do czasów przed reformacji i związane są z kultem maryjnym oraz kultem świętych (a zwłaszcza św. Olafa). Do baśni tych należy m. in. *Vårherre og St. Peder på vandring* (Wędrowka Naszego Pana i św. Piotra). Tematycznie związane z nimi są baśnie o początkach (norw. *opphavssagn, etiologiske eventyr*), które tłumaczą występowanie pewnych zjawisk w naturze za pomocą kosmologii chrześcijańskiej lub pogańskiej. Przykładem takiego utworu jest baśń *Jomfru Maria og svalen* (Maryja i jaskółka). Baśnie typu „nowela” (norw. *novelleeventyr, romantiske eventyr*) w swojej budowie przypominają baśń magiczną, nie zawierają jednak elementów nadprzyrodzonych (lub też występują one w niewielkiej ilości). Baśniami takimi są *Ikke kjørende og ikke ridende* (Ani wozem ani konno), *Prinsessen som ingen kunne målbinde* (O księżniczce, która zawsze miała ostatnie słowo) itp.

Oprócz „typowych baśni” w folklorze norweskim występują również baśnie o tematyce humorystycznej – dowcipy i anegdoty, nieraz również o „rubasznym” charakterze⁷ (norw. *skjemteeventyr*) służyły rozbawieniu słuchaczy i zazwyczaj nie miały mocno rozbudowanej fabuły, chociaż nie stanowi to reguły. Ich bohaterami były często małżeństwa, księża, głupi mężczyźni i kobiety. W wieku z nich stawiało w negatywnym świetle osoby sprawujące władzę. Do baśni takich należą np. *Some kjerringer er slike* (Niektóre baby takie są), *Store-Per og Vesle-Per* (Mały Per i duży Per). Podobne do nich są baśnie kłamliwe (norw. *lygeeventyr*), które z kolei opowiadają historie zawierające możliwie najbardziej nieprawdopodobne opisy wydarzeń,

⁷ Te ostatnie nie zostały jednak uwzględnione w dziewiętnastowiecznych wydaniach i doczekały się zbiorczej publikacji dopiero w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (por. Asbjørnsen i inni, 1996).

np. *Dramabott*. Charakterystycznym dla Norwegii podgatunkiem baśni jest baśń o głupim trollu (norw. eventyr om det dumme trollet)⁸. W utworach tych troll (lub czasem diabeł) próbuje się z człowiekiem w różnych konkurencjach wymagających siły bądź sprytu i zostaje podstępem oszukany przez głównego bohatera. Do najbardziej znanych utworów tego rodzaju należy *Askeladden som kappåt med trollet* (Jak Askeladden z trollem jedli na wyścigi) (Hodne, 1998, s. 13-26, Solberg, 1999, s. 27-28). Niektóre z utworów należą do podgatunku tzw. baśni addycyjnych (norw. ramseeventyr, narrationes lubricae), w których w fabule występują krótkie sceny powtarzające się jedna po drugiej tworzące łańcuch wydarzeń jak np. w baśni *Pannekaka* (Naleśnik). Ponadto wśród baśni Asbjørnsena i Moe można znaleźć również bajki o zwierzętach (norw. dyreeventyr). Są one zazwyczaj krótkimi utworami, których bohaterami są zwierzęta myślące i zachowujące się jak ludzie, często parodiujące ich zachowanie w humorystyczny sposób. Należą do nich m. in. *Reven som gudfar* (Lis ojcem chrzestnym), *Grisen som var lei levemåten sin* (O wieprzu, co chciał zmienić swój sposób życia) (Hodne, 1998, s. 13-26, Solberg, 1999, s. 26, 28-29).

Do osobnej grupy utworów należą teksty opowiadające o wydarzeniach, które rzeczywiście miały mieć miejsce - legendy. Noszą one w języku norweskim miano *sagn*, które odnosi się zarówno do krótkich, jednoepizodowych tekstów, jak i do utworów o dłuższej fabule opowiadających bądź to historie o współcześnie znanych osobach, bądź to o postaciach żyjących w bardziej odległych czasach (w tym postaciach historycznych) (Bø, 1972, s. 55). Opowiadają one historie, które rzeczywiście miały mieć miejsce i często są związane z konkretnymi postaciami bądź miejscami. Pod pewnymi względami (opowieść o wydarzeniach, które miały naprawdę mieć miejsce) *sagn* jest podobne do legendy, ta ostatnia odnosi się jednak do historii o świętych bądź postaciach uważanych za historyczne. *Sagn* natomiast, obejmują zarówno opowieści „historyczne”, jak i opowieści o spotkaniach z istotami z wierzeń ludowych. Z tego względu w niniejszej pracy termin ten pozostawiony został w oryginalnym brzmieniu⁹. Pokrewnym gatunkiem jest *memorat*, zdefiniowany przez szwedzkiego folklorystę Carla Wilhelma von Sydowa (1878-1952) jako „die Erzählungen der Leute über eigene, rein

⁸ W polskojęzycznych nazwach grup baśni zaproponowanych przez Krzyżanowskiego baśnie tego typu nazywane są „o głupim potworze (diabie)”, jednak w związku z tym, że praca ta odnosi się wyłącznie do folkloru norweskiego, w tekście zastosowane jest dosłowne tłumaczenie terminu stosowanego w literaturze norweskiej.

⁹ Odmienna jest również etymologia obu słów. *Sagn* pochodzi ze staronordyckiego słowa *segja* oznaczającego „opowiadać coś”, natomiast legenda od łacińskiego *legenda* oznaczającego „coś co się czyta”. Pojęcia te łączą się z dwoma różnymi tradycjami: nordycką tradycją przekazywania ustnie opowieści oraz chrześcijańską tradycją czytania historii o życiu świętych w czasie liturgii. W języku norweskim istnieje również słowo *legende*, jednak odnosi się ono przede wszystkim do historii o świętych i rzadko się je spotyka w kontekście zbiorów tekstów twórczości ludowej.

persönliche Erlebnisse”¹⁰. Termin został rozwinięty przez kolejnych badaczy i zdefiniowany ponownie przez fińskiego folklorystę Lauri Honko (1932-2002) jako „... Berichte des Erlebnisses eines Individuums, des Erzähltes selbst oder seines Bekannten”¹¹ i obecnie przyjmuje się na ogół, że jest to „... a personal story about a supranormal experience told by either the individual or a third person quoting him or her” (Kvideland & Sehmsdorf, 1991, s. 19). Zdaniem Honko część *memoartów* przechowywana była w pamięci zbiorowej tworząc z czasem swoiste paralele i wzorce, a z czasem niektóre z nich stały się podaniami (Honko, 1964, s. 11-12). W zbiorze baśni Asbjørnsena i Moe *memoraty* występują jako elementy opowieści ramowych, np. *Kvernsang* (Opowieści o młynie), *Bertha Tupperhaugs fortellinger* (Opowieści Berthe Tupperhaug) itp.

1.1.3. Dzieła kultury oralnej a literatura pisana

Chociaż przedmiotem badań literaturoznawców są zazwyczaj baśnie będące tekstami pisаныmi (bądź to spisane baśnie ludowe, bądź to baśnie literackie, które od razu powstały w formie pisanej), cechy „literatury” oralnej pozostają w nich nadal bardzo widoczne, chociaż samo przejście z tradycji ustnej do tradycji pisanej na zawsze zmienia ich charakter i sposób odbioru. Problem związany ze zmianą charakteru dzieł oralnych kultury ludowej w momencie, gdy zostają one zapisane i wydane drukiem w jednej, niezmiennej formie zauważony został już dawno. August Schneider (18-1872), norweski malarz i zbieracz ustnej twórczości ludowej po wysłuchaniu na żywo ustnych przekazów zauważył, że

nie mamy pojęcia czym naprawdę jest baśń, jeśli nie usłyszymy jej żywej w ustach mieszkańców wsi; wydrukowana zawsze będzie martwym obrazem. Jest ona bowiem uosobieniem natury i ma swój puls i ciepło. Powiem więc że ci, którzy znają naszą [norweską] twórczość ludową jedynie poprzez czytanie, są tak dalecy od zrozumienia jej istoty jak ci, którzy znają życie za pośrednictwem cieni tak jak o tym pisał Platon [...] (Grønvold 1925, s. 97-98)¹².

Na gruncie badań naukowych na różnicę pomiędzy słowem mówionym a pisany zwrócił uwagę m. in. Ferdinand de Saussure (1857-1913), który zaznaczał, że „przedmiotem tym [językoznawstwa] jest wyłącznie wyraz mówiony”, a pismo, pomimo że jest obrazem języka nie jest z nim tożsame (choć stanowią one dwa odrębne systemem znaków) (Saussure, 1961, s. 39). Zwracał on również uwagę na to, że tradycja ustna języka jest „... niezależna od pisma i w zupełnie inny sposób trwała...” (Saussure, 1961, s. 40). Jego zdaniem słowa mówione

¹⁰ Sydow, 1934, za: Blehr, 1974, s. 15.

¹¹ Honko, 1962, s. 133 (za: Blehr, 1974, s. 17).

¹² Cytat z listu A. Schneidera do M. Grønvolda z 2.04.1872. Na cytata zwrócił uwagę N. J. Johnsen (Johnsen, 1935, s. 95).

związane są z dźwiękami, a słowa pisane z wrażeniami wzrokowymi. Myśl tę podjął Walter Ong (1912-2003), który zauważył, że bezpośredni związek słów z dźwiękiem sprawia, że są one zdarzeniami i jako takie łączą się z działaniami (Ong, 2023, s. 69-70). Jego zdaniem odmienny charakter słowa mówionego i pisanego wpływa na odmienną konstrukcję sposobów myślenia i działania społecznego oraz kształtowania kultury. Wiąże się z tym bezpośrednio również inny charakter procesu twórczego oraz utworów tradycji oralnej. W związku z tym, że podczas ich tworzenia i kolejnych wykonań nie istnieją pewne sposoby, aby uchwycić je dosłownie słowo po słowie, ich twórcy wykorzystują w swojej twórczości sposoby mnemotechniczne oraz formuły– „odniesienie do mniej lub więcej utrwalonego zbioru zwrotów albo wyrażen (...) wierszem i prozą” (Ong, 2023, s. 61).

Taki sposób tworzenia pociąga za sobą występowanie w tych utworach pewnych charakterystycznych cech. Należy do nich addytywność – kolejne elementy dodawane są do wypowiedzi za pomocą spójnika (najczęściej tego samego), nagromadzenie – podawanie wyrażen będącymi związkami całości, np. piękna królewna) oraz redundancja – stosowanie częstych powtórzeń i podsumowań. Utwory oralne są ponadto silnie zrytmizowane, co dodatkowo pomaga w przypominaniu. Dzieła takie są ukierunkowane na nawiązanie relacji z audytorium, a nie na oryginalność (nowość), co sprawia, że „... formuły i tematy raczej się przetasowuje, zamiast rugować je na rzecz nowych materiałów” (Ong, 2023, s. 83). Osoba opowiadająca dostosowuje ponadto swoją opowieść do reakcji i nastrojów odbiorców. W utworach oralnych często występują elementy o nacechowaniu agonistycznym takie jak przechwałki, opisy aktów przemocy czy gwałtu fizycznego. Informacje podawane są w kontekście wydarzeń albo działań ludzkich, unikając stosowania czysto abstrakcyjnych pojęć (Ong, 2023, s. 85-93). Postaci w utworach oralnych są postaciami „ciężkimi” bądź też „płaskimi”, a zatem takimi, które są z góry zdefiniowane i których działania nie zaskakują czytelnika. Dzięki tym cechom organizują one linię opowiadania i porządkują elementy nienarracyjne. Postaci te często otrzymują cechy heroiczne, co stanowi dodatkowe wsparcie mnemotechniczne (Ong, s. 120-121, 224-225).

1.1.2. Baśń ludowa w tradycji literatury pisanej

Od czasu pojawienia się pisma baśnie ludowe występowały zarówno w formie mówionej jak i pisanej. Na przestrzeni czasu zmieniała się zarówno ocena ich wartości literackich, jak i sposób w jaki obchodzono się z nimi podczas procesu spisywania. Początkowo najczęściej oddawano tylko ich treść, nie zachowując oryginalnego języka i sposobu prowadzenia narracji

charakterystycznego dla literatury oralnej. Utwory o treści zbliżonej do baśni ludowych zachowały się już w tekstach starożytnych i na przestrzeni dziejów pojawiały się bądź to w tekstach literackich, bądź jako samodzielne zbiory złożone z przetworzonych literacko baśni. Stanowiły one ważne źródło inspiracji dla późniejszych zbieraczy baśni, bardziej jednak z uwagi na tematykę i występujące motywy, niż na sposób literackiej obróbki materiału. Istotny wpływ na kształt późniejszych nowożytnych zbiorów baśni wywarł zbiór 50 baśni *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (1634-1636) znana później jako *Il Pentamerone* Giambattisty Basile nazwany nieraz „pierwszym europejskim wydaniem baśni”, wydany w dialekcie neapolitańskim (Ramløv, 1977, s. 48)¹³. Stanowił on swego rodzaju zwrot w kierunku uznania baśni za utwór mający związek z lokalną społecznością, w której powstał, a nie jedynie źródła tematów do tworzenia pisanych tekstów literackich. Kolejnymi zbiorami, które wywarły silny wpływ na późniejsze próby przenoszenia baśni na karty książek były *Fables Choisies, mises en vers* (1668, 1694) autorstwa Jeana de la Fontaine oraz *Contes de ma Mère l'Oye* Charlesa Perraulta¹⁴, choć zawarte w nich utwory zostały poddane silnej ingerencji przez spisywaczy. W latach 1782 i 1787 ukazały się *Volksmärchen der Deutschen* Johanna Karla Augusta Musäusa, które, mimo że opowiedziane w satyrycznym stylu, są pierwszy zbiorem baśni łączącym te utwory bezpośrednio z narodową kulturą. W latach 1805-1808 ukazał się zaś *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder* autorstwa Clemensa Brentano i Achima von Arnima zawierający pieśni ludowe o różnorodnej tematyce. Utwory te były przez autorów silnie modyfikowane, zaś sam zbiór miał służyć odbudowie narodu niemieckiego (Ramløv, 1977, s. 56). Tym samym można zauważyć, że wraz ze wzrostem zainteresowania kulturą narodową (a tym samym i ludową), stopniowo wzrosła potrzeba zachowania oryginalnego brzmienia oralnego utworu i zachowania go w „wiernej” formie, co ostatecznie dało swój wyraz w pracy braci Wilhelma Karla i Jacoba Ludwiga Grimm. Impuls w tym kierunku dała temu m. in. filozofia romantyczna. Dzięki niej zaczęto dostrzegać, że aspekty ludowe baśni są ich integralną częścią stanowiącą o ich wartości, a nie zbędnym elementem, który należy odpowiednio uładzić i przerobić na potrzeby odbiorcy przyzwyczajonego do utworów pisanych literackim językiem kultury wysokiej. Proces ten przebiegał powoli i pomimo deklaracji zbieraczy z pierwszej połowy wieku, dopiero utwory zebrane w trzeciej ćwierci XIX wieku są tekstami, w których ingerencja zbieracza ogranicza się do niewielkich zmian.

¹³ Zbiór ten, w przeciwieństwie do *Dekameronu* zawierał faktycznie baśni ludowe a nie utwory nimi inspirowane.

¹⁴ Autorstwo tego ostatniego zbioru jest kwestią sporną, gdyż wydany on został pod nazwiskiem małoletniego syna Charlesa Perraulta, Pierre’a Perraulta Darmancoura, w tej pracy przyjmuje się jednak za większość badaczy, że autorem jest Charles Perrault.

Najistotniejszy wpływ na zbieraczy w pierwszej połowie XIX wieku wywarła działalność braci Grimm – zarówno ich kolejne zbiory baśni jak i pisane przez nich teksty naukowe traktujące o genezie baśni oraz ich cechach charakterystycznych. Pierwszy zbiór baśni braci Grimm ukazał się w latach 1812, 1813 pod tytułem *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, zaś kolejny w latach 1816-1818 pod tytułem *Deutsche Sager*. Tytuły tych zbiorów wskazują na to, że chociaż baśnie kierowane były w dużej mierze do dzieci, postrzegane były jednocześnie w kontekście narodowym (jako dziedzictwo kulturowe). Utwory spotkały się z częściową krytyką dotyczącą głównie moralności oraz języka, który zdaniem osób takich jak Clemensa Brentano był zbyt mało poetycki. Zdaniem badaczy takich jak Preben Ramløw krytyka taka była spowodowana niezrozumieniem zamysłu braci Grimm jakim było oddanie baśni w ich oryginalnym kształcie oraz brakiem kontaktu z takimi utworami w dzieciństwie (Ramløw, 1977., s. 67-72).

1.1.4. Strukturalistyczne próby dokonania systematyzacji baśni

Próby ustalenia pewnych prawideł rządzących sposobem konstruowania fabuły podejmował już Wilhelm Grimm, który zwrócił uwagę na stosowanie w tych utworach albo mowy zależnej, albo niezależnej, krótkich zdań zaczynających się często od „i” oraz „a więc”, pojawianie się liczby trzy oraz elementy związane z technikami mnemotechnicznymi występującymi w literaturze oralnej takimi jak rymy oraz wyraźnie słyszalna melodia zdaniowa (Ramløw, 1977 s. 77). Reguły te zostały uporządkowane później m. in. przez duńskiego filologa i folklorystę Axela Olrika (1864-1917) w formie „praw epickich”. Badacz ten zwrócił uwagę na silne podobieństwa łączące różne utwory ludowe, których to podobieństw nie są w stanie wytłumaczyć w całości badania psychologiczne. W oparciu o studia baśni i mitów nordyckich, greckich i celtyckich sformułował on zatem osiemnaście reguł. Nazwanie ich „prawami” badacz uzasadnił występowaniem ich w znaczącej części badanego przez niego materiału. Mówią one o szeroko rozumianej budowie tekstu, rodzajach występujących postaci i ich rolach, zasadach rządzących powtarzalnością itp. (Olrik, 1908, s. 69-89)¹⁵.

Na przełomie XIX i XX wieku podejmowano próby stworzenia szerszej klasyfikacji baśni ze względu na ich ogólną tematykę. Jedna z prostszych, stworzona przez W.F. Millera dzieli je na bajki o treści czarodziejskiej, bajki obyczajowe oraz bajki o zwierzętach. Wilhelm Wundt (1832-1920) zaproponował z kolei podział na bajki i baśnie mitologiczne, czyste bajki magiczne, bajki i baśnie psychologiczne, czyste baśnie o zwierzętach, baśnie o „pochodzeniu”,

¹⁵ Prawa epickie sformułowane przez A. Olrika znajdują się w Aneksie 3, s. 227.

żartobliwe bajki i baśnie oraz baśnie moralne (Propp, 1976, s. 35-37). Tworzono również klasyfikacje ze względu na same fabuły. Najważniejszą z nich jest indeks bajek Antiego-Aarnego (1867-1925), jednego z przedstawicieli i założycieli szkoły fińskiej. W swojej pracy *Verzeichnis der Märchentypen* podzielił on baśnie na: bajki zwierzęce; baśnie magiczne; legendy i bajki religijne; nowele; bajki o głupim olbrzymie oraz żarty i anegdota (Aarne, 1910, s. vii). Podział ten został dopracowany i poszerzony o nowe podgrupy przez amerykańskiego folklorystę i narratologa Stitha Thompsona (1885-1976) w pracach z 1927 i 1961 roku oraz niemieckiego folklorystę i literaturoznawcę Hansa Jörga Uthera (ur. 1944) w 2004 i obecnie stosowany jest w międzynarodowych badaniach pod nazwą indeksu Aarnego-Thompsona-Uthera (ATU)¹⁶.

Próby stworzenia uniwersalnych systemów klasyfikacji baśni w oparciu o motywy zostały jednakże poddane krytyce przez rosyjskiego literaturoznawcę Władymira Proppa (1895-1970), który w swojej pracy *Морфология сказки* z 1928 roku zaproponował rozpatrzenie form baśni magicznych i ustalenie prawidłowości ich budowy za pomocą syntagmatycznego modelu. Zdaniem badacza, analizując je w ten sposób otrzyma się „morfologię bajki, tj. „opis według jej części składowych oraz stosunku części względem siebie i względem całości” (Propp, 1976, s. 56). Analizując budowę różnych baśni magicznych ze zbioru Afanasjewa zwrócił on uwagę na to, że występują w nich „wielkości stałe i zmienne. Zmieniają się nazwy – a wraz z nimi atrybuty osób działających, ale nie zmieniają się ich działania czyli funkcje”, którymi nazwał najmniejsze jednostki w swoim modelu (Propp, 1976, s. 57). Propp sformułował cztery postulaty dotyczące funkcji osób działających:

1. Funkcje działających postaci są stałymi, niezmiennymi elementami bajki – niezależnie od tego kto i jak je spełnia.
2. Liczba funkcji występujących w bajce jest ograniczona.
3. Następczość funkcji w bajce jest zawsze jednakowa.
4. Pod względem konstrukcji wszystkie bajki magiczne należą do jednego typu ((Propp, 1976, s. 59-65).

Następnie badacz ten wyodrębnił łącznie 31 funkcji¹⁷, które pozwalały na opisanie i dokonanie schematycznych podziałów struktur bajkowych. Według Proppa występują one w każdej baśni magicznej, chociaż nie każda z nich zawiera wszystkie. Wyróżnił on ponadto elementy pomocnicze: dla wzajemnego powiązania funkcji (np. przykładanie ucha do ziemi, podsłuchanie rozmowy np.); przy potrojeniach (np. wypróbowanie środka magicznego) oraz

¹⁶ Przed 2004 nosił on nazwę systemu Aarnego-Thompsona (AT).

¹⁷ Funkcje wraz z proponowanymi przez Proppa oznaczeniami literowymi umieszczone zostały w Aneksie 1, s. 226.

motywacje (Propp, 1976, s. 131-142). Propp wyróżnił również siedem postaci działających: antagonistę; donatora; pomocnika; królową oraz jej ojca; osobę wyprawiającą bohatera; bohatera; uzurpatora, którym przydzielił kręgi akcji z funkcjami z nimi związanymi (Propp, 1976, s. 144-145). Warunek zachowania kolejności następujących po sobie funkcji okazał się jednak problematyczny i nawet sam Propp odchodził od niego w części przeprowadzonych analiz. Model Proppa wydaje się służyć przede wszystkim uporządkowaniu struktury baśni, a nie wyjaśnieniu jej znaczenia, co zarzucał mu m. in. Lévi-Strauss. Badacz ten zauważył również, że połączenie niektórych funkcji znacznie zwiększyłoby czytelność modelu (Hanko, 1989, s. 31)¹⁸.

Badania Proppa zostały wykorzystane przez litewskiego semiotyka i językoznawcę Algridasa Juliena Greimasa (1917-1992) w pracy *Sémantique structurale* (1966). Przedstawił on w niej opracowany na podstawie wydzielonych przez Proppa postaci działających oraz „funkcji” dramatycznych opisanych przez E. Souriau. Greimas zwrócił uwagę na to, że samo nazwanie aktantów bez prób określenia relacji pomiędzy nimi jest niewystarczające do dokonania pełnej analizy. Stworzył on zatem model określający relacje pomiędzy poszczególnymi osobami, w którym występuje sześć osób: obiekt, podmiot, osoba wysyłająca, odbiorca, pomocnik (Greimas, 1974, s. 275-287). Model ten, w przeciwieństwie do modelu Proppa został stworzony do badania różnych gatunków utworów literackich. Ponadto Greimas dokonał również redukcji funkcji Proppa łącząc je w pary i zmniejszając w ten sposób ich liczbę do dwudziestu. Zauważył on bowiem, że już sam Propp pisał o parach funkcji, zatem większość z nich ma binarny charakter i jeśli w tekście wystąpiła pierwsza z nich, musi też pojawić się i druga (Greimas, 1974, s. 307-308)¹⁹. W rezultacie powstał uproszczony schematyczny zapis struktury baśni, w którym podkreślony został „lustrzany” charakter poszczególnych funkcji znajdujących się przez i po głównej próbie (Greimas, 1974, s. 320).

W badaniach nad baśnią oprócz analizy strukturalistycznej stosuje się również analizę psychologiczną oraz folklorystyczną. Analiza psychologiczna związana jest przede wszystkim z badaniami Bruna Bettelheima (1903-1990), który w swojej pracy *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* wykazywał, że baśnie oddziałują na odbiorców przekazu

¹⁸ Lévy-Strauss zaproponował (wychodząc z założeń lingwistyki de Saussure) swój strukturalistyczny model analizy utworów ludowych (mitów), w którym, zaproponował dokonanie podziału fabuły utworu na mniejsze jednostki (constituent units) a następnie ułożenie ich w schemat kolumn i rzędów uwzględniający ich podział tematyczny i chronologię w celu odczytania znaczenia utworu (zob. Lévy-Strauss, 1955).

¹⁹ Wykaz funkcji Greimasa znajduje się w Aneksie 2 s. 226. W analizie przeprowadzonej w rozdziale drugim, ze względu na potrzebę wydzielenia kolejno następujących scen, zastosowany został schemat funkcji Proppa.

ustnego, a zwłaszcza na dzieci w sposób nieświadomy pomagając im się zmierzyć z ich problemami²⁰.

1.1.5. Inne podejścia badawcze zastosowane w pracy

W tym podrozdziale zostaną omówione dwie perspektywy badawcze: analiza narratologiczna oraz pojęcie dialogiczność, które również zostaną zastosowane w analizie przeprowadzonej w rozdziale drugim. Z uwagi na to, że mają one zastosowanie w analizie tekstów różnego rodzaju i nie zostały opracowane na podstawie korpusu tekstów złożonych z baśni, zostały one omówione osobno.

1.1.5.1. Analiza narratologiczna

Podobnie jak omówione w poprzednich podrozdziałach modele, również narratologia, zajmująca się badaniem narracji fabuł, wywodzi się ze strukturalizmu. Ukierunkowana jest ona nie tylko na badania tekstów literackich, ale również na analizę innych tekstów narracyjnych takich jak film czy malarstwo. W rozumieniu teorii narratologii tekst narracyjny to taki tekst, w którym „agens lub podmiot przekazuje odbiorcy („opowiada” czytelnikowi) opowieść za pomocą określonego medium” (Bal, 2012, s. 3). W tekście narracyjnym można wyróżnić trzy warstwy: tekst, opowieść i fabułę.

Z pojęciem tekstu związany jest nierozzerwalnie narrator (agens narracji) będący „... funkcją wyrażającą się w języku tworzącym tekst” (Bal, 2012, s. 15). Wyróżnia się narratora zewnętrznego i narratora wewnętrznego. Pierwszy z nich nie pojawia się w fabule jako aktor, a zatem opowiada wyłącznie o innych, natomiast drugiego można zidentyfikować jako jedną z postaci opowiadającą o sobie samej (Bal, 2012, s. 21-22). W tekście narracyjnym występują również zdania nienarracyjne, takie jak zdania argumentacyjne. Odnoszą się one do tematyki zewnętrznej, wywodzącej się z wiedzy ogólnej, a nie do jakiegoś fragmentu fabuły. Często informują one również o obecnej w tekście ideologii (nie są one jednak jedynymi partiami tekstu przekazującymi ideologię) (Bal, s. 33-34). Linię fabuły przerywają opisy, będące fragmentami tekstu w których poszczególnym przedmiotom przypisywane są konkretne cechy. Pomagają one uwidocznić się wyobrażonemu światu fabuły i nadają sens funkcjom poszczególnych elementów fabuły (Bal, 2012, s. 36-37). Aby relacja narracji sprawiała wrażenie rzeczywistej, opisy włączane są w tekst w taki sposób by wydawały się oczywiste.

²⁰ Wśród pozycji omawiających z tej perspektywy baśnie norweskie warto wskazać m. in. *Det ubevisste språket* Paula Jana Brudala czy *Østenfor sol og vestenfor måne. Psykoanalytiske tolkninger av nordiske og germanske eventyr, sagn og myter* Gunvalda Hermundstada. O innych perspektywach badań nad baśniami pisał też Solberg (por. Solberg, 2007, s. 27-54) i Ingwersen (por. Ingwersen, 2008, s. 19-32).

Takie wkomponowanie nazywane jest motywacją. Motywację wywołują trzy rodzaje form aktywności narracyjnej: mówienie (postać opisuje to co widzi), patrzanie (postać patrzy na przedmiot) lub działanie (aktor podejmuje działanie związane z przedmiotem). Każda z nich jest związana z inną warstwą tekstu – na poziomie tekstu jest to mówienie (narrator – postać), na poziomie opowieści patrzanie, a na poziomie fabuły działanie (Bal, 2012, s. 42-43). W tekście pojawiają się również teksty włączone (wyraźnie oddzielone od tekstu narratora). Wtedy tekst narratora nazywany jest tekstem prymarnym (nie oznacza to jednak czasowego pierwszeństwa). Jeśli włączony tekst jest tekstem narracyjnym, którego fabuła nie jest powiązana bezpośrednio z tekstem prymarnym, może powstać kompozycja ramowa – tekst narracyjny, w którym „... na drugim lub trzecim poziomie zostaje przytoczona skończona opowieść” (Bal, 2012, s. 57). W innym przypadku, gdy fabuły tekstu prymarnego i włączonego są powiązane, możemy mówić o wyjaśnieniu (gdy fabuła włączona wyjaśnia fabułę prymarną) lub ekspozycji (fabuła włączona wpływa na fabułę prymarną). (Bal, 2012, s. 58-59). Nienarracyjne tekst włączone to m. in.: dialog, zwierzenie itp.

Opowieść „... stanowi treść tekstu narracyjnego i źródło konkretnej manifestacji, kształtu oraz ‘zabarwienia’ fabuły ...” (Bal, 2012, s. 3). Jest ona wynikiem uporządkowania materiału, z którego składa się tekst i fabuła. Dotyczy to w pierwszym rzędzie kolejności przedstawiania wydarzeń, a co za tym idzie zabiegów związanych z porządkiem sekwencyjnym. Należy do nich anachronia – „... różnica między układem zdarzeń w powieści a chronologią fabuły...” (Bal, 2012, s. 84). Jeśli wydarzenie miało miejsce w przeszłości w odniesieniu do danego punktu fabuły, nazywa się je retrospekcją, natomiast jeśli ma się zdarzyć w przyszłości, antycypacją. Innym aspektem związanym z czasem jest rytm narracji. Dotyczy on objętości tekstu jaka poświęcona jest do prezentacji poszczególnych wydarzeń. Prezentacje obszerne, w których czas trwania fabuły i opowieści są w przybliżeniu takie same nazwane zostały scenami, natomiast krótkie – streszczeniami. Zazwyczaj wydarzenia, które zajmują dużo czasu narracyjnego są bardziej istotne dla utworu. W tekście występują również pauzy, kiedy to czas fabuły zostaje „zawieszony” podczas gdy prezentowany jest jakiś przedmiot (Bal, 2012, s. 101-107). W narracji występują postaci – wyposażone w antropomorficzne cechy figury, najczęściej przypominające istoty ludzkie. Informacje na temat postaci pojawiają się stopniowo w toku narracji. Mogą być one podane bezpośrednio przez narratora – nazywane są wtedy kwalifikacjami bezpośrednimi, lub poprzez działanie – są to kwalifikacje pośrednie (Bal, 2012, s. 133). Najważniejszą postacią jest bohater, który zazwyczaj wyróżnia się poprzez częste pojawianie się w opowieści, podejmowanie istotnych działań czy też podanie na jego temat

dużej liczny informacji (Bal, 2012, s. 134). Postaci umieszczone są w przestrzeni, która może być przez nie doświadczana za pomocą wzroku, słuch i dotyku. Może ona stanowić ramę – miejsce akcji, w którym funkcjonują postaci, bądź też wpływać na fabułę, a także być statyczna lub dynamiczna (Bal, 2012, s. 153-141).

Fokalizacja to zagadnienie związane z różnymi warstwami tekstu. Jest to „... relacja między widzeniem i tym co ‘widziane’, postrzegane” (Bal, 2012, s. 147), a zatem określa ona relację pomiędzy widzianym elementem/wydarzeniem a tym w jaki sposób widzenie zostało przedstawione (głosem, który o tym opowiada). Punkt, z którego widziane są elementy to fokalizator. Może nim być jedna z postaci. Jeśli jest ona jednocześnie aktorem, fokalizację nazywa się folkalizacją wewnętrzną, natomiast jeśli jest to agens umiejscowiony poza fabułą, jest to fokalizacja zewnętrzna (Bal, 2012, s. 146-154).

Fabuła jest natomiast definiowana jako układ „...powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów i przedstawionych w określony sposób (Bal, 2012, s. 3). Zbudowana jest ona z elementów stały, takich jak aktorzy czy lokalizacje oraz elementów podlegających zmianie (procesów zachodzących w obiektach) (Bal, 2012, s. 191). Aby ograniczyć liczbę zdarzeń badanych w analizie narratologicznej stosuje się kryteria zmiany, wyboru i konfrontacji. W analizie strukturalistycznej i narratologicznej wyróżnia się też pojęcie aktora będącego w fabule pewną postawą strukturalną (Bal, 2012, s. 114-115).

1.1.5.2. Dialogiczność

Twórcą pojęcia dialogiczności w literaturze był rosyjski literaturoznawca, Michaił Bachtin (1895-1975) W swojej pracy *Estetyka twórczości słownej* pisał, że „Dwa zestawione ze sobą utwory językowe, wypowiedzi, wchodzą w szczególnego rodzaju relacje znaczeniowe, które nazywamy dialogowymi. (...) Relacje dialogowe nie mogą się nawiązać między elementami języka wewnątrz systemu językowego lub wewnątrz „tekstu” (w sensie lingwistycznym)” (Bachtin, 1986, s.425). W następnym akapicie postawił jednak pytanie o możliwość nawiązania ze sobą rozmowy języków, dialektów bądź stylów literackich. Na to pytanie odpowiedział twierdząco, zastrzegając jednak, że jest to możliwe „Wyłącznie w przypadku nielingwistycznego podejścia do nich, to znaczy pod warunkiem przekształcenia ich w „światopoglądy” (...), punkty widzenia, „głosy społeczne” itp.” (Bachtin, 1986, s.425).

1.2. Relacja słowo – obraz

Ut pictura poesis, porównanie użyte przez Horacego w *Liście do Pizonów* jest jednym z najczęściej przytaczanych w dyskusjach nad związkami tekstu i obrazu stanowisk. W nowożytnych i współczesnych badaniach teza ta związana jest ze stanowiskiem badaczy, którzy podkreślają pokrewieństwo i wzajemne zawiązki sztuk, stąd też pojawia się ona również w odwróconej formie *ut poesis pictura* (Wysłouch, 2006, s. 5-7, Wysłouch 1994, s. 15). Odmienna teza, akcentująca odrębność i różnice pomiędzy nimi została dobitnie przedstawiona w pracy niemieckiego estetyka i krytyka, Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781), *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, w której dokonał on podziału sztuk na sztuki przestrzenne: malarstwo, architektura, rzeźba, oraz sztuki rozwijające temat w następstwie czasowym takiej jak literatura i muzyka (Lessing, 2012, s. 60-61). Podział ten został później w dużym stopniu zakwestionowany przez badaczy takich jak Hans Hölländer (1932-2017), który zwrócił uwagę na to, że „żadna z Lessingowskich sztuk czasowych nie jest ‘sztuką bez przestrzeni’, podobnie jak żadna ze sztuk przestrzennych nie może obejść się bez komponentu czasowego” (Hölländer, 2006, s. 189). Jego zdaniem w pracach naukowych związanych z tematem podobieństw i różnic pomiędzy obrazem i tekstem brak zgodności co do tego, co rozumie się poprzez pojęcie czasu i przestrzeni oraz samych definicji „tekstu i obrazu”. Zwraca on również uwagę na istnienie form mieszanych – sztuk przestrzennych, które zawierają w sobie komponent czasowy oraz sztuk czasowych które mają komponent przestrzenny „wskutek czego jedna sztuka nie tylko jest w stanie zilustrować drugą, ale także zinterpretować ją w formie ilustracji” (Hölländer, 2006, s. 190).

W badaniach z ostatniego półwiecza problem relacji pomiędzy tekstem a obrazem poruszany był przez badaczy z różnych dyscyplin z wykorzystaniem pojęć i metodologii wywodzących się m. in. z semiologii, lingwistyki, literaturoznawstwa i historii sztuki²¹. Pojęcia stosowane w tym szeroko pojętym dyskursie są jednakże różnie definiowane przez poszczególnych badaczy i prowadzą do pewnych niejasności, na co zwraca uwagę m. in. Słodczyk (Słodczyk, 2018). Wskazuje ona na to, że obecnie badacze proponują stosowanie terminu *intermedialność*²² jako

²¹ Wśród wielu prac badaczy, którzy zajmowali się tymi zagadnieniami warto wymienić N. Brysona, *Word and Image. French Painting in Ancient Régime* (1981), W.J.T. Mitchela, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1985), M. Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition* (2006).

²² W centrum zainteresowań analizy intermedialnej stoi „... the interaction of similarities and differences between media and the changes that may occur in communicative material when it is transported from one media type to another” (Bruhn & Schirmacher, 2022, s. 3). W analizie intermedialnej media określane są jako „... invisible but crucial basis of human communication...”, zaś to co jest i może być komunikowane kształtuje materialny aspekt mediów (Bruhn & Schirmacher, 2022, s. 10). Więcej o analizie intermedialnej pisał m. in. Lars Elleström

najbardziej ogólnego pojęcia obejmującego relacje pomiędzy różnymi systemami znakowymi, zastępując w pewnym stopniu terminy takie jak intertekstualność²³ czy intersemiotyczność²⁴ (Słodczyk, 2018, s. 111). Niezależnie od tego badania nad intersemiotycznością są nadal prowadzone (np. Gottlieb, 2018), co wskazuje na pewną odmienną metodologię stosowaną przez poszczególnych badaczy w stosunku do tych zjawisk.

W pierwszym podpunkcie tego podrozdziału (1.2.1.) przedstawione zostały wybrane zagadnienia z zakresu badań nad książką. W trzech kolejnych podpunktach (1.2.2. – 1.2.2.) omówione zostały zagadnienia związane są z wybranymi nurtami badań w zakresie relacji pomiędzy tekstem a obrazem: pojęcia przekładu intersemiotycznego i analizy multimodalnej. Z uwagi na różnorodność podejść metodologicznych stosowanych w analizie tekstu i obrazu, opisane zostaną poniżej wyłącznie te, które mają bezpośrednie zastosowanie w analizie przeprowadzonej w dalszej części pracy, w związku z czym pominięte zostały zagadnienia takie jak ikonotekst²⁵, intertekstualność czy analiza intermedialna, chociaż autorka pracy bynajmniej nie odcina się całkowicie od tych podejść badawczych. W ostatnim podpunkcie (1.2.5.) przedstawione zostały wybrane perspektywy badawcze z zakresu historii sztuki.

1.2.1. Ilustracja książkowa: historia, problematyka

Ilustracje i inne elementy dekoracyjne towarzyszyły tekstom literackim już od starożytności (Wiercińska, 1986, s. 29). W XIX wieku były one najczęściej wykonywane w technice graficznej drzeworytu sztorcowego polegającej na rytowaniu klocka z bukszpanu ciętego w poprzek pnia (sztorcowo). Twardość drewna oraz inny sposób jego cięcia (we wcześniejszych drzeworytach krojono je wzdłuż pnia) umożliwiły stosowanie ryłca zamiast noża i dały możliwość swobodnej pracy we wszystkich kierunkach. Technika ta, początkowo ograniczona w zakresie możliwości oddawania niuansów, z czasem została rozwinięta na tyle, że pozwalała

zapropował podział medium na trzy aspekty: (techniczne media przekazu) (ang. technical media of display), media podstawowe (ang. basic media) i media kwalifikowane (ang. qualified media) (Elleström, 2014).

²³ Intertekstualność dotyczy "... zastanej właściwości znaków (...) tego, co twórca obrazów odnajduje we wcześniejszych obrazach i tekstach kultury" (Bal, 2010, s. 80). Perspektywa ta umożliwia zestawienie obrazu i tekstu w relacji źródła i pre-tekstu, subtekstu, otaczającego go kontekstu, bądź krytycznego przekształcenia itp. W swoich badaniach Bal postuluje jednak ograniczenie znaczenia kontekstu historycznego, który traktuje jako konstrukt, a nie faktyczny obraz danej rzeczywistości (Bal, 2006b, s. 4-7).

²⁴ Patrz rozdz. 1.2.2., s. 27.

²⁵ Pojęcie ikonotekstu jako terminu określającego tekst książki zaproponowała Hallberg w badaniach nad książką obrazkową (taką książką, w której na każdej rozkładówce znajduje się co najmniej jeden obrazek, a komunikat skonstruowany jest w dwóch odrębnych systemach znakowych). W takiej książce „tekst właściwy” (ikonotekst) „... jest interakcją pomiędzy jej dwoma semiotycznymi systemami” (Hallberg, 2017, s. 51). W odróżnieniu od książek obrazkowych, w książkach ilustrowanych tekst literacki jest „tekstem właściwym”, a ilustracje stanowią jedynie jego uzupełnienie.

na bardzo precyzyjne opracowanie faktury i światłocienia (Socha, 1988, s. 57-62). Ponadto umożliwiała ona włączenie grafiki w tekst drukowany, gdyż cały proces druku przebiegał jednocześnie (w przeciwieństwie do stosowanego wcześniej miedziorytu i stalorytu, który wymuszał oddzielne odbijanie metalowych płyt) (Wiercińska, 1986, s. 34-35). Wielu badaczy zwracało uwagę na to, że dzięki tym możliwościom powstała książka ilustrowana w takiej formie, w jakiej znamy ją obecnie – z ilustracjami i innymi elementami graficznymi stanowiącymi elementy współistniejące z drukiem i tworzące tym samym jeden tekst odbierany przez czytelnika jako całość.

W książce mogą występować różne elementy dekoracyjne takie jak.: okładka, oprawa i obwoluta, wyklejki, ilustracje, winiety, inicjały, finaliki czy karta tytułowa²⁶. Ich obecność ma na celu osiągnięcie artystycznego wyrazu książki, który tym jest pełniejszy im bardziej zgrane i spójne są wszystkie elementy dekoracyjne (Wiercińska, 1986, s. 32). Dominującą rolę, ze względu na znaczenie dla tekstu literackiego, rozmiar i częstotliwość występowania, ma ilustracja, która jest szczególnym rodzajem elementu dekoracyjnego odnoszącym się do treści i tematu utworu (i niebędący czysto ornamentalem ozdobnikiem) (Wiercińska, 1986, s. 38-39). Samo słowo „ilustracja” wywodzi się od łacińskiego *illustratio* oznaczającego objaśniać, wyjaśniać. W tym znaczeniu współczesne pojęcie „ilustracja” zostało zdefiniowane również przez Janinę Wiercińską (1922-2003), zdaniem której jest to

twór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnienie, uzupełnienie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji [...] można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisanym lub drukowanym i gdy temu tekstowi towarzyszy. (Wiercińska, 1986, s. 37).

Seweryna Wysłouch (ur. 1940) rozwinęła tę definicję stwierdzając, że „Ilustracja jest [...] ingerencją czytelnika w komunikat, razem z nim tworzy całość, która staje się dla czytelnika znacząca. Może mu przekazać nie tylko proste informacje, ale i filozofię swojego czasu (Wysłouch, 1994, s. 99). Z kolei Stefan Szuman zwrócił uwagę na to, że

Ilustracja jest nie tylko sztuką umiejętnego zdobienia książek dobrymi i odpowiednio do wyglądu skomponowanymi rycinami, lecz jest swoistym rodzajem sztuki plastycznej, polegającej na plastycznym wypowiedaniu i konkretyzowaniu tekstu, zgodnie z jego artystyczną wielowarstwową budową, a w szczególności z godnie z immanentną mu tendencją do ramowo tylko określonej konkretyzacji oglądowej (Szuman, 1955, s. 22).

²⁶ Winieta – drobne sceny figuralne lub krajobrazowe umieszczone bezpośrednio w tekście (niewyodrębnione od niego); inicjał- litera rozpoczynająca pierwsze zdanie tekstu (lub rozdziału) wydodrębniona wielkością, kształtem lub ozdobnością; finalik – element ozdobny znajdujący się na końcu tekstu lub rozdziału (Wiercińska, 1986, s. 41-42).

Podobnie jak Wiercińska zwrócił on również uwagę na to, że ilustracja łączy się podczas lektury z tekstem i dopiero w trakcie tego procesu (a zatem wyłącznie w relacji z tekstem) staje się ona naprawdę ilustracją (Szuman, 1955, s. 19). Również Hans Höllander zwrócił uwagę na fakt, że „Wszystkie obrazy należące do gatunku malarstwa książkowego zakładają istnienie tekstów niezbędnych do ich zrozumienia. Analfabeta nie pojąłby żadnego obrazu, nie znając wcześniej przypisanego do niego tekstu” (Höllander, 2006, s. 212).

1.2.2. Przekład intersemiotyczny i konkretyzacja

Seweryna Wysłouch w swojej pracy *Literatura a sztuki wizualne* (1994) wyróżnia, ze względu na stosunek do tekstu trzy typy ilustracji: ilustracja jako konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele literackim; ilustracja jako przekład intersemiotyczny, plastyczny ekwiwalent sensów konotowanych przez dzieło literackie; dodatek edytora w funkcji ilustracji (Wysłouch, 1994, s. 100).

Terminu „konkretyzacja” użył w swoim dziele *O książce* Roman Ingarden (1893-1970). Określał nim on subiektywne przeżycia uchwytywania dzieła, którym może być zarówno indywidualne przeżycie podczas lektury jak i np. przedstawienia teatralnego. Konkretyzacja, w rozumieniu Ingardena, zawsze zawierała elementy nie występujące w tekście literackim – zarówno takie, które są z nim zgodne jak i takie które „... są dziełu obce i mniej lub więcej je zasłaniają” (Ingarden, 1988, s. 415-416). Stefan Szuman użył tego terminu w odniesieniu do ilustracji w książkach, pisząc, że „ryciny [ilustracje] w książkach literackich (...) konkretyzują w sposób naoczny wyobrażenia (oglądy), jakie nasuwają się czytelnikowi w czasie czytania utworu” (Szuman, 1955, s. 16). Następnie Seweryna Wysłouch zastosowała to pojęcie do opisanego właściwości (już tylko) jednego z rodzajów ilustracji - ilustracji będącej konkretyzacją warstwy przedmiotowej dzieła, która „polega na uszczegółowieniu świata przedstawionego, nadaniu przedmiotom ogólnym, przedstawionym w dziele, cech przedmiotów jednostkowych, *quasi*-realnych poprzez wzbogacenie ich o jakości wizualne: kształt, kolor i usytuowanie przestrzenne” (Wysłouch, 1994, s. 101)²⁷. Wypełnia ona tym samym miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych w tekście. Koncepcja występowania w tekście literackim tych miejsc wywodzi się z badań Romana Ingardena, który wskazał na to, że przedmioty przedstawione (w tekście), różnią się od przedmiotów realnych tym, że liczba przypisanych im cech nie jest nieskończona (niemożliwy jest bowiem opis literacki tak dokładny jak dokładny jest ogląd przedmiotu rzeczywistego), „wyznaczony jest [dla nich] tylko formalny schemat

²⁷ W tym znaczeniu „konkretyzacja” będzie też definiowana w dalszej części pracy.

nieskończenie wielu „miejsz niedookreślenia”, ale pozostają one prawie wszystkie niewypełnione” (Ingarden. 1988, s. 320-321). Ilustracja ma zatem możliwość, żeby przedstawić wygląd i charakterystykę przedmiotów występujących w tekście w sposób bardziej szczegółowy niż opisujący je tekst literacki. Wysłouch zauważyła, że w ilustrowanej książce ilustracje tworzą cykl stanowiący serię konkretyzacji sugerującą czytelnikowi konkretną interpretację tekstu literackiego, stawiający tym samym ilustratora w roli interpretatora, który „zmierza do wykrycia sensu dzieła, podkreślenia tego, co ważne” (Wysłouch, 1994, s. 102-103). Jej zdanie „wizja plastyczna ilustratora jest (...) próbą określenia dominanty dzieła literackiego, hierarchii ważności elementów i globalnego sensu utworu” (Wysłouch, 1994, s. 103). W związku z tym, że w takim znaczeniu ilustracja jest bardzo blisko związana z dziełem, wykształciły się normy konkretyzacyjne takie jak: zasada wierności wobec tekstu oraz zasada stosowności. W myśl pierwszej z nich ilustracja miała być wierna wobec realiów, fabuły oraz epoki, w której rozgrywa się akcja utworu. Zasada stosowności zakłada natomiast zgodność stylu ilustracji ze stylem literackim i duchem utworu. (Wysłouch, 1994, s. 116-117).

Zdaniem Wysłouch ilustracja będąca przekładem intersemiotycznym stanowi przekład znaków literackich na sztukę wizualną. Zamiast wypełniać puste miejsca niedookreślenia i konkretyzować tekst literacki, szuka ona plastycznego ekwiwalentu dla fabuły. W przypadku tekstów, w których znaczący jest język, a nie fabuła, ilustrator szuka sposobu by za pomocą środków plastycznych oddać sens (istotę) zabiegów językowych (Wysłouch, 1994, s. 119-124). W tym sensie przekład intersemiotyczny jest „odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory” (Wysłouch, 1994, s. 124), nie musi więc ograniczać się jedynie do ilustracji. Terminu przekład intersemiotyczny po raz pierwszy użył Roman Jakobson (1896-1982), jako jeden ze sposobów interpretowania znaków werbalnych. Według Jakobsona przekład intersemiotyczny (nazwany przez niego też transmutacją) to „an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign system” (Jakobson, 1965, s. 233). W związku z tym, że Jakobson, oprócz terminu przekład używa również określenia interpretacja, klasyfikacja przekładu intersemiotycznego jako przekładu została zakwestionowana przez Umberta Eco, który wskazał na to, że jest możliwe, iż Jakobson w rzeczywistości pisał o rodzajach interpretacji, a nie przekładu (Eco, 2003, s. rozdz.6, akapity 3-13 i rozdz. 7., podrozdziały „A matter of matter”, akapit 1). Cechą charakterystyczną takich interpretacji jest „... the fact that interpretant belongs to a different semiotic system from the *interpretandum*, and that their difference is due to the fact that their substance is produced by the segmentation of a different continuum or matter” (Eco, 2003, rozdz.7, “A matter of matter”,

akapit 6). Eco wyróżnia dwa rodzaje przekładu: *in absentia* (występujące samodzielnie) i *in presentia* (w obecności tekstu pierwotnego), z czego, w przypadku ilustrowanej książki, mamy do czynienia z tym ostatnim. Zwraca on również uwagę na to, że przekład intersemiotyczny (nazywany przez niego w tym miejscu adaptacją) może w znacznym stopniu dopowiadać sensy, które w tekście oryginalnym były mało widoczne (bądź ich nie było) ograniczając tym samym swobodę interpretacyjną odbiorcy lub też, ze względu na większą limitację medium, ukazywać mniej niż tekst pierwotny (Eco, 2003, rozdział 7, podrozdziały „Adaptations say too much” i „Adaptations say too little”). Na różnicę pomiędzy stopniami „wierności” przekładu intersemiotycznego względem tekstu pierwotnego zwrócił uwagę również Henrik Gottlieb (ur. 1953), który wskazał ją jako jeden z czterech wymiarów przekładu, wyróżniając przekłady konwencjonalne (*conventional*), związane z tekstem pierwotnym oraz przekłady adaptacyjne (*adaptational*), w których „tłumacz” zyskuje większą swobodę twórczą (Gottlieb, 2018, s. 50, 52). Gottlieb, w swojej taksonomii uznał również przekład intersemiotyczny za taki rodzaj przekładu, w którym „... the channel(s) of communication used in the translated text will differ from the channel(s) used in the original text” (Gottlieb, 2018, s. 50), stosując tym samym rozszerzoną definicję tego procesu, która nie ogranicza tekstu pierwotnego do tekstu złożonego ze znaków werbalnych²⁸. Wyróżnił on również cztery typy przekładów zróżnicowane ze względu na możliwe zmiany w ich semiotycznej kompozycji: przekład izosemiotyczny (*isosemiotic*), używający tego samego medium co tekst pierwotny; przekład diasemiotyczny (*diosemiotic*), używający innego medium niż tekst pierwotny; przekład ultrasemiotyczny (*ultrasemiotic*), używający więcej kanałów niż tekst pierwotny oraz przekład infrasemiotyczny (*infrasemiotic*) używający mniej kanałów niż tekst pierwotny (Gottlieb, 2018, 50-51).

Zgodnie z typologią stosowaną przez Eco i Gottlieba obydwa rodzaje ilustracji (będące konkretyzacją i przekładem intersemiotycznym) wyróżnione przez Wysłouch należą do tej samej kategorii przekładu intersemiotycznego (u Eco transformacji/adaptacji) i dopiero wewnątrz niej następuje podział na bardziej lub mniej zależne od tekstu (u Gottlieba – konwencjonalne i adaptacyjne). Należy również zwrócić uwagę na to, że wypełnianie miejsc pustych w tekście jest cechą, która może wystąpić zarówno w przypadku mniej, jak i bardziej „wiernych” tekstowi ilustracji (na co wskazuje również Eco, pisząc, że „... in the passage from

²⁸ Rozszerzenie definicji przekładu intersemiotycznego na transfer pomiędzy różnymi (niekoniecznie tekstowymi) mediami zaproponowała również Gorlée (Gorlée 2015). Podobnie zagadnienie to zdefiniowali Petrilli i Zanoletti, którzy zdefiniowali przekład intersemiotyczny jako „... translation from one semiotic system to another” (Petrilli & Zanoletti 2023, s. 341). Rozwój pojęcia przekładu intersemiotycznego w kierunku terminu obejmującego szeroko pojęte procesy „translacji” międzymedialnej został natomiast szerzej przedstawiony przez Zhanga (Zhang, 2023, s. 8-21).

one continuum to another we are forced to render explicit, and thus to emphasise, certain aspects of the content that a translation [as well as source text] would left indeterminate” (Eco, 2003, rozdz. 7, podrozdział „Adaptations say too much”, akapit 5).

Przekładem intersemiotycznym nazywa ilustracje również Pereira, która wskazuje, że podczas wykonywania ilustracji ilustrator stosuje takie same strategie jak tłumacz (Pereira, 2008, s. 105). Zwraca ona również uwagę na fakt, że każda seria ilustracji nie ilustruje tekstu w całości, co zmusza ilustratora „... to make choices, and select only certain aspects or elements, certain scenes or passages in the text to represent in the picture, which, in turn will represent text as a whole” (Pereira, 2008, s. 107). Wyróżnia ona trzy sposoby w jakie ilustracje „tłumaczą” tekst literacki: poprzez dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych w obrazie, poprzez podkreślanie konkretnych elementów narracji oraz poprzez dostosowanie ilustracji do ideologii i trendów artystycznych (adaptacja). Należy jednak rozważyć, czy rzeczywiście zastosowanie jednej z tych strategii wyklucza pozostałe i czy faktycznie jest możliwe „dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych”, które nie nosi w sobie żadnych znamion pozostałych dwóch strategii.

Seweryna Wysłouch, chociaż nie przyporządkowuje bezpośrednio konkretnych epok konkretnym rodzajom ilustracji, zauważyła, że ilustracje bardziej zależne od tekstu (u Wysłouch konkretyzacja) pojawiają się najczęściej w XIX wieku, co związane było m. in. z rozwojem zasady wierności wobec tekstu, która wymuszała realizm ilustracji (Wysłouch, 1994, s. 116). Z kolei ilustracja mniej zależna od tekstu (u Wysłouch przekład intersemiotyczny) rozwinęła się w okresie secesji, do czego przyczyniła się m. in. inna koncepcja edycyjna książek ilustrowanych, w których walory estetyczne były równoważne z walorami literackimi (Wysłouch, 1994, s. 119). Zależność rodzajów ilustracji z kierunkami konkretnych epok zauważyła również Janina Wiercińska, która ilustracji literackiej w okresie romantyzmu przypisała cechy bliskie opisywanej przez Wysłouch zasadzie stosowności: idealny ilustrator miał mieć umiejętność widzenia oczami poety, a „wizja powstająca w umyśle artysty [ilustratora] miałaby się stapiać w jedno z wizją poety (Wiercińska, 1986, s. 36).

1.2.3. Analiza multimodalna

Barthes pisze o dwóch funkcjach przekazu językowego wobec ikonicznego: zawiązaniu i zluźnieniu. W pierwszym przypadku przekaz językowy wskazuje kierunek interpretacji treści wizualnych i „prowadzi czytelnika wśród *signifiés* obrazu, każe mu unikać jednych a przyswajając inne” (Barthes, 2006, s. 146). Zluźnienie natomiast dotyczy takich przypadków, w których tekst i słowo nawzajem się uzupełniają – to znaczy takich, w których tekst i obraz

niosą ze sobą różne treści, które wspólnie tworzą jeden komunikat. (Barthes, 2006, s. 147-148). W odczytaniu obrazów wskazuje on również na ważną rolę kontekstu oraz wiedzy odbiorcy, od której zależy zmienność odczytań (Barthes, 2006, s. 153). Na obecność w obrazie znaczących elementów i istotną rolę kontekstu w odczytaniu jego znaczenia zwraca uwagę również Zaremba:

... obraz nie jest gotowym tekstem w tym sensie, że nie posiada znakowej budowy analogicznej do budowy języka naturalnego – ani plama barwna, ani kolor, ani rozpoznawalna figura czy motyw nie tworzą wyłącznych i/ani podstawowych jednostek znaczenia obrazu (malarskiego). Jest za to tekstem, ponieważ podlega procesowi semiozy. Jest tekstem, ponieważ pojawia się widz, który go czyta. Czytanie polega na wskazaniu znaczących elementów obrazu i ich wzajemnej relacji, a więc na tworzeniu wypowiedzi, budowaniu składni. „Słownictwo” obrazu to jego znaczące elementy, takie jak detal, kolor, postać czy motyw – dowolny element dzieła. O tym, jakie będą znaki danego obrazu, w jaką składnię się ułożą i jakie wskażą znaczenie, decyduje kontekst lektury i czytelnik (Zaremba, 2010, s. 209).

W literaturze badawczej ostatniego ćwierćwiecza rozwinął się nurt badań, który charakteryzuje odejście od traktowania języka jako głównego kodu komunikacji (i głównego systemu semiotycznego) i przesunięcie optyki w stronę systemów reprezentacji innych niż język (Kawka, 2016, s. 295). Nie oznacza to wykluczenia języka z analizy, a raczej potraktowanie go jako jednego (z wielu) analizowanych systemów semiotycznych w szczególności w przypadku badań nad tekstami polisemiotycznymi. W swojej pracy *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996) dwóch lingwistów Gunther Kress (1940-2019) i Theo van Leeuwen (ur. 1947) przedstawiło sposób analizy obrazów („tekstów wizualnych” oraz wizualno - tekstowych) skierowany na sformułowanie zasad rządzących się ich strukturą i kompozycją w kontekście budowania znaczeń i interpretowania rzeczywistości. Jednym z ich głównych celów było omówienie „gramatyki wizualnej” (eng. visual grammar) rozumianej jako „... a quite general grammar of contemporary visual design practices in ‘Western’ cultures, an account of explicit and implicit knowledge of the elements and rules underlying a culture-specific form of visual communication.” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 4). Metoda Kressa i van Leeuwena osadzona jest w metodologii semiotyki socjalnej (eng. social semiotics), zaś główną inspirację stanowiły prace lingwisty Michaela Hallidaya (1925-2018), który wyróżnił trzy metafunkcje, które spełnia język (pisany lub mówiony) w komunikacji: ideacyjną (ang. ideational), interpersonalną (ang. interpersonal), tekstową (ang. textual). Te metafunkcje, według Kressa i van Leewena “... must be met by all semiotic modes, albeit by means of their own specific resources” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 16). W związku z tym zaproponowali oni jako ich odpowiedniki w przedstawieniach wizualnych kolejno: wizualna reprezentacja (norw. visuell representasjon), działania obrazowe (norw. bildehandler) i kompozycja (norw. komposisjon). Pierwsza z

nich, wizualna reprezentacja związana jest z tym w jaki sposób przedstawiony jest świat i jakie procesy zachodzą pomiędzy osobami/rzeczami/formami ukazanymi na obrazie. Druga, działania obrazowe, związana jest bezpośrednio z tym w jaki sposób nawiązuje się kontakt pomiędzy widzem wydarzeniami/światem ukazanym na obrazie. Ostatnia natomiast, kompozycja opisuje to w jaki sposób rozmieszczenie elementów (zarówno tekstowych jak i obrazowych) na obrazie wpływa na sposób jego odczytania (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 16-18).

Jednym z istotnych terminów przywoływanych przez Kressa i van Leeuena jest wektor. Stosują je oni w analizie procesów zachodzących na obrazie, gdzie wektory „... are formed by depicted elements that form an oblique line”, określając kierunki oddziaływań pomiędzy ukazanymi na obrazie uczestnikami (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 55), jak i do opisanie reakcji pomiędzy odbiorcą a uczestnikami wydarzeń ukazanymi na obrazie. W tym drugim przypadku, jeśli osoby ukazane na obrazie patrzą bezpośrednio na widza „vectors formed by the participants' eyelines, connect the participant with the viewer” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 116). Równie istotne kontekście relacji pomiędzy osobami ukazanymi na obrazie a odbiorcą są dystans, kolory, perspektywa.

1.2.4. Analiza ikonograficzna i ikonologiczna obrazu

W swoich badaniach niemiecki historyk sztuki Erwin Panofsky (1892-1968) rozróżnił dwa rodzaje analizy obrazów: analizę ikonograficzną i analizę ikonologiczną. Związane są one z różnymi warstwami znaczeń (treści) dzieła sztuki: znaczeniem pierwotnym, znaczeniem wtórnym (umownym) oraz znaczeniem wewnętrznym (treścią). Według Boehma można je uznać za różne *modi* zjawiska: sens fenomenalny (doświadczenie egzystencjalne), sens znaczeniowy (wiedza literacka) i sens istotny (zasadnicza postawa światopoglądowa), podczas interpretacji odsyłając tym samym obraz do sfery logosu (i językowo sformułowanego sensu obrazu poprzedzającego obraz) (Boehm, 2014, s. 152-153)²⁹.

Znaczenie pierwotne polega na identyfikacji form oraz ich wzajemnych relacji jako zdarzeń. Znaczenie wtórne polega na łączeniu motywów artystycznych i ich kompilacji z tematami i pojęciami. Znaczenie wewnętrzne wymaga spojrzenia na dzieło sztuki w szerszym kontekście kulturowym i interpretowaniu jego cech kompozycyjnych i ikonograficznych jako objawu

²⁹ Sprowadzanie obrazu do sfery języka zostało przez Boehma, wychodzącego z założeń hermeneutyki obrazu, krytykowane, jednak w przypadku ilustracji (której główną funkcją jest odsyłanie do tekstu literackiego) nie jest to kwestia na tyle problematyczna, co w odniesieniu do samodzielnego obrazu.

„czegoś innego”, pewnej postawy przyjmowanej w stosunku do tematu czy tworzywa dzieła w danym czasie i danym miejscu (Panofsky, 1971, s. 13-14).

Znaczeniem pierwotnym zajmuje się opis preikonograficzny. Ze znaczeniem wtórnym związana jest ikonografia będąca opisem i klasyfikacją obrazów ze względu na treść lub znaczenie dzieła sztuki, a zatem rozpoznanie motywów i alegorii w oparciu o znajomość źródeł literackich oraz wzorów ikonograficznych. Ikonologia natomiast jest metodą interpretacji „...która wynika raczej z syntezy niż z analizy.” (Panofsky, 1971, s. 15). Jej celem jest uchwycenie podstawowych zasad, „... które leżą u podstaw wyboru i obrazowania motywów, jak również tworzenia i interpretacji obrazów, opowieści i alegorii, i które nadają znaczenie nawet układom formalnym i użytym metodom technicznym ...” (Panofsky, 1971, s. 19), czyli wartości „symbolicznych” w oparciu o wiedzę o tym jak „w zmiennych warunkach historycznych istotne dążności umysłu ludzkiego wyrażane są za pomocą specyficznych tematów i pojęć” (Panofsky, 1971, s. 20).

1.3. Tło kulturowe w Norwegii w XIX wieku

Dziewiętnasty wiek był kluczowym okresem dla tworzenia się norweskiej świadomości i mitologii narodowej. Kierunki działań związanych z poszukiwaniem symboli i pojęć uznanych w tym czasie za narodowe na trwałe wpłynęły na sposób identyfikacji i postrzegania siebie przez Norwegów, co widoczne jest do dziś. Zainteresowanie tworamiami oralnej twórczości ludowej takimi jak baśnie i ballady było jednym z istotnych elementów tego procesu, a ówczesny kontekst kulturowy sprawił, że baśnie były od początku postrzegane przede wszystkim w kontekście narodowym.

1.3.1. Pojęcie narodowości i norweskości

Bjarne Hodne pisał, że pojęcia, rzeczy i elementy uznawane za narodowe to „... coś, co jest charakterystyczne dla danej grupy ludzi i na różne sposoby znajduje swój wyraz w jej kulturze” (Hodne, 1994, s. 5), zaś kultura narodowa stanowi dla obywateli danego państwa wspólnie doświadczaną i akceptowaną płaszczyznę, która sprawia, że staje się ono państwem narodowym (Hodne, 1994, s. 19). Obydwie te definicje, chociaż odnoszą się w sposób ogólny do pojęć narodowości i kultury narodowej, zostały sformułowane w kontekście norweskim (a w szczególności pracy i postaw folklorystów norweskich w XIX wieku), co sprawia, że można je uznać również za pewien ogólny sposób interpretacji norweskiej kultury narodowej.

Współcześni badacze³⁰ silnie podkreślają, że to, co obecnie nazywamy norweską kulturą narodową oraz włączone w nią utwory i sposoby ich odczytywania stanowią niejako produkt dziewiętnastowiecznej myśli narodotwórczej. Wskutek tego to, co obecnie postrzegane jest jako norweskie, zostało zapożyczzone z innych krajów, a norweska kultura narodowa została skonstruowana jako środek polityczny, którego celem było wzmocnienie poczucia wspólnoty wśród Norwegów. Jak zauważył Gellner, taki proces jest w wysokim stopniu selektywny i często skutkuje przekształceniem obiektów/wartości uznanych za narodowe (Gellner, 1983, s. 55), co można w Norwegii zaobserwować choćby na przykładzie strojów ludowych. Pojęcie narodowości jest w dalszym ciągu żywe w naukowej debacie norweskiej i obok pojęć romantyzmu i norweskości stanowi jeden z najistotniejszych punktów odniesienia w rozważaniach nad literaturą XIX wieku i szeroko rozumianą sztuką ludową, w tym baśniami ludowymi.

1.3.2. Norweski romantyzm narodowy

Źródłem silnego związku baśni Asbjørnsena i Moe z norweskim poczuciem tożsamości narodowej szukać należy w przemianach mających miejsce niedługo przed ich spisaniem. Były to przemiany polityczne – wyrwanie się Norwegii spod panowania duńskiego oraz kulturalne – oraz dotarcie do kraju prądów romantycznych, które dodatkowo wzmocniły norweskie poszukiwania tożsamości narodowej. W 1814 roku, na mocy traktatu kilońskiego Dania zrzekła się Norwegii na rzecz Szwecji³¹. Norwegowie nie uznali jednak w całości tych postanowień i 17.05.1814 ogłosili niepodległość i uchwalili konstytucję, jednak w wyniku zmiany sytuacji politycznej na mocy postanowień konwencji z Moss (5.08.1814) Norwegia została połączona unią personalną ze Szwecją. Związek tych dwóch państw był jednak odmienny w charakterze i Norwegia cieszyła się dużo większą autonomią, co pozwoliło na zintensyfikowanie działań mających na celu ukształtowanie świadomości narodowej.

Okres romantyzmu był dla Norwegii niezwykle ważny, gdyż w tym czasie konstruowało się poczucie tożsamości tego kraju, co w dwudziestowiecznej i współczesnej norweskiej literaturze naukowej obrazuje choćby samo określenie tej epoki: romantyzm narodowy (norw. *nasjonalromantikken*). Jego charakterystyka jest jednak w dużym stopniu odmienna od

³⁰ Tacy jak: L. Longum, którego zdaniem pokojowe uchwalenie konstytucji w 1814 pozbawiło Norwegów poczucia wspólnoty wynikającego z długiej wspólnej walki o niepodległość, co niejako wymusiło odnalezienie poczucia wspólnoty we wspólnej kulturze (por. Longum, 1995, s. 173-174).

³¹ W 1497 zawarta została Unia Kalmarska łącząca pod władzą jednego monarchy kraje skandynawskie: Danię, Norwegię i Szwecję. W praktyce oznaczało to czasową dominację Danii w tym regionie. Jako pierwsza w unii wystąpiła Szwecja, zaś Norwegia pozostała pod panowaniem duńskim aż do roku 1814.

pokrewnych mu prądów w innych krajach europejskich. Według niektórych badaczy takich jak Nina Witoszek, norweski romantyzm stanowi w swojej istocie kontynuację prądów oświeceniowych i trudno w nim odszukać elementy takie jak poszukiwanie duchowości czy heroicznosc, zaś samo zainteresowanie naturą jest związane z jej obecnością w życiu ludzi a nie, jak chcieli niemieccy romantycy jej obecnością w indywidualnych wewnętrznych zmaganiach człowieka (Witoszek, 2011, s. 26-49). Rozważania Witoszek wskazują na istotny element norweskiego romantyzmu, nieobecny w wielu innych krajach – brak zerwania z oświeceniowymi ideami drugiej połowy XVIII wieku, co zaciążyło nie tylko na samym obrazie tej epoki, ale także na sposobie kształtowania się narodowej tożsamości tego kraju, co z kolei wpłynęło na specyficzne ukształtowanie się mitologii narodowej w której ludowość i baśnie mają swoje istotne miejsce³².

W pierwszej połowie XIX wieku w Norwegii sformułowano wiele różnych koncepcji mających na celu ukształtowanie norweskiej tożsamości. Aby zjednoczyć kraj składający z różnych grup społecznych, z których dwie najistotniejsze stanowili chłopci i ludność miejska, próbowano utworzyć dla nich wszystkich wspólną tożsamość narodową. Szczególnie ważną rolę pełniły w tym czasie stanowiska dwóch grup, których członkowie mieli odmienne poglądy nie tylko dotyczące funkcjonowanie kraju, ale również źródeł, z których można czerpać w celu stworzenia tożsamości narodowej.

W latach trzydziestych grupa tzw. Inteligentów (norw. *Intelligensen*), której czołowymi przedstawicielami byli poeta Johann Sebastian Wellhaven (1807-1873), historyk Peter Anders Munch (1810-1863), prawnik i polityk Anton Martin Schweigaard (1808-1870) oraz Frederik Stang (1808-1884) zaczęła się gromadzić wokół czasopism *Vidar* i *Den Constitutionelle*. Grupa ta postulowała modernizację i kosmopolityzm w duch tradycji oświeceniowej (Sørensen, 2001, s. 93-104). Ponadto jej przedstawiciele uważali za niewłaściwe próby całkowitego oderwania się od kultury duńskiej i budowania norweskiej kultury wyłącznie w oparciu o kulturę ludową (postrzeganą przez ich opozycjonistów jako jedyną prawdziwie norweską). Nie oznacza to jednak, że norweski folklor i historia zostały odrzucone. Johann Sebastian Wellhaven był autorem utworów, które w swojej tematyce nawiązywały do podań ludowych, a w formie do ballad, zaś P. A. Munch napisał jedno z pierwszych naukowych książek historycznych o

³² Øynstein Sørensen pisze wręcz, że to właśnie chłopska tradycja oświeceniowa zmodyfikowana w duchu romantyzmu była najistotniejszym elementem w dziewiętnastowiecznym rozwoju idei w Norwegii (Sørensen, 2001, s. 21).

Norwegii. Dążyli oni zatem do wzbogacenia bardziej kosmopolitalnej kultury elit elementami kultury ludowej (Szelągowska & Szelągowska, 2019, s. 166).

Przeciwna temu stanowisku była grupa tzw. Patriotów (norw. *Patrioter*), której członkowie uważali, że należy wyzwolić się spod obcych wpływów na rzecz norweskich wzorców kulturowych, których źródło widzieli w kulturze ludowej i historii średniowiecznej (Sørensen, 2001, s. 144-147). W związku z tym dążyli do demokratyzacji społeczeństwa i zmniejszenia dominacji urzędniczych elit przy jednoczesnym podnoszeniu poziomu (oświeceniu) warstw chłopskich które docelowo miały utworzyć własne elity (Szelągowska & Szelągowska, 2019, s. 166). Jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci związanych z tą frakcją był poeta Henrik Wergeland (1808-1845). W swoich rozważaniach wiązał on silnie pojęcie norweskości z historią Norwegii. Jego zdaniem dzieje tego kraju układały się w dwa półkola (norw. „to halvringer”): pierwsze – okres świetności Norwegii w średniowieczu, drugie – czasy obecne. Obydwie te epoki należało jego zdaniem połączyć. W czasach średniowiecza leżało bowiem źródło „norweskiego ducha” który z kolei przejawiał się w cnotach narodowych rosnących z norweskiego umiłowania wolności: „rozumienie dla ideałów oświecenia, duch woli walki, wzniosły patriotyzm, postawa obywatelska, szacunek dla prawa” (Sørensen, 2001, s. 144-147).

Spór pomiędzy stronnictwami „Patriotów” i „Inteligentów” zakończył się symbolicznym pojednaniem w 1846 roku i, chociaż w kwestii koncepcji konstruktów kultury narodowej przeważało stanowisko „Patriotów” (czerpanie z kultury ludowej i średniowiecznej historii), działania związane z romantyzmem narodowym były podejmowane w dużej części przez osoby związane ze środowiskiem „Inteligentów”, które na historię i kulturę ludową patrzyły oczyma osób wykształconych i dokumentowały ją na sposób akademicki (Szelągowska & Szelągowska, 2019, s. 171).

W romantyzmie narodowym szczególnie ważną rolę pełniły trzy dziedziny nauki: historia, folklorystyka i językoznawstwo (Sørensen, 2001, s. 171). Badania historyczne prowadzone były m.in. przez P. A. Muncha, który był autorem jednych z pierwszych naukowych (w naszym rozumieniu) prac poświęconych historii Norwegii. W swoich pracach skupiał się on głównie na okresie średniowiecza – „złotego wieku Norwegii”. Był on autorem mitu o pochodzeniu narodu norweskiego, w myśl którego Norwegowie wywodzili się od starożytnych Ariów. Ponadto aktywnie uczestniczył w sporze z naukowcami z innych krajów skandynawskich starając się udowodnić, że sagi i cała spuścizna literacka w języku staronordyckim (*norrøn*) jest w rzeczywistości dziedzictwem norweskim a nie wspólnym skandynawskim (Sørensen, 2001, s. 171-184, van Gerven, 2020, s. 226-231).

Język był jednym z najbardziej istotnych aspektów obecnych w debacie narodowego romantyzmu. W wyniku ponad czterystuletniej zależności od Danii język pisany, którym posługiwano się w Norwegii na początku XIX wieku był językiem duńskim. Po odłączeniu od Danii, a co za tym idzie także zwiększeniu izolacji od Kopenhagi jako centrum kulturowego, w języku tym zaczęły zachodzić zmiany odmienne od zmian w języku duńskim stosowanym na terytorium Danii, jednak mimo to nie można było tego języka nazwać norweskim. Inteligenci nie uważali, żeby zjawisko to samo w sobie stanowiło zagrożenie dla norweskiej tożsamości, która budowana była w oparciu o wspólną historię i pamiątki narodowe w stopniu znacznie większym, niż o język i sprzeciwiali się zabiegom Wegelanda, który już w latach 30-tych próbował włączać do niego słowa dialektalne³³. Mimo to podejmowano kolejne próby stworzenia własnego języka norweskiego, bądź w oparciu o lokalne dialekty oraz język staronordycki, bądź to dokonując zmian w ortografii duńskiej. Niedługo później pracę nad utworzeniem języka norweskiego rozpoczął Ivar Aasen (1813-1896). W 1848 roku wydał on *Det Norske Folkesprogs Grammatik* (Gramatykę norweskiego języka ludowego), a w kolejnych latach *Ordbog over det norske Folkesprog* (Słownik norweskiego języka ludowego)(1850) oraz *Prøver af Landsmaalet i Norge* (Próby w języku *landsmål*³⁴ w Norwegii) (1859). Celem Aasena było stworzenie języka, który będzie mógł zastąpić język duński w Norwegii. W swojej pracy opierał się o wiele różnych dialektów szukając słów, w których obecna będzie czysta forma właściwego norweskiego języka i stosując język staronordycki jako ważny punkt odniesienia (Sørensen, 2001, s. 147). Początkowo pracę Aasena odbierano głównie jako działalność dokumentacyjną, jednak gdy stało się jasne, że chce on wprowadzić w życie stworzony przez siebie język odezwały się głosy sprzeciwu, głównie ze strony P. A. Muncha, który wszelkie próby znorweszczenia języka uznawał za jego uwstecznienie rozwoju kulturalnego Norwegii. Również Monard sprzeciwiał się koncepcjom Aasena i innych językoznawców argumentując, że język duński stał się w Norwegii językiem narodowym poprzez swoje głębokie znaczenie dla rozwoju kraju, a nie pochodzenie oraz wskazując na to, że język Aasena nie jest językiem wszystkich Norwegów, ponieważ w swoich badaniach uwzględnił on jedynie część dialektów, pomijając całkowicie mowę, którą posługiwali się mieszkańcy miast (Sørensen, 2001, s. 147).

³³ Jednym z głównych oponentów był P.A. Munch, który jednak jako alternatywę proponował stworzenie języka w oparciu o najczystsze dialekty i staronorweski (Sørensen, 2001, s. 158).

³⁴ Język stworzony przez Aasena został nazwany *landsmål*.

1.4. Baśnie Asbjørnsena i Moe

Baśnie ludowe, na tle opisanych w poprzednim rozdziale procesów, jawiły się zatem jako element narodotwórczy nie tylko ze względu na proveniencję, ale również jako ważne świadectwo w debacie nad rozwojem języka narodowego. Zachwyt nad nimi miał w sobie jednak niewiele z romantycznego zachwytu nad niesamowitością, a postaci fantastyczne budziły zainteresowanie przede wszystkim jako uosobienie norweskiej natury, stanowiące w pewnym sensie wyznaczniki norweskości (obecność trolli i innych istot odróżniała bowiem baśnie norweskie od utworów z innych krajów Europy).

1.4.1. Baśnie w Norwegii

Fascynacja oralną twórczością ludową jest jedną z cech charakterystycznych romantyzmu. W okresie tym anonimowe kolektywne utwory (oralne) zyskały szczególne uznanie u filologów, niekiedy uważali je nawet za bardziej wartościowe i udane od późniejszych utworów, których autor był znany z imienia (Leerssen, 2012, s. 12). Źródłem takich poglądów była m. in. występująca w tym czasie idealizacja przeszłości, która jawiła się jako wspaniała i szlachetna, co przyczyniło się do postrzegania utworów ludowych (które uważano za dzieła starożytne) za teksty, które zachowały część dawnej chwały. „Starożytna” metryka utworów nie była jednak jedynym kryterium oceny – w związku z tym, że ich wartość rozpatrywano najczęściej w kontekście narodowym, zwracano uwagę na kryteria estetyczne i etyczne, co doprowadziło do wykluczenia z kanonów m. in. baśni i innych utworów o silnym zabarwieniu erotycznym (Alver, 1989, s. 14). Istotny wpływ na rozwój zainteresowania utworami ludowymi miała również filozofia Johanna Gottfrieda von Herdera (1744-1803), który stworzył pojęcie ducha narodu (niem. *Volkgeist*) wyrażającego się w języku i mentalności, najbardziej widocznego w ludzie, który tym samym stał się nosicielem korzeni kultury narodowej (Hodne, 1994, s. 20-24; Hodne, 1998, s. 30). Poprzez określenie lud rozumiał on ogół społeczeństwa składający się z niewykształconych osób trudniących się uprawą ziemi, rybołówstwem, rzemiosłem, handlem (na małą skalę) i innymi pracami; w niewielkim stopniu dotknięty wpływami cywilizacji (Barnard, 1967, s. 74). W ten sposób doszło do identyfikacji kultury ludowej jako kultury narodowej³⁵. Mimo to początkowo w literaturze norweskiej pojęcia romantyczny i narodowy (ludowy) były przez dłuższy czas ukazywane jako rywalizujące i dopiero Henrik Jæger w 1878

³⁵ Na kształt poglądów norweskich elit w tym czasie miały wpływ również prace takich poetów i pisarzy jak Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1834) czy Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) (Hansen, 1932, s. 132-134).

po raz pierwszy nazwał prace przy spisywaniu ludowej twórczości oralnej mianem działalności romantycznej, będącej wyrazem europejskiego romantycznego ruchu³⁶. W późniejszych badaniach okres zbierania baśni włączano już w okres romantyzmu, a czas szczególnie silnej obecności literatury ludowej we współczesnej literaturze norweskiej określano na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XIX wieku (Aarseth, 1985, s. 170). Pierwszym zbiorem norweskich baśni są wydane w 1833 roku *Norske Folke-Sagn* Andreasa Faye (1802-1869). Faye pełnił jednak funkcję bardziej redaktora niż zbieracza, a większość zamieszczonych w książce utworów została spisana przez P.A. Muncha i Henrika Wergelanda. Większość z nich opowiadała historie o fantastycznych istotach oraz historycznych wydarzeniach, które to zdaniem Faye mogły stać się przydatnym źródłem inspiracji dla młodych artystów. Zbiór ten spotkał się z częściowo krytycznymi reakcjami, które w dużej mierze dotyczyły języka stosowanego przez Faye (Hodne, B. 1994, s. 45-46).

W latach 1841-1844 ukazał się pierwsze dwa tomy *Norske Folkeeventyr* Petera Christena Asbjørnsena (1812-1885) i Jørgena Moe (1813-1882). Jedną z głównych inspiracji zbieraczy był zbiór braci Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* (1812), za którymi powtarzali baśnie „... so rein als möglich” tak że „Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden...” (Grimm & Grimm, 1812, s. xviii)³⁷. Kilka lat później, w 1852 roku ukazało się zaś drugie wydanie będące pierwszym w pełni ukończonym zbiorem. Został ono opatrzone wstępem o charakterze rozprawy naukowej napisanym przez Jørgena Moe³⁸, w którym pisał on m. in. o znaczeniu baśni, które są według niego łącznikiem pomiędzy starożytną literaturą średniowieczną a literaturą współczesną, co stało w bezpośrednim związku z tezami postawionymi przez Jacoba Grimma w *Deutsche Mytologie* (Esborg, 2022, s. 198). Zwracał on również uwagę na problemy związane ze spisywaniem takie jak obecność środków językowych, które wyszły z użycia oraz niezwykle istotną rolę osoby spisującej baśnie, który musi znać sposób życia ludzi, których słucha i „stać ponad ludem zachowując z nim wewnętrzne połączenie” (Asbjørnsen & Moe, 1852, Fortale b.s.). Moe był zdania, że baśnie i twórczość ludowa różnych krajów powstały ze wspólnego pnia, lecz każda nacja zmieniała je na swój

³⁶ Mowa tu o pracy Jægera, *En norsk Romantiker* poświęconej Jørgenowi Moe (Aarseth, 1985, s. 166).

³⁷ Asbjørnsen wielokrotnie wypożyczał wspomniany zbiór z baśniami Braci Grimm, korespondował też z Jacobem Grimm poruszając zagadnienia językowe związane z baśniami (Ohrvik, 2022, s. 178-183), a temat niemieckich baśni pojawia się w jego korespondencji z Moe (Liestøl, 1984, s. 94). Ponadto, zdaniem wielu badaczy Asbjørnsen i Moe postępowali według wytycznych braci Grimm w dużo większym stopniu niż współcześni im zbieracze, z braćmi Grimm włącznie (Ødemark, 2014, s. 75).

³⁸ W wydaniu tym znajdował się również drugi, krótszy wstęp napisany przez Asbjørnsena, w którym wyjaśniał on z jakich etapów składa się proces spisywania baśni i jakie trudności pojawiają się na każdym z nich. Szczegółowego przeglądu kolejnych wstępów do wydań i ich naukowego charakteru dokonała Esborg (zob: Esborg, 2022).

własny sposób tak, iż stały się one najczystszy wyrazem ducha ludu. W wyniku tego długotrwałego procesu wyrażone w niej zostały bowiem marzenia, tęsknoty i cechy duchowe ludu (Hodne, 1994, s. 16-22, Sørensen, 2011, s. 18-19). W samej norweskiej twórczości ludowej dostrzegał on typowo norweskie cechy. Akcja tych utworów toczy się w norweskiej scenerii³⁹, a bohaterowie odróżniają się w znaczący sposób od analogicznych postaci występujących w baśniach z innych krajów należących do tych samych grup. Askeladden⁴⁰, który jest głównym bohaterem wielu baśni norweskich według Moe charakteryzuje się, pomimo swojej pozornej nieudolności głęboką wiarą w swoją własną siłę, która ukazuje się w pełni dopiero podczas walki z przeciwnikiem, czym różni się od „głupiego Jasia” występującego w baśniach niemieckich. Według Moe postać ta wykazuje z tego powodu podobieństwo do bohaterów średniowiecznych sag⁴¹ (w jego mniemaniu norweskich), którzy również milczą i są bierni do momentu próby, w czasie której wygrywiają. Podobne zaufanie do samego siebie, którego nic nie może podać w wątpliwość cechuje kowala, bohatera baśni *Smeden som de ikke torde slippe ind i Helvede* (O kowalu, którego nie wpuścili do piekła). Inną charakterystyczną postacią jest córka męża (norw. *Manndateren*), która wykazuje lepsze cechy charakteru w baśniach norweskich niż innych, jest bardziej posłuszna i niezwykle mocno troszczy się o innych. Oprócz tego typowo norweskimi cechami są według Moe komizm sytuacyjny a nieraz również ponure i groteskowe formy. Sama narracja jest jego zdaniem bardzo zbliżona do średniowiecznych sag, szczególnie pod względem obiektywizmu i męskiego sposobu wypowiedzenia się, choć z drugiej strony sam obiektywizm jest jedynie pozorny, skrywający rzeczywistą subiektywność objawiającą się za pomocą różnych środków wyrazu (Moe, 1852, s.62-80)⁴². Ten narodowy obraz baśni znalazł odzwierciedlenie również w doborze tekstów, które stanowiły jego wkład w zbiór baśni – są to przede wszystkim utwory,

³⁹ „Głęboki las z ‘niewielkimi zielonymi polankami’, gdzie można odpocząć po podróży (...), ta osłonięta od wiatru nisza w ścianie góry, w której siedzi stara kobieta, która przywołuje do siebie zmęczonego pasterza. Te i tysiąc innych szczegółów mówią nam, że jesteśmy w domu, niezależnie od tego jak niezwykle kończą się wydarzenia, w których uczestniczymy. To samo dotyczy związanego z naturą sposobu życia (...). Wszystko, począwszy od szałas, gdzie chodzi w swojej skórzanej kurcie Haakon Borkenskjegg, poprzez zamek królewski, gdzie król stoi na schodach, a nawet sam przyjmuje na służbę swoich służących, przypomina nam o tych prostych, zwyczajnych miejscach, co nie pozwala opowiadającemu wyobrazić sobie czegoś innego od tego, co znajduje się w jego cichej, odosobnionej wiosce górskiej” (Moe, 1852, s. 63).

⁴⁰ Już samo jego imię jest znaczące, jest to „te, który dmucha w płomień, aby podtrzymać ogień”, jest to zatem osoba, która ma określone miejsce w rodzinie, jego jedyne zajęcie to dbanie o ciepło (Moe, 1852, s. 65).

⁴¹ Sagi o których mowa powstały w okresie późnego średniowiecza w dużej mierze na Islandii i stanowią wspólne dziedzictwo kulturowe, które nie sposób przypisać do konkretnego kraju. Jednakże w połowie XIX wieku norwescy badacze, a w szczególności P. A. Munch uważali, że są one norweskie (Sørensen, 2011, s. 179-180).

⁴² Wspominane podobieństwo, które zauważył Moe w stylu baśni i sag średniowiecznych ma w dużym stopniu podłoże w oralnym charakterze obu tych grup utworów.

w których podkreślone są cechy postaci oraz wiejski koloryt, jak również norweskie tło (Gunnell, 2010, s. 14).

Asbjørnsen również postrzegał baśnie jako wyraz duchowego życia ludu, jednak definiował obecne w nich cechy narodowe w sposób odmienny niż Moe. Bardzo istotna była dla niego obecność norweskiej przyrody. Uważał on, że postaci takie jak *huldfolk* (ukryci ludzie), *jotuny* (olbrzymy) i inne noszą cech norweskiego krajobrazu, zaś sama natura wpłynęła na charakter opowiadań i przyczyniła się do ukształtowania środowiska, w którym rozgrywa się akcja będąc sceną spotkań z istotami z wierzeń ludowych. We wstępie do *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen* (Norweskie legendy i opowieści ludowe opowiedziane przez P. Chr. Asbjørnsena) z 1845 nazwał on wręcz *huldrę* „ośrodkiem symboliki natury w norweskiej twórczości ludowej” (Asbjørnsen, 1845 s. IV)⁴³. To właśnie Asbjørnsen był autorem baśni stanowiących narrację przedstawiającą scenę opowiadania historii i łączącą teksty różnych *sagn*, opowiadań i *memoratów* – opowieści ramowych (norw. *rammefortelling*). W utworach tych charakterystyczne są zwłaszcza opisy przyrody norweskiej, które pisane odmiennym językiem niż same opowieści stanowią dla nich pewien kontrast wynosząc naturę z mistycznej rzeczywistości baśniowej i nadają jej nowy, narodowy wymiar⁴⁴. Ponadto charakterystyczne są w nich również opisy samych bajarzy, którzy, choć różnorodni, wykazują pewne cechy wspólne które kształtują ich obraz jako personifikacji norweskiej kultury ludowej i charakteru ludowego⁴⁵. Same narracje spisane bezpośrednio od narratorów Asbjørnsen starał się jednak oddać jak najbardziej wiernie, bez „jakichkolwiek zmian, poprawek czy ulepszeń tak tekst jak i treści”⁴⁶. Oprócz tego próbował on, na ile to było możliwe zachować oryginalne dialekty, aby wzmocnić lokalny koloryt zawarty w baśniach (Hodne, Ø, 1994, s. 32-46). Pomysł na wplecenie tekstów twórczości ludowej w spajającą je opowieść opisującą okoliczności ich opowiadania Asbjørnsen zaczerpnął prawdopodobnie od Thomasa Croftona Crokera, którego *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825) znał z niemieckiego przekładu Braci Grimm (Hodne, 1979, s. 22), chociaż sama koncepcja włączania baśni i legend w opowieści

⁴³Badacz miał w tym miejscu na myśli raczej *ukrytych ludzi* niż *huldrę*. W norweskich wierzeniach ludowych pierwsza z wymienionych grup istot – *ukryci ludzie* (norw. *huldfolk, underjordiske*) obejmuje dużą część postaci z wierzeń ludowych, podobnych z wyglądu do ludzi, do której należy też *huldra* – istota o postaci pięknej kobiety z długimi włosami i krowim ogonem (Bø, 1987, s. 33, 49; Sivertsen, 2000, s. 162-164).

⁴⁴ W związku z tym, że Asbjørnsen w młodości prowadził aktywny tryb życia: łowił ryby, polował i brał udział w wyprawach górskich w Norwegii, opisy te często przedstawiają rzeczywiste miejsca czy wydarzenia z jego wypraw (por. Liestøl, 1986, s. 119-127; Massengale, 2009).

⁴⁵ Zarówno postaci bajarzy jak i wiele innych, np. gospodarz w baśni *En Aftenstund i Proprietærkjøkken* (Wieczór w gospodarskiej kuchni) pojawiających się w tekstach prymarnych opowieści ramowych wzorowane były na rzeczywistych osobach, które w młodości poznał Asbjørnsen (por. Ribsskog, 1966).

⁴⁶ Jest to fragment listu Asbjørnsena do Benjamina Thorpe, 1853, za: Hodne, Ø, 1994, s. 36.

ramowe pojawiła się dużo wcześniej w tekstach takich jak utwory Boccaccia czy Chaucera. Odmienne podejście w stosunku do tych utworów podyktowane jednak było przede wszystkim ich charakterem: w przeciwieństwie do baśni dotyczyły one żywej wiary w istnienie postaci nadprzyrodzonych, przez co związane były z miejscami i postaciami historycznymi. Konieczne zatem było przedstawienie czytelnikowi kontekstu, który pozwoliłby osobie niezaznajomionej z kulturą ludową ich właściwy odbiór (Gjefsen, 2001, s. 162).

Również we współczesnych badaniach nad twórczością ludową (a w tym i baśniami) wskazuje się na to, że punkt wyjścia historii, „materiał” oraz zastosowanie takich a nie innych form stylistycznych jest bezpośrednio związane ze specyfiką obszaru, w których powstały dane utwory, zaś sama struktura schematu fabuły jest bardziej uniwersalna i nie jest tak silnie zabarwiona lokalnym kolorytem (Ramløv, 1977, s. 31-32).

1.4.2. Język w baśniach Asbjørnsena i Moe

Baśnie, *sagn* i inne utwory zebrane przez Asbjørnsena i Moe były pierwotnie opowiadane w dialektach. W związku z tym, że zbiory baśni wydane przez nich były skierowane w pierwszym rzędzie do czytelnika pochodzącego z miasta, zachowanie oryginalnego języka mogłoby skutkować znacznym zmniejszeniem kręgu odbiorców. Teksty ludowe zawierały także różne słowa i wyrażenia o wyrażnie rubasznym i dwuznacznym wydźwięku, które nie były odpowiednie dla wykształconego odbiorcy, a sami bajarze za każdym razem opowiadali historie w nieco odmienny sposób. Z tego powodu Asbjørnsen i Moe zamiast publikować teksty przepisane bezpośrednio ze swoich notatek (które i tak nie zostały zapisane w zduńszczonej wersji⁴⁷), postanowili poddać je redakcji pod względem językowym (a w wielu przypadkach również fabularnym), używając języka w formie, którą można do pewnego stopnia uznać za stojącą pomiędzy językiem inteligencji a językiem ludu (Solberg, 2007, s. 125; Gunnell, 2010, s. 13). Zdaniem badaczy takich jak Bø, to właśnie dzięki „wyjściu w pół drogi” pomiędzy oryginalnym językiem utworów a językiem literackim baśnie te zyskały z czasem uznanie intelektualistów, ukazując przy tym ludowy charakter tekstów w dużo większym zakresie niż zbiór Faye, co bezpośrednio przyczyniło do uzyskania przez nie wysokiego statusu, którym cieszą się do dzisiaj ((Bø, 1988, s. 101-102)⁴⁸.

⁴⁷ Więcej o języku i wariantach w notatkach J. Moe czyt. u: Hodne, 1952, s. 54-74.

⁴⁸ Fala krytyki wśród części przedstawicieli środowisk intelektualnych, takich jak np. Camilla Colette pokazała, że większe odejście od języka literackiego na rzecz mowy potocznej mogłoby uniemożliwić zajęcie baśnią tak ważnej pozycji w Norwegii (zarówno w sensie językowym jak i narodowym).

Zbieracze baśni zdecydowali się wzorem Wergelanda zastosować znorweszczenia języka literackiego. Dotyczyły one szczególnie składni: zastosowania podwójnej określoności rzeczownika (np. den slemme Stemoren (podła macocha)), powtórzeń zaimka osobowego na końcu zdania (np. Du er jammen rask, du (Jesteś strasznie szybki)), zaimka dzierżawczego po rzeczowniku (np. Hesten hans (jego koń))⁴⁹ oraz parataksy. Ponadto, aby oddać oralny charakter utworów używali oni onomatopei jak np. „susende og brusende” (dyszący i sapiący), a w zdaniach podrzędnie złożonych wyrażen typu „aldri saa snart” (nim tylko) stanowiących rodzaj łączników w wypowiedzi ustnej. Niektóre duńskie słowa zastępowali słowami typowo norweskimi pochodzącymi głównie z dialektów wschodniorweskich (norw. østnorsk), np. „furu” zamiast duńskiego „fyr” (sosna). Jednocześnie zapis ortograficzny i formy odmian pozostały zgodne z przyjętymi wówczas zasadami ortografii, nawet w przypadku odmian norwegianizmów (Vemund, 1973, s. 44-49, Gjefsen, 2001, s. 123-124). Język baśni różni się jednak w zależności od gatunku utworów: baśnie oraz teksty wypowiedzi narratora w tekstach prymarnych spisane zostały językiem, który uznać można za znorweszczony język literacki (lub też znorweszczony duński), natomiast *sagn* stanowiące teksty włączone w opowieściach ramowych zostały najczęściej spisane w dialektach (podobnie jak wypowiedzi bohaterów pochodzących ze wsi w tekście prymarnym). Takie zróżnicowanie w podejściu do tych dwóch gatunków zostało przez Moe wyjaśnione we wstępie do *Norske Folkeeventyr...* (1852). Zauważył on, że *sagn* są z natury związane z danym obszarem i występujące tam „... idiomy językowe nadają często *sagn* silnego lokalnego zabarwienia, którym powinny się cechować te utwory” (Moe, 1852, lxviii)⁵⁰. W przeciwieństwie do nich baśnie występują na obszarze kraju, zatem zastosowanie w ich przypadku lokalnego dialektu by je ograniczało.

Forma języka w jakiej zostały po raz pierwszy wydane poszczególne utwory nie była jednak niezmienna. W kolejnych wydaniach teksty poddawane były redakcji, w tym w 1928 roku wprowadzono bardzo silne zmiany ingerujące w wysokim stopniu w język utworów⁵¹. W *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* (Baśnie zebrane. Wydanie ilustrowane przez norweskich artystów) (1936), z uwagi na to, że utwory zamieszczone w zbiorze pochodziły z wydań z różnych czasów, wszystkie teksty zostały dostosowane do panujących ówczesnie reguł ortograficznych (z zachowaniem zróżnicowania wynikającego z celowego zastosowania różnych stylów) (Liestøl, 1936, s. 399).

⁴⁹ Odesłać do polskiego opracowania (troll)

⁵⁰ „... idiomy językowe dają *sagn* silnego lokalnego zabarwienia, które powinno je cechować”.

⁵¹ Wspomniane zmiany zostały prześledzone dokładnie m. in. w artykule „Eventyrmålet hjå Asbjørnsen og Moe (Hovstad, 1933).

1.4.3. Norweskie ilustracje w baśniach Asbjørnsena i Moe przed 1879

Pierwsze ilustracje pojawiły się już w niewielkim zbiorze o tytule *Nor, en Billedbog for den norske Ungdom* (Północ, książka z obrazami dla norweskiej młodzieży) opublikowanym przez Asbjørnsena w 1837 roku. Zbiór ten zdobi sześć kolorowanych miedziorytów nieznanego autorstwa. Grafiki są mało niuansowane pod kątem ukazania światłocienia i plastyczności, ewidentnie w celu uzyskania efektu „malarskiego” kolorem. Przez badaczy takich jak Johnsen zostały ocenione niezbyt wysoko (Johnsen, 1935, s. 18-23), jednak opinie te nie są w pełni uzasadnione, trudno też zignorować fakt, że niektóre z nich wyraźnie stanowiły inspiracje dla późniejszych ilustracji (jak np. ilustracja do baśni *Gutten som gikk til nordenvinden ...* (O chłopcu, który szedł do północnego wiatru ...))⁵². Bardziej bogato ilustrowane wydanie baśni Asbjørnsena ukazało się już w 1851 roku w zbiorze o nazwie *Juletræet* (Drzewko świąteczne) z ilustracjami wykonanymi przez norweskiego artystę Johana Eckersberga. Chociaż zostało wtedy dobrze przyjęte, ilustracji nie wykorzystano już w kolejnych wydaniach, ponieważ z czasem zaczęto je krytykować za brak fantazji i zbyt dosłowne trzymanie się zagranicznych wzorców (Hagemann, 1986, s. 32; Hover, 2011, s. 76). Johnsen pisał, że są one „złej jakości i nie wydają się przedstawiać większej wartości” i „wyglądają na pracę amatorską” (Johnsen, 1935, s. 27, 36), zarzucał im też niedostosowanie charakteru ilustracji do zmian w stylu baśni (Johnsen, 1935, s. 49). Był on jednak zdania, że wpływ niemieckich ilustracji na rysunki Eckersberga był niewielki (z pewnymi zastrzeżeniami, jako możliwy wzorzec wskazuje on za to ilustracje Eilifa Peterssena do baśni H. C. Andersena z 1849 roku), a pierwowzorów dla średniowiecznych stylizacji ubiorów królewiczów i królów szukał w strojach teatralnych. Poza obecnością tych akcentów określił ilustracje jako „realistyczne” i zauważył, że Eckersberg „... wykonał swoje ilustracje jak najbardziej zgodnie ze swoją epoką” (Johnsen, 1935, s. 38)⁵³. Zbiór ten odniósł duży sukces i był jedną z najlepiej sprzedających się norweskich książek swoich czasów (Hover, 2011, s. 76). W kolejnych latach zostały wydane jeszcze dwa: *Juletræet for 1851* i *Juletræet for 1852*, zdobione ilustracjami o coraz niższej jakości artystycznej. Następnie baśnie ukazały się jeszcze w kilku zagranicznych tłumaczeniach, z ilustracjami wykonanymi przez zagranicznych ilustratorów, jednak Asbjørnsen pragnął, by ukazało się norweskie wydanie baśni z ilustracjami wykonanymi przez norweskich artystów, którzy mieli

⁵² Johnsen zarzucał im przede wszystkim, że są zapóźnione i przypominają rokokowe rysunki, a postać chłopca ze wspomnianej ilustracji określa niepochlebny epitetem „rokokowej lalki”. W okresie, w którym Johnsen pisał swoją pracę styl rokokowy nie cieszył się uznaniem wśród historyków sztuki, co mogło jeszcze pogłębić negatywną opinię badacza.

⁵³ Z drugiej strony jego uwagi o krynolinach książniczek są nieadekwatne – na żadnej z ilustracji nie widać, żeby któraś z nich ją miała (Eckersberg, 1935, s. 38).

największą szansę na uchwycenie narodowego ducha tych utworów. W drugiej połowie XIX wieku, po tym jak Moe poświęcił się w całości służbie duchowej, Asbjørnsen sam nadzorował kolejne norweskie wydania baśni z ich zbioru, wzbogacając go również o nowe utwory⁵⁴. Już w 1856 planował wydanie *huldreeventyr* z ilustracjami Hansa Gude (1825-1903) i Adolpha Tidemanda (1814-1876) w języku norweskim i niemieckim, jednak ostatecznie wydał jednak z Johannem Georgiem Gräße wspólny zbiór baśni norweskich i niemieckich, *Nord und Süd. Ein Märchen-Strauß* (1859), w którym znalazły się tylko dwie ilustracje norweskich artystów (Johnsen, 1935, s. 56-63). W ciągu kolejnych kilkunastu lat Asbjørnsen nie zrezygnował z pomysłu wydania ilustrowanego zbioru baśni, jednak z powodu kosztów jakie taka publikacja by pochłonęła, braku zadowalającego zaplecza wydawniczego i wykwalifikowanych grafików, którzy mogliby powielić rysunki oraz innych zajęć projekt ten był odkładany na później. (Johnsen 1935, s. 80-87). W 1866 ukazał się jedynie jeszcze jeden zeszyt *Juletræet*, tym razem zawierający jedynie jedną całostronicową grafikę z humorystycznymi motywami z baśni zawartych w zbiorze, której projekt wykonał Vincent Lerche. Również wydanie z 1870 roku, do którego ilustracje miał wykonać August Schneider nie doszło do skutku, a z prac artysty wykorzystano później zaledwie kilka szkiców (Edvardesen, 2005, s. 117-122)⁵⁵.

1.4.4. Ilustrowane wydania baśni po 1879

Pierwszy w pełni ilustrowany zbiór baśni norweskich o tytule *Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen* ukazał się w 1879. Niedługo później opublikowany został trzypiętomowy zbiór *Eventyrbog for Børn* (1883-1887). Ilustracje z tych dwóch publikacji są obecnie uważane za ikoniczne i wraz z dodatkowymi ilustracjami (głównie autorstwa Kittelsena) z wydań z początku XX wieku stanowią najbardziej rozpoznawalne w Norwegii plastyczne interpretacje baśni Asbjørnsena i Moe.

1.4.4.1. Wydania omawiane w pracy

Analiza przeprowadzona w niniejszej pracy ograniczona zostanie do wybranych czterech wydań, które ukazały się na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat od momentu wydania pierwszego w pełni ilustrowanego wydania (1879): *Norske Folke- og Huldre-eventyr* (1879) (Norweskie baśnie ludowe i legendy), *Eventyrbog for Børn. Bind I-III* (1883, 1884, 1887)

⁵⁴ O ich wcześniejszej ścisłej współpracy w opracowywaniu tekstów utworów i wspólny udział w procesie wydawniczym świadczy zachowana korespondencja pomiędzy nimi (por. Krogvig, 1915).

⁵⁵ Pomimo niepowodzenia tego przedsięwzięcia, rysunki Schneidera przechowane przez Asbjørnsena, zwłaszcza przedstawienia „zamków”, wywarły duży wpływ na późniejszych ilustratorów: Otto Sindinga i Erika Werenskiolda (por. Edvardesen, 2005; Edvardesen, 2007).

(Księga baśni dla dzieci), *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn. Bind I-II* (1934) (Norweskie legendy i opowieści ludowe) oraz *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* (1936) (Baśnie zebrane. Wydanie ilustrowane przez norweskich artystów). Zbiory z lat 1879, 1883-1887 oraz 1936 zostały wybrane do analizy ze względu na to, że ilustracje do nich do dziś są najczęściej wybieranymi przez edytorów ilustracjami zdobiącymi kolejne wydania baśni.

a) *Norske Folke- og Huldre-eventyr* 1879

Baśnie ukazały się jesienią 1879 roku pod tytułem *Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen*⁵⁶ nakładem duńskiego wydawnictwa Gyldendalske Forlaget. Oryginały ilustracji zostały powielone za pomocą techniki drzeworytu sztorcowego przez grafików Hansa Petera Hansena, Hansa Hansena młodszego, Frederika Hendriksena, Adolfa Clossa i Hansa Christiana Olsena (Asbjørnsen, 1879, strona tytułowa). Reprodukcyjne te były doskonałej jakości, tych samych wymiarów co ilustracje, dzięki czemu doskonale oddawały ich oryginalną siłę wyrazu. W późniejszych wydaniach, w których zmieniono metodę reprodukcji efekt ten został w dużym stopniu utracony (Berg, 1981, s. 306). Wydanie to zawiera różne rodzaje baśni – zarówno baśnie magiczne jak i opowieści ramowe. W związku z tym, że w tym czasie Tidemand już nie żył, Asbjørnsen, korzystając z pośrednictwa Gudego, zwrócił się z prośbą o uczestnictwo w wydaniu do najlepszych norweskich artystów: Petera Nicolaia Arbo (1831-1892), Vincenta Stoltenberga Lerche (1837-1892), Eilifa Peterssena (1852-1928), Otto Sindinga (1842-1909) oraz Erika Werenskiolda. W związku z tym, że Gude miał już wcześniej wykonać ilustracje do wydania *huldreeventyr*, wykonał on prace głównie do opowieści ramowych. Są to przedstawienia scen rodzajowych oraz pejzaże (najczęściej ze sztafażem). Te ostatnie zostały wysoko ocenione przez badaczy takich jak Johnsen, który pisał, że Gude ukazał na nich zgodnie z duchem tekstu Asbjørnsena „... podkreślając nastrojowość i oddając nastrój poprzez dokładny i akuratywny opis” (Johnssen, 1935, s. 72). Zbiór ten, jak pisał Johanssen, był nie tylko pierwszym w pełni ilustrowanym wydaniem baśni norweskich, ale również „pierwszą norweską książką zawierającą ilustracje o faktycznej jakości artystycznej” (Johanssen, 1935, s. 11).

b) *Eventyrbog for Børn* 1883-1887

Zbiór *Eventyrbog for Børn* ukazał się w trzech tomach, które zostały opublikowane w latach 1883, 1884 i 1887. Inicjatywa wydania tych utworów ilustrowanych pracami Kittelsena i

⁵⁶ Pełna lista baśni, które znalazły się w tym wydaniu oraz kolejnych omawianych wydaniach, wraz z informacjami o liczbie ilustracji znajduje się w aneksie 4, s. 228.

Werenskiolda wyszła raz jeszcze do Asbjørnsena, który jednak zmarł przed ukazaniem się trzeciego tomu, nad którego wydaniem czuwał syn Jørgena Moe, profesor folklorystyki Moltke Moe (1859-1913)⁵⁷. W związku z innymi zobowiązaniami Werenskiolda, które uniemożliwiły mu częściowo pracę nad ilustracjami do tego zbioru, w tomie drugim ukazały się również prace Otta Sindinga oraz jeden rysunek Caspara Hjorthøya (artysta ten nie jest jednak wymieniony na stronie tytułowej). Według wielu badaczy wkład to jednak wkład Werenskiolda i Kittelsena przyczynił się do popularności ilustracji z tego wydania. Østby pisze, że „... to oni dwaj zdecydowali nad naszym wyobrażeniem o tym, jak mają wyglądać postaci z baśni” (Østby, 1981, s. 288).

c) *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* 1934

Zbiór ten składa się z dwóch tomów i ukazał się nakładem wydawnictwa Aschehoug. Stanowi ono zbiór „baśni” – opowieści ramowych napisanych przez Asbjørnsena i wydanych po raz pierwszy w 1845 i 1848 (tom I i II). Jest on w całości ilustrowany przez Ridleya Borchgrevinka (1898-1981), norweskiego rysownika, grafika i ilustratora wykształconego w Norwegii i Paryżu. Ilustracje w tym wydaniu zostały powielone w technice reprodukcji fotograficznej. Artysta ten był znany między innymi ze swoich rysunków i obrazów przedstawiających zwierzęta i przyrodę. Przed wykonaniem ilustracji do wspomnianego zbioru udał się on do Austland i Jotunheim w celu wykonania studiów i szkiców (Hovet, 2011, s. 186). Ilustracje Borchgrevika są humorystyczne i zróżnicowane tematycznie. Wiele z nich przedstawia zwierzęta i przyrodę, nie jest to jednak tematyka dominująca. Pojawia się na nich również, zdecydowanie częściej niż w pracach poprzedników, *huldra*. Zdaniem Leifa Østby artysta dał tym samym wyraz (niemalże) osobistej sympatii dla tej postaci i oddał ją „... taką jaką powinna być jako dziecko natury, świeżą i zmysłową...” (Østby, 1981, s. 289). Badacz zwrócił też uwagę na spójność obu tomów, którą zawdzięczają one temu, że ilustracje są dziełem jednego artysty (Østby, 1981, s. 300).

d) *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* 1936

Zbiór *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* zawiera teksty baśni z trzech wcześniejszych publikacji: *Norske Folke-eventyr, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe* (1843, 1844), *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen* (1859) oraz *Norske Folke-Eventyr, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen. Ny Samling* (1871). Ponadto wzbogacone

⁵⁷ Moltke Moe po śmierci Asbjørnsena przejął odpowiedzialność za kolejne wydania utworów ze zbioru Asbjørnsena i Moe.

zostało o utwory, które ukazały się w ilustrowanym wydaniu *Norske Folke- og Huldre-eventyr* (1879) i inne, publikowane w innych zbiorach i publikacjach. Kolejność baśni została ustalona na podstawie zróżnicowania ilustracji (Liestøl, 1936, s. 399). Zbiór wydany został w trzech tomach, z czego dwa pierwsze zawierają ilustracje pochodzące z wydań wcześniejszych (głównie z *Norske Folke- og Huldre-eventyr* z 1879 i *Eventyrbog før Børn* z lat 1883-1887), natomiast w trzecim tomie znajdują się baśnie do których ilustracje wykonane zostały przez czterech norweskich artystów: Pera Krogha (1889-1965), Alfa Rolfsena (1895-1979), Henrika Sørensen (1882-1962) i Dagfina Werenskiolda (1892-1977), specjalnie na potrzeby tego wydania. Wszystkie nowe ilustracje powstały w duchu sztuki tego czasu, jednak pomiędzy pracami artystów występuje duże zróżnicowanie pod względem inspiracji, kierunków artystycznych oraz motywów.

2. Analiza tekstu

W rozdziale tym przeprowadzona zostanie analiza wybranych utworów pochodzących z pięciu omawianych w pracy zbiorów baśni: *Norske Folke- og Huldre-eventyr* (1879), *Eventyrbog for Børn* I-III (1883-1887), *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* I-II (1934) i *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* (1936). Baśnie zostały wybrane do analizy z uwagi na: rodzaj (gatunek) utworu oraz osobę ilustrującą dany utwór. Utwory zostały dobrane w ten sposób, aby każdy gatunek miał co najmniej dwóch reprezentantów oraz by uwzględnić prace wszystkich artystów ilustrujących omawiane wydania. Dzięki temu w analizie tekstowej uwzględnione zostały najważniejsze gatunki baśni Asbjørnsena i Moe, natomiast w analizie związków między tekstem a ilustracją (rozdział 3) prace każdego z artystów zostały omówione w kontekście co najmniej jednego utworu.

Baśni zostały podzielone na gatunki według podziału zaproponowanego przez Atti Aarne i Thompsona oraz kontynuatorów ich badań: bajki magiczne, baśnie typu „nowela” (tzw. nowe), baśnie humorystyczne (kawały i anegdoty), baśnie o głupim trollu (potworze), które to zostały scharakteryzowane w kontekście baśni norweskich w podrozdziale 1.1.1. Inne kategorie takie jak np. legendy nie zostały w tej analizie uwzględnione, ponieważ utwory do nich należące albo pojawiają się wśród baśni Asbjørnsena i Moe sporadycznie albo wcale. Analiza nie uwzględnia również bajek o zwierzętach. Gatunek ten jest obecny wśród omawianych baśni, jednak utwory te w mniejszym stopniu wpisują się w tematykę narodową. Jako gatunek spoza typologii Aarne-Thompson została dodana grupa utworów nazwana „opowieści ramowe i *sagn*”, która zawiera zarówno opowieści ramowe (patrz rozdział 1.1.1. i 1.4.1.) jak i *sagn*, która została przypisana do tej grupy z uwagi na to, że tekstami włączonymi w opowieści ramowe są *sagn* i memoary.

Analiza każdego z utworów rozpoczyna się od informacji na temat tego z którego wydania pochodzi. Następnie przedstawione zostaje streszczenie fabuły i analiza. Uwzględnia ona podział tekstu na sekwencje i sceny, analizę genetyczną (dla utworów znajdujących się w indeksie AT), rozróżnienie typu narratora, omówienie opisów (jeśli występują w tekście), ewentualnych aspektów kulturowych obecnych w tekście itp. Z powodu zróżnicowania omawianych tekstów, sposób analizy został dostosowany z osobna do każdej z omawianych grup baśni. Cytaty pochodzące z omawianych utworów podane zostały w brzmieniu oryginalnym, za wydaniem, z którego pochodzą ilustracje omawiane w rozdziale trzecim. W przypadku utworów, do których omawiane są dwie serie ilustracji cytaty pochodzą ze starszego wydania.

2.1. Bajki magiczne

Jako główne narzędzie do analizy struktury i budowy tekstu została zastosowana metodologia zaproponowana przez Proppa: funkcje protagonistów. Pozwala ona na uporządkowanie konkretnych scen, ustalenia ich znaczenia dla rozwoju fabuły oraz na wyodrębnienie scen powtarzających się (charakterystycznych dla baśni magicznych). Dodatkowy element analizy stanowi wyszczególnienie aspektów budowy charakterystycznych dla ludowych utworów oralnych na podstawie epickich praw Olrika. Analiza zakończona jest umiejscowieniem utworu w indeksie AT i omówieniem rozpowszechnienia danego typu baśni.

Utwory należące do grupy bajek magicznych łączy kilka wspólnych cech: występuje w nich narrator zewnętrzny i ograniczony zasób postaci. Kolejną cechą baśni jest brak podawania przez narratora lokalizacji geograficznej zdarzeń oraz dokładnego czasu, w którym toczy się akcja (bliżej nieokreślona przeszłość), zaś czynności wykonywane przez bohaterów wykonywane są krótko (np. dzień) lub długo (np. kilka lat, długie pokonywanie drogi). Narrator opisuje jedynie te wydarzenia i punkty w przestrzeni (miejsca), które odgrywają istotną rolę w obrębie akcji (Wróblewska, 1995).

a) *Pasterz królewskich zajęcy (Gjæte Kongens Harer)*⁵⁸

Baśń ukazała się po raz pierwszy w zbiorze *Juletræet* z 1866 i została spisana przez Asbjørnsena według przekazów ustnych z okolic Asker (Ahershus fylke).

Głównym bohaterem baśni jest Espen Askeladd. Zarówno on, jak i jego starsi bracia, Pera i Pål kolejno postanawiali iść na służbę do króla pilnować królewskich zajęcy. Ich ojciec odradzał każdemu podjęcie się tej pracy, jednak żaden z nich nie zważał na ostrzeżenia. Pierwszy do króla udał się Per. Po drodze spotkał staruchę, której nos uwięziony został w pniu drzewa. Per jednak tylko się z niej śmiał i poszedł dalej. Bez problemu dostał służbę u króla, jednak nie udało mu się upilnować zajęcy i za karę król zdarł mu z pleców trzy pasy i wrzucił go do dołu z węzami. Dokładnie ten sam los spotkał Påla. Espen jednak, w odróżnieniu od braci, ulitował się nad staruchą, którą spotkał w drodze i pomógł uwolnić jej nos. Ta w nagrodę dała mu magiczny gwizdek, który w zależności od tego, z którego końca się gwizdało, miał moc bądź to wysyłania ludzi i zwierząt na koniec świata, bądź to ich przywoływania. Jeśli się zaś go zgubiło, wystarczyło o nim pomyśleć i wracał on z powrotem. Askeladd udał się następnie do dworu króla i dzięki gwizdkowi bez problemu poradził sobie z wypasaniem królewskich zajęcy.

⁵⁸ Tłumaczenie tytułu i fragmentów baśni *Gjæte Kongens Harer*, A. Skrentna, chyba że naspiano inaczej..

Gwizdek próbowali zdobyć kolejno służąca, królowa, król i król, a Espen za każdym razem godził się go odstąpić za całusa (król musiał pocałować klacz), jednak gdy odchodzili, Askeladden za każdym razem przywoływał gwizdek z powrotem. Król rozzłościł się na Espena i zagroził, że go zabije, jeśli temu nie uda się tak nakłamać, żeby przelało się piwo w kotle. Askeladden opowiedział więc swoją historię, ale, gdy zaczął mówić, jak król próbował kupić od niego gwizdek, władca przerwał mu przerwał stwierdzając, że kocioł się napełnił. Espen dostał królową za żonę i pół królestwa.

Korzystając ze schematu funkcji Proppa można podzielić fabułę baśni na kilka kolejno następujących sekwencji. Pierwsze trzy z nich stanowią triadę opisującą wyprawę do króla i jej skutki dla kolejnych trzech braci. W przypadku Pera i Pala przebiega ona tak samo: obaj z nich pragną dostać się na służbę u króla (a), uzyskują zgodę ojca (B³), wyruszają z domu (↓), spotykają donatora – staruchę z nosem uwięzionym w pniu drzewa (D⁴), reagują negatywnie na jej prośbę o pomoc (Γ^{neg}) i tym samym nie dostają magicznego środka (Z^{neg}), przemieszczają się na dwór królewski i nie wykonują trudnego zadania jakim jest upilnowanie zajęcy. Espen Askeladden początkowo postępuje tak jak bracia, jednak reaguje pozytywnie na prośbę donatora-staruchy (Γ⁴) i w nagrodę otrzymuje magiczny środek-gwizdek (Z¹), następnie przemieszcza się na dwór królewski, gdzie wykonuje trudne zadanie (pilnowanie zajęcy)⁵⁹.

Druga część baśni, która mniej wyraźnie wpisuje się w schemat Proppa, opowiada o czterech kolejnych próbach zdobycia magicznego przedmiotu-gwizdka przez cztery kolejne osoby (służącą, królową, królową i króla), które można uznać bądź to za sekwencję prób. Działania te nie są jednak jasno uargumentowane – w tekście powiedziane jest jedynie, że „... sendte de stuepiken i kongsgården bort til ham; hun skulle se til å få greie på hvordan det gikk til at han var kar for å gjete kongens harer så vel”⁶⁰, a służąca, gdy tylko dowiedziała się o gwizdku „... skulle gjerne gi hundre daler for den, om han ville selge den ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 188)⁶¹. Nie jest zatem jasno określone, czy to jedynie gwizdek wzbudził tak silne pożądanie u niej i u członków rodziny królewskiej, czy też zdobywając go chcieli oni uniknąć zapłaty za dobrą

⁵⁹ Stosując skrótowy zapis zaproponowany przez Proppa tą część utworu można zapisać jako:

I i a B3 ↓ D4 ΓnegZneg 3 P neg

↓ D4 ΓnegZneg 3 P neg

↓ D4 Γ4Z1 3 P

⁶⁰ „... wysłali do niego swoją służącą, która miała się wywieźć jak to się stało, że udało mu się tak dobrze przypilnować zajęcy”. W związku z tym, że analiza dotyczy tekstu literackiego pochodzącego z konkretnego wydania, cytaty pozostawiono w brzmieniu oryginalnym podając ich tłumaczenie w przypisach dolnych (tą samą metodą przyjęto również w rozdziale 3).

⁶¹ „... była gotowa zapłacić mu sto talarów, jeśli tylko chciałby go sprzedać...”

służbę młodzieńca. Jeśli przyjmie się, że tak było, można te działania uznać za formę szkodzenia bohaterowi. Askeladden otrzymuje ostatecznie trudne zadanie i po wyjściu zwycięsko z próby następuje rozwiązanie akcji utworu.

Tym samym w budowie baśni widoczna jest wyraźnie „prawo powtórzeń” sformułowane przez Olrika. Z domu wyrusza na służbę u króla kolejno trzech braci, których droga do momentu spotkania staruszki przebiega identycznie, natomiast gwizdek próbują zdobyć od Espena kolejno cztery osoby (Olrik pisze co prawda o powtarzalności liczby trzy, jednak w wielu innych baśniach pojawiają poczwórne powtórzenia). W każdym z tych przypadków ostateczne powtórzenie sekwencji wydarzeń jest najważniejsze – to najmłodszemu z braci udaje się zdobyć gwizdek i to oszukanie króla skutkuje poddaniem Espena ostatecznej próbie. Ponadto we wszystkich głównych scenach (rozmowy kolejnych synów z ojcem, spotkanie staruchy, kolejne próby zdobycia gwizdka), poza sceną końcową, występują tylko dwie postaci, co odpowiada scenicznemu prawu liczby dwa Olrika. Baśń opuszcza też wątek dalszego losu starszych braci Espena, kiedy przestaje on być istotny dla rozwoju fabuły.

Narracja jest prowadzona chronologicznie, a jedyny element retrospekcji pojawia się w momencie, gdy starucha z nosem uwięzionym w pniu mówi o tym jak znalazła się w tej sytuacji. W tekście utworu rozmowy pomiędzy postaciami są przedstawione zarówno w formie streszczenia jak i przedstawione jako dialogi. Te ostateczne, z wyjątkiem prośby staruchy skierowanej do pierwszego z braci, Pera, pojawiają się wyłącznie w tych częściach utworu, w których występuje Askeladden. Dotyczą najbardziej istotnych dla fabuły wydarzeń: spotkania ze staruchą, rozmowy z królem, który chciał zdobyć magiczny gwizdek oraz zadania, gdy młodzieniec musiał kłamać tak by piwo się przelało. Oprócz tego pojawiają się pojedyncze wypowiedzi księżniczki, króla i samego Askeladdena („Det var mye til pipe”) (Asbjørnsen, 1879, s. 188)⁶². Tym samym w miejscach tych czas fabuły i opowieści są zbliżone tworząc krótkie sceny, co dodatkowo wskazuje na istotną wagę tych fragmentów narracji dla fabuły utworu.

Baśnie o podobnej fabule pojawiają się w różnych częściach Europy (m. in. w Danii jako *Esper Harehyrde*, w Niemczech jako *Der Hasenhüter und die Königstochter*) i należą one do grupy utworów, w których występuje tzw. magiczne lekarstwo/remedium (ang. magic remedy), w tym wypadku gwizdek zwojujący zajęce, oraz „baśni realistycznych”, w których księżniczka zdobywana jest sprytem (Thompson, 1946, s. 79, 154). Niezwykłe zdolności Askeladdena

⁶² To dużo za gwizdek

pojawiają się jednak dopiero wraz z rozwojem fabuły. W pierwszym akapicie, stanowiącym rodzaj wstępu i wprowadzenia w sytuację rodziny Espena, on i jego dwaj bracia opisani są jako lenie, którzy w przeciwieństwie do najstarszego brata, który zajmował się gospodarstwem: „De gik hjemme og vilde Ingenting gjøre, for de havde det for godt, og selv syntes de, at de vare for gode til Allting, og at Ingenting var godt nok til dem (Asbjørnsen, 1879, s. 181)⁶³. Bohatera, który początkowo nie zapowiada się na postać wybitną często pojawia się również w innych baśniach norweskich pod imieniem Espena czy Askeladdena (np. *Askeladden som fik Prindsessen til at løgte sig* (Jak Askeladden oszukał królownę), *Askeladden som kapaat med Trollden* (Jak Askeladden z trollem jedli na wyścigi), *Jomfruen på glassberget* (Księżniczka na szklanej górze)). Imię to zostało stworzone przez Asbjørnsena i Moe w oparciu o ludowe formy takie jak Oskefis, Oskefisen (dosłownie „ten, który siedzi i pierdzi w popiół”), które zostały uznane za nieodpowiednie dla wykształconego czytelnika (Bø, 1981, s. 283). W pewnych obszarach Norwegii takich jak Nordland słowo *oskeflisen* oznaczało ponadto istotę (norw. *vette*) żyjącą w ogniu za której sprawą palone drewno trzeszczało (Mo, 1916, s. 120-121). Postać z wierzeń ludowych żyjącą w ogniu nazywano także mianem Lokje (boga z mitologii nordyckiej). Jest to jeden z powodów, dla których niektórzy badacze, tacy jak Heide, łączą te postaci wskazując na podobieństwa pomiędzy Askeladdenem a Lokim (Heide, 2011). Postać Askeladdena jest w baśniach norweskich związana z ogniem nie tylko z powodu imienia. Bohater ten często przesiaduje na krawędzi paleniska, co według innych postaci w baśni świadczy o jego nieudolności. Płonące palenisko ma jednak bardzo silną pozytywną symbolikę i łączy się z ciepłem i bezpieczeństwem domu. Tak długo jak długo ogień nie zgaśnie dom może dać schronienie i nadaje życiu znaczenie. Według badaczy takich jak Sundland podtrzymywanie ognia przez Askeladdena oznacza, że dokonuje on wszelkich starań, aby w pełni przeżyć dzieciństwo i dzięki temu wyrusza w drogę jako człowiek dojrzały, widzący świat wielowymiarowo (w przeciwieństwie do starszych braci) (Sundland, 1995, s. 34-36)⁶⁴.

b) *O Tyrihansie, któremu udało się rozbawić królownę* (*Tyrihans som fik kongensdatteren til at le*)

Baśń pojawia się po raz pierwszy w zbiorze *Juletræet for 1850* (1850).

⁶³ Przesiadawali oni w domu i nie chcieli brać się do żadnej roboty, bo wiodło im się za dobrze. Uważali siebie za coś lepszego i nie mieli ochoty parać się byle czym (Asbjørnsen & Moe, 1975, s. 72).

⁶⁴ Na wielowymiarowość postaci Askeladdena wskazywała m. in. Witoszek, wskazując w jego zachowaniu cechy zbliżone do założeń filozofii taoistycznej: nie-świadomość (*wu-hsin*), nie-myśl (*wu-mien*), nie-działanie (*wu-wei*), nie-emocje (*wu-schih*) (Witoszek, 1998).

Baśń rozpoczyna wstęp, w którym opisany został król, który miał piękną córkę, która nigdy się nie śmiała i odrzucała wszystkich starających się o jej rękę. Z tego powodu król ogłosił, że ten, któremu się uda ją rozśmieszyć, zostanie jej mężem, jednak tym, którzy podejmą wyzwanie i poniosą porażkę, zostaną zdarte trzy pasy skóry na plecach. Zadania postanowiło podjąć się kolejno trzech braci: Per – żołnierz, Pal – nauczyciel oraz Tyrihans, który nie miał żadnego zajęcia. Dwaj starsi bracia nie zdołali rozśmieszyć królowy za co zostali ukarani zgodnie z groźbą króla. Tyrihans natomiast zamiast od razu podjąć wyzwanie, najął się do pracy na dworze. Pewnego dnia złowił piękną rybę, którą następnie wymienił na złotą gęś, która miała tę właściwość, że gdy tylko ktoś jej dotknął, przyczepiał się do niej, jeśli tylko właściciel gęsi wyraził na głos takie życzenie. Kiedy wracał na zamek, do gęsi (a potem kolejno do siebie nawzajem) przyczepili się kolejno: stara kobieta, mężczyzna, kowal i kucharka. Kiedy księżniczka zobaczyła ten orszak roześmiała się i Tyrihans dostał ją za żonę, otrzymał też pół królestwa.

W baśni występuje kilka sekwencji, które układają się w dużym stopniu podobnie jak w przypadku poprzednio omawianego utworu. Baśń rozpoczyna się brakiem (a⁶) – królowa się nie śmieje. Król ogłasza, że ten kto ją rozśmieszy dostanie ją za żonę (apel - B¹). Następnie z domu wyrusza najstarszy z braci (wprawa bohatera z domu - ↑). Próbuje on rozbawić królową (trudne zadanie – 3), ale mu się nie udaje. Ta sama sekwencja (wyprawa i trudne zadanie) pojawia się raz jeszcze, jednak tym razem bohaterem jest średni brat. W przypadku ostatniego z braci sekwencja ulega jednak zmianie (odmienne postępowanie Tyrihansa nie jest jednak w żaden sposób uzasadnione). Po wyprawie z domu następuje spotkanie z donatorem – kobietą, która proponuje wymianę ryby na złotą gęś (pierwsza funkcja donatora – wymiana środka magicznego na coś innego - D¹⁰), na co zgadza się bohater (Γ). Za pomocą złotej gęsi – magicznego środka udaje mu się stworzyć komiczny pochód, który rozbawia królową (trudne zadanie i jego wykonanie – 3 i P). Następnie następuje wesele (C*)⁶⁵.

Potrojenie sekwencji i przedstawienie w fabule trzech braci, z których najmłodszy okazuje się być głównym bohaterem to cecha opisywana przez „prawo powtórzeń” Olrika. W utworze rozmowy prowadzone są maksymalnie przez dwie postaci na raz – uczestnicy pochodu nie rozmawiają ze sobą (z wyjątkiem kowala i kucharki), co odpowiada „scenicznemu prawu liczby

⁶⁵ Omówioną w tym akapicie budowę utoru można zapisać jako:

a6 B6 ↑ 3 P^{neg}

↑ 3 P^{neg}

↑ D¹⁰ Γ 3 P C*

dwa”. Narracja prowadzona jest chronologicznie, występują w niej jednak nieliczne retrospekcje: służba najstarszego z braci w wojsku czy waśń między kobietą i mężczyzną (mimowolnymi członkami pochodu). W tekście występują nieliczne wypowiedzi bohaterów: słowa króla kierowane do starszych braci, rozmowa Tyrihansa ze staruszką, która chciała wymienić złotą gęś na rybę, wypowiedzi osób, które chciały dotknąć złotą gęś i odpowiedzi Tyrihansa.

Starsi bracia Tyrihansa są ukazani w tekście jako postaci komiczne. Pierwszy z nich opisuje sam siebie jako kiepskiego żołnierza (za pomocą mowy zależnej), wygląd drugiego zostaje natomiast opisany przez narratora w momencie, gdy brat ten pojawia się w utworze (mały, gdy siedzi, olbrzymiego wzrostu, gdy wstaje). Cechy najmłodszego z braci, Tyrihansa zostały w tekście przedstawione przez jego starszych braci, którzy byli zdania, że «... ingenting kunne han og ingenting gjorde han, han satt bare i peisen som ei katte, og grov i oska og spikket tyristikker» (Asbjornsen, 1879, s. 287)⁶⁶. Postać ta jest wariantem postaci Askeladdena występującego w poprzednio omawianej baśni *Pasterz królewskich zajęcy* – bohatera, który początkowo wydaje się nie nadawać do tej roli, jednak z czasem pokazuje swoje prawdziwe zalety i mądrość. Również to imię wskazuje na jego związek z ogniem (Tyrihans – Hans pilnujący łuczyw).

W indeksie AT jest baśń jest określona jako jeden z wariantów baśni *Królowna uleczona z melancholii śmiechem*, w której głównym charakterystycznym elementem fabuły jest występowanie komicznego pochodu magicznie szczepionych ze sobą postaci. Podobnie jak baśń *Pasterz królewskich zajęcy* baśnie tego typu należą do grupy baśni w których księżniczka zdobywana jest sprytem (Thompson, 1946, s. 154).

c) *Lurvehette*

Baśń została spisana przez Jorgena Moe w okręgu Vest-Agder na podstawie historii opowiedanej przez Ingri Friedrichsdatter, a po raz pierwszy została opublikowana w zbiorze *Norske Folkeeventyr* (1852) (Norsk Folkeminnesamling... Lurveette, 2024).

Utwór rozpoczyna wstęp, w którym przedstawieni zostali król i królowa, którzy nie mogli mieć dzieci i zdecydowali się przygarnąć dziewczynkę. Kiedy ta zaprzyjaźniła się z córką żebraczki,

⁶⁶ „... niczego on nie umiał i niczego nie robił, tylko jak kot siedział na brzegu otwartego paleniska, grzebał w popiele i strugał łuczywa” [wytłumaczyć przydomek]; ad. I peisen – w Norwegii występowały otwarte paleniska, w których można było rozpałić mniejszy bądź większy ogień, co przy małym ogniu dawało możliwość wejścia w głąb paleniska (patrz obraz Kittelsena „Askeladden” <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00545>)

królowa się rozzłościła i chciała wygnać małą żebraczkę. Aby się uratować, dziewczynka nakłoniła matkę by zdradziła królowej cudowny sposób, który umożliwi jej zajście w ciążę. Królowa miała nalać wody do dwóch naczyń, umyć się w niej i wstawić naczynia pod łóżko. Rano miały w wodzie pojawić się dwa kwiaty. Królowa miała zjeść piękny, a brzydki zostawić, jednak pierwszy był tak smaczny, że zjadła też i drugi. Powiła dwie córki, pierwszą brzydką (nazwaną Lurvehette – dosłownie „Wyświechtany Kapturek” bądź Kocmołuch) i drugą piękną. Pewnej zimy w wigilię świąt Bożego Narodzenia Lurvehette wyprawiła się gonić czarownice, które miały świąteczną zabawę na ganku przed komnatami królowej. Wbrew jej zakazom by żadna z kobiet nie opuszczała izby, jej siostra wyjrzała przez szczelinę w drzwiach i została przez jedną z czarownic zmieniona w cielaka. Lurvehette, aby ją odczarować, popłynęła z nią do krainy czarownic, gdzie udało jej się odczarować siostrę, po czym obie kobiety popłynęły dalej, do królestwa, w którym panował król wdowiec. Kiedy król zobaczył piękną siostrę zapragnął się z nią ożenić, jednak Lurvehette zgodziła się na to jedynie pod warunkiem, że jedyny syn króla poślubi ją. W drodze do kościoła Lurvehette nakłoniła królewicza by zapytał ją kolejno o kozła, na którym jechała, łyżkę którą trzymała w dłoni, kapturek który miała na głowę, a na końcu o to czemu jest tak brzydka. Z każdym kolejnym pytaniem kozioł zmienił się w pięknego rumaka, łyżka w srebrny wachlarz, a na koniec sama Lurvehette stała się piękniejsza od siostry.

Zgodnie ze schematem Proppa można w ramach tekstu baśni wyróżnić dwie kolejne bajki (części) będące składowymi elementami utworu: pierwsza rozpoczyna się od pragnienia posiadania dziecka przez królową – sytuacja początkowa (i), następnie królowa otrzymuje radę i zakaz spożycia drugiego kwiatu, który łamie (6¹, b¹). Na skutek złamania zakazu rodzi nie jedno, ale dwoje dzieci: piękną i brzydką bliźniaczkę⁶⁷.

W drugiej części Lurvehette wyrusza łapać czarownice zabraniając komukolwiek wychodzić z izby (zakaz - 6). Jej siostra zagląda jednak przez szczelinę (złamanie zakazu- b) i zostaje zmieniona w cielaka (szkodzenie- A). Lurvehette wyrusza wraz z nią zdjąć klątwę (pośrednictwo- B i przemieszczenie ↑) i dociera do krainy czarownic i wykrada głowę siostry (likwidacja szkody- II). Wiedźmy ruszają w pogoń, lecz zostają pokonane przez kozła – magicznego pomocnika (IIp, Cn). Następnie obie siostry udają się do innej krainy

⁶⁷ Sekwencję tę można skrótowo opisać: I i 61 b1

(nierozpoznane przybycie - X). Na skutek pytań królewicza Lurvehette zmienia wygląd (transfiguracja -T) i cała historia kończy się weselami (C)⁶⁸.

Narracja prowadzona jest chronologicznie. Pierwsza część baśni, chociaż stanowi rodzaj wstępu opisującego okoliczności narodzin Lurvehette i jej siostry, zajmuje objętościowo dużo miejsca w narracji utworu, m. in. za sprawą scen zawierających dialogi: rozmowy między córką żebraczki, jej matką i królową. Okres dzieciństwa Lurvehette i jej siostry został opisany jednym zdaniem, jako mało znaczący dla rozwoju fabuły. Również odzyskanie głowy siostry i pokonanie czarownic przez kozła nie zajmuje dużo miejsca w tekście. Obszernie opisana została natomiast droga orszaku weselnego do kościoła i rozmowa Lurvehette z królewiczem. W baśni opisany jest jedynie wygląd Lurvehette (w momencie narodzin, gdy jeździ ka kozle po pokładzie statku i gdy jedzie w orszaku ślubnym) oraz jej siostry (gdy jedzie w orszaku ślubnym), wygląd pozostałych osób (i inne ich cechy nie są znane). Ponadto pewne związki fabularne w utworze nie są uargumentowane ani przez narratora, ani przez bohaterów. Nie wiemy, dlaczego Lurvehette postanawia walczyć z czarownicami, ani też jaki jest jej związek z magicznym pomocnikiem – kozłem. Postaci pojawiające się w pierwszej części utworu – przybrana córka, mała żebraczka i jej matka znikają z akcji utworu po zejściu królowej w ciążę.

W indeksie AT baśń została sklasyfikowana jako baśń magiczna: *The beautiful and the ugly twins* (AT 711), w której występuje motyw dwóch bliźniaczek, pięknej i brzydkiej (która pomaga zawsze siostrze a na koniec wychodzi za księcia i staje się równie piękna co siostra) (Hodne, 1984, s. 155). Baśnie o brzydkiej i pięknej bliźniaczce należące do tej grupy występują w szczególności w Norwegii, Litwie i Islandii. W utworach tych pojawia się zaklęta żona, jednak powodem deformacji jej wyglądu jest złamanie zakazu przez matkę, a nie celowe uszkodzenie przeciwnika.

d) *Mały Frikk i jego skrzypki (Veslefrikk med Fela)*

Utwór po raz pierwszy ukazał się w 1866 roku w zbiorze *Juletræet for 1866*. Baśń została spisana według wariantu zebranego przez Asbjørnsena w 1842 roku, który został połączony z innymi wariantami zebranymi przez Moe i Aasena (Asbjørnsen, 1871, s. 246).

Głównym bohaterem baśni jest młody chłopiec o imieniu Frikk. Jego ojciec oddał go na służbę do lensmana⁶⁹, który po trzech latach wypłacił mu trzy szylingi, nie chciał jednak dać mu

⁶⁸ Drugą część można opisać jako: II 61 b A B ↑ Л Пp Cn X T C

⁶⁹ Lensman (norw. lensmann) – urzędnik norweski pełniący władzę policyjną oraz wykonujący różne zadania cywilne w danym obszarze administracyjnym

nowego ubrania, chociaż chłopak był w łachmanach. Frikk wyruszył w drogę i szedł aż doszedł do doliny. Zaczął się wspinać w górę, aż zmęczony usiadł, aby odpocząć. Podeszedł do niego wysoki, obdarty żebrak, który poprosił go o szylinga. Frikk początkowo nie chciał mu go dać, ale w końcu się zgodził. Chłopak wyruszył znów w drogę i dwa razy zatrzymał się by odpocząć. Na każdym postoju napotykał kolejnego żebraka, z których każdy był większy od poprzedniego. Ostatni, trzeci żebrak powiedział, że za trzy otrzymane od chłopca szylingi (okazało się że za każdym razem był to ten sam żebrak, który zmieniał wygląd) spełni trzy życzenia Frikka. Chłopak zażyczył sobie skrzypiec, na których grając zmusi wszystkich którzy usłyszą muzykę do tańczenia, strzelby z której zawsze trafi do celu oraz aby nikt nie mógł mu odmówić jeśli o coś poprosi. Żebrak spełnił te życzenia i Frikk najpierw poprosił kupców o ubranie, sanie i inne przedmioty, a potem udał się do lensmana z którym się założył, że trafi srokę siedzącą na szczycie drzewa. Gdy lensman pochylał się po zabitego ptaka, Frikk zaczął grać i lensman tańczył w zaroślach dopóty nie podarł całego ubrania – była to zemsta chłopaka za jego skąpstwo. Lensman oskarżył go jednak o rabunek i Frikka skazano na powieszenie. Aresztowano go dopiero gry spał, gdyż wcześniej, gdy tylko próbowano, zaczynał grać i grał dopóty strażnicy nie padali na ziemię. Kiedy przyprowadzono Frikka na miejsce stracenia, poprosił ludzi by mu pozwolili po raz ostatni zagrać. Wszyscy się zgodzili (ale lensman kazał się wcześniej przywiązać do drzewa), a gdy tylko zaczął grać zaczęli tańczyć i tańczyli do omdlenia. Po tym nigdy więcej nikt nie próbował go krzywdzić.

Zgodnie ze schematem funkcji protagonistów Proppa w utworze można wyróżnić sytuację początkową: opuszczenie domu rodzinnego i oddanie na służbę, opuszczenie domu lensmana, trzykrotne poddanie próbie przez donatora – żebraka i trzykrotna pozytywna reakcja bohatera na próbę, wejście bohatera w posiadanie środka magicznego. Następnie bohater przystępuje do walki z antagonistą – lensmanem, którą wygrywa. W ten sposób mści się na nim (co stanowi likwidację szkody). Dalej następuje prześladowanie bohatera – lensman domaga się skazania go na śmierć, a w konsekwencji aresztowanie i uratowanie życia dzięki skrzypkom - wykonanie trudnego zadania/transfiguracja. Jednocześnie ukarany zostaje wróg – przywiązany do drzewa lensman zdiera skórę na plecach) i następuje szczęśliwe zakończenie (funkcja wesele). W tym wypadku baśń nie kończy się ani weselem, ani otrzymaniem tronu; bohater żyje dalej w dostatku dzięki magicznym przedmiotom otrzymanym od żebraka.

Akcja baśni opisana została chronologicznie i trwa ponad dwa lata. Po przystąpieniu do służby u wójta następuje jednak elipsa i narrator przechodzi od razu do relacjonowania tego jak Frikk odszedł ze służby i udał się w góry, gdzie spotkał żebraka. Kolejne wydarzenia dzieli niewielki

odstęp czasowy. W całym utworze narrator opisuje dokładnie sceny opuszczenia domu lensmana po odbyciu służby, spotkania z kolejnymi żebrakami, ponowne spotkanie z lensmanem (zakład) i nieudaną egzekucję Frikka, pozostałe wydarzenia albo pomijając, albo streszczając. W pierwszej części baśni występują powtórzenia z liczbą „trzy”: bohater pracuje trzy lata i otrzymuje za to trzy monety zapłaty, następnie spotyka trzykrotnie żebraka, któremu daje po kolei monety w zamian za co otrzymuje trzy życzenia. W ostatnich dwóch przypadkach można zaobserwować również zwiększanie się ważności każdego kolejnego powtórnego elementu: trzeci żebrak jest największy, trzecie życzenie wyrażone przez młodzieńca ma największą moc. Tym samym fabuła skonstruowana jest zgodnie z „prawem liczby trzy” Olrika. W tekście pojawiają się również abstrakcyjne obrazy zapadające w pamięć odbiorcy: np. niski wzrost bohatera, olbrzymi szpetny żebrak, taniec w cierniach do momentu aż na wójcie nie pozostał nawet strzępek odzieży, zderzenie płatów skóry na plecach przez przywiązanego do drzewa lensmana, które ułatwiają zapamiętanie fabuły. Według Onga taka niecodziennosc postaci jest jedną z cech literatury oralnej wynikającą z mnemotechnicznych sposobów zapamiętywania (Ong, 2011, s. 120).

W indeksie AT baśń otrzymała numer 592: *Magiczne skrzypki* (lub *The dance among thorns*). Występuje ona w wielu krajach europejskich, a także w innych częściach świata. Baśń ta należy do grupy utworów, w których główną rolę pełnią magiczne przedmioty. Według Thompsona fabuła baśni należącej do tej kategorii dzieli się na trzy części: I – uzyskanie przez bohatera magicznych obiektów/zdolności, II – taniec w cierniach (zakład o zastrzelenie zwierzęcia, w wyniku którego przeciwnik idący po zastrzelone zwierzę tańczy w cierniach), III – w sądzie (bohater zostaje skazany na śmierć i ratuje się grą na skrzypkach) (Thompson, 1961, s. 218). Układ ten widoczny jest również w omawianym utworze.

Chociaż baśń ta ma wiele innych wariantów występujących w innych częściach świata, w fabule pojawia się (oprócz instytucji lensmana) przedmiot, który wiąże ten wariant z folklorem norweskim: fele. Jest to instrument muzyczny, będący wariantem skrzypiec, który jest najbardziej rozpowszechnionym norweskim instrumentem ludowym. Fel używano często jako instrumentu do wykonywania muzyki do tańca, ale grano na nich również innego rodzaju utwory. W XIX wieku, w związku z rozpowszechnieniem się radykalnych odłamów religijnych w wielu częściach Norwegii zaczęto przepisywać temu instrumentowi złą, diabelską moc. Fele pojawiają się w wielu opowieściach ludowych jako instrument, na którym grył *fossegrim* – postać z wierzeń ludowych żyjąca w pobliżu wodospadów i rzek.

2.2. Opowieści ramowe i *sagn*

Trzy pierwsze utwory omawiane w tym podrozdziale to opowieści ramowe, natomiast ostatni z nich to *sagn*. Utwór ten umieszczony został w tym samym podrozdziale co opowieści ramowe z uwagi na to, że większość tekstów włączonych w te utwory również należy do gatunku *sagn*.

W przypadku opowieści ramowych analiza struktury utworu przeprowadzona została w oparciu o pojęcia z dziedziny narratologii dotyczące fabuły: tekst prymarny, tekst włączony oraz opowieści: scena, pauza itp. Ponadto więcej miejsca poświęcono opisom, które stanowią istotny element tekst głównego w tych utworach. W przypadku samodzielnych *sagn* tekst został podzielony na sekwencje w podobny sposób, zaś sam utwór został dodatkowo sklasyfikowany zgodnie z typologią norweskich *sagn*.

Jedną z głównych cech charakterystycznych opowieści ramowych (w zbiorze Asbjørnsena i Moe) jest zachowanie (w pewnym stopniu) dialektalnych cech języka poszczególnych bohaterów, co w zderzeniu z językiem „literackim”, którym posługuje się narrator nadaje tekstowi cech dialogiczności (por. rozdz. 1.1.5.2. Dialogiczność) - poprzez te różnice ukazuje on różne postawy społeczne: wykształconego mieszkańca miasta i związanych z kulturą ludową mieszkańców wsi (Bachtin, 1986, s.425). W przypadku ostatniej z opowieści ramowych, *Tatere* (Cyganie), użycie w wypowiedziach Romów słów i zwrotów z ich własnego języka dodatkowo podkreślają różnicę w ich zachowaniu i światopoglądzie (wynikające w dużym stopniu z przynależności do innej grupy społecznej). W samym głosie narratora widoczne są ponadto napięcia wynikające ze znorweszczenia języka.

a) *Wieczór nad rzeką Andelven (En aften ved Andelven)*

Utwór ten ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen* wydanym w 1845 roku.

Akcja utworu rozgrywa się w pobliżu rzeki Andelven w Bårildalen (Øvre Romerike), gdzie narrator wędruje wraz z napotkanym po drodze angielskim arystokratą, sir Johnem. Podczas gdy ten postanawia łowić ryby, narrator kładzie się na trawie i pali fajkę. W pewnym momencie podchodzi do niego kobieta, którą okazuje się być bajarka, Anna Marie. Narrator nakłania ją do opowiedzenia kilku historii o *ukrytych ludziach*⁷⁰. Kobieta opowiada trzy historie: o chłopie,

⁷⁰ Termin *ukryci ludzie* został w pracy tej przyjęty jako tłumaczenie terminów takich jak: *huldfolk*, *tuffefolk*, *underjordiske*. Określenia te są w języku norweskim bliskoznaczne i oznaczają postaci z wierzeń ludowych, które zamieszkują góry, kurhany i inne odludne miejsca. Istoty te wyglądają podobnie do ludzi (ale często są dla nich niewidzialne) i tworzą społeczności na wzór społeczności ludzkich.

który znalazł czarodziejski kapelusz *ukrytych ludzi*, czyniący posiadacza niewidzialnym; o dwóch młodzieńcach, którzy chcieli zdobyć czarodziejski kapelusz *ukrytych ludzi* oraz o dziewczynie, do której zalecał się jeden z przedstawicieli *ukrytych ludzi*. Bohater pierwszej historii idąc na wesele znalazł sito do cedzenia mleka. Wziął je ze sobą i udał się dalej, jednak na weselu nikt do niego nie podszedł ani nie zaprosił do domu. Wrócił więc do domu i wtedy zrozumiał, że żona go nie widzi. Dopiero gdy odłożył sito stał się widzialny, jednak wtedy natychmiast ono znikło – był to bowiem magiczny „kapelusz” czyniący niewidzialnym każdego kto go miał. Bohaterowie drugiej historii zapragnęli mieć taki właśnie „kapelusz” i przez trzy kolejne czwartki chodzili w miejsce, w którym można było spotkać ukrytych ludzi. Trzeciego czwartku pojawił się olbrzymi, przerażający mężczyzna i ci tak się przestraszyli, że uciekli, pozostawiając czarnego kota, na którego chcieli wymienić „kapelusz”. Ostatnie historia również opowiada o jednym z *ukrytych ludzi* – niechcianym zalotniku. Dziewczyna, do której się zalecał za radą innej kobiety rozpałała siarkę w swoim pokoju, gdy odwiedzał ją jej zalotnik i odmówiła pójścia z nim do jego domu. Ten w złości sprawił, że mąż kobiety, która jej doradzała się powiesił. Opowiadanie tej historii zostało przerwane pojawieniem się znajomego ze stolicy. Na koniec narrator wspomina o tym, że następnego dnia odwiedził Annę Marię i ta opowiedziała mu więcej historii.

O tym, że utwór ten ma konstrukcję ramową, świadczy przerywanie głównej fabuły przez osobne utwory opowiadane przez jednego z bohaterów – Annę Marię. Różnica w tekście pomiędzy tekstem prymarnym a wtrąconymi opowieściami (tekstami włączonymi) podkreślona jest dodatkowo poprzez zmianę języka i sposobu wypowiedzi (w tekstach włączanych pojawiają się elementy charakterystyczne dla utworów oralnych). Podczas gdy w tekście prymarnym akcja toczy się powoli: zawiera kilka scen, w których czas trwania fabuły i opowieści są podobne oraz opisy, narracja tekstów włączonych zachowuje charakter przekazu oralnego: zdania są krótkie, lub wielokrotnie złożone na zasadzie paratki, bez zbędnych informacji czy opisów, a fabuła toczy się szybko. Tym samym w częściach fabuły głównej występuje inny stosunek czasu narracji do czasu zdarzeń niż w tekstach włączonych: w tekście głównym czas narracji niemal pokrywa się z czasem zdarzeń, natomiast w przypadku *sagn* czas narracji jest pozornie krótszy od czasu zdarzeń. W tekście głównym pojawiają się trzy teksty włączone, które należą do gatunku *sagn* (mówią o spotkaniach z postaciami z wierzeń ludowych). Fabuła prymarna i teksty włączone mają niepowiązane ze sobą fabuły, co sprawia, że czytelnik w trakcie czytania jednego z tekstów włączonych (*sagn*), skupia na nim uwagę zapominając w tym czasie o fabule prymarnej. Narratorem w fabule głównej jest Asbjørnsen,

o czym czytelnik dowiaduje się w końcowej części tekstu, gdy jeden z bohaterów zwraca się do niego po imieniu. W związku z tym, że jest on jednocześnie postacią występującą w fabule głównej, jest on narratorem-postacią. Tym samym taki sposób narracji sugeruje czytelnikowi, że wydarzenia opisywane przez narratora rzeczywiście miały kiedyś miejsce i stanowią rzeczywisty opis okoliczności towarzyszących zbieraniu baśni przez Asbjørnesna. W tekstach włączonych, natomiast narrator jest narratorem zewnętrznym, ponieważ nie pojawi się w fabule jako aktor (podmiot podejmujący działania w fabule, Bal, 2012, s. 4). W ostatnim z tych tekstów, opowiadającym o dziewczynie i zalotniku, narrator zewnętrzny zmienia się jednak w ostatnim akapicie w narratora-postać i dalsza część narracji kontynuowana jest przez narratora w pierwszej osobie liczby mnogiej (Anne Marie i jej męża): „Vi bodde på Nøtterhaugen den tid, jeg og mannen min; vi var ute og lydde den kvelden han hadde sagt han skulle komme og hente henne, for vi tenkte det skulde bli musikk, men vi hørte ingen ting” (Asbjørnsen, 1934a, s. 137)⁷¹. Zabieg ten ma na celu uwiarygodnienie przekazu, narrator cofa się bowiem do wydarzeń, które miały miejsce tego wieczora, gdy zalotnik odwiedził dziewczynę i przedstawia siebie i męża jako osoby, które niemal w nich uczestniczyły.

Fabułę główną można podzielić na kilka sen. W pierwszej z nich towarzyszące narratorowi młody Anglik wypowiada swoje refleksje na temat łowienia ryb i podziwiania przyrody. Następnie narrator kładzie się na trawę i opisuje roztaczający się wokół widok. Kolejna scena przedstawia rozmowę narratora z Anne Marie w trakcie której kobieta opowiada trzy historie. W ostatniej scenie rozmowa zostaje przerwana przez nadejście kolejnej postaci, która zwraca się do narratora: Anglika. Na końcu następuje „epilog” zawierający streszczenie rozmowy narratora ze znajomym oraz informacje o tym, że narrator następnego dnia odwiedził Anne Marie.

Również historie opowiadane przez Anne Marie można podzielić na pojedyncze sceny. W przypadku pierwszej historii są to trzy sceny: bohater znajduje sito; udaje się na wesele, gdzie nikt go nie widzi; rozmawia z żoną. Druga historia dzieli się na dwie części: wprowadzenie i opis spotkania z potwornym mężczyzną. Trzecia historia natomiast na: wprowadzenie, spotkanie dziewczyny z Inger Margerete; przeprowadzenie się zalotnika przez rzekę; spotkanie zalotnika z dziewczyną, powieszenie się męża Inger Margerete, epilog (świadeństwo Anne Marie i jej męża).

⁷¹ Mieszkaliśmy w tym czasie w Nøtterhaugen, ja i mój mąż, i byliśmy na zewnątrz tego wieczora którego on miał przyjść i zabrać ją ze sobą, bo myśleliśmy że będzie muzyka, ale nic nie słyszeliśmy.

Na początku tekstu głównego pojawia się obszerny opis krajobrazu, generowany poprzez wędrujące spojrzenie narratora. Rozpoczyna się on w drugim akapicie tekstu głównego: narrator (leżący na trawie z cygarem) najpierw opisuje swoje bezpośrednie otoczenie („rundt meg”), następnie to, co znajdowało się nad nim („over meg”), a później to co znajdowało się poniżej przy rzece, następnie to co za rzeką, a na końcu stojące na moście dziewczęta i łowiącego anglika. W opisie tym kolejność opisywanych elementów dyktowana jest kierunkiem spojrzenia narratora, które skierował on najpierw na najbliższe otoczenie, a następnie na coraz dalsze elementy krajobrazu. Opis ten ma charakter malarski w tym sensie, że zachowuje kolejność opisując najpierw przyrodę (przesuwając się od najbliższego otoczenia do drugiego i trzeciego planu), a następnie „scenę rodzajową” – Anglika i dziewczęta na moście. Opis zawiera wiele czasowników (np. „blomstret spireaer” (kwitły tawuły), „tittet forglemmegeier frem”(wyzierały niezapominajki), „hever det seg en høyde dekket med or”(wznosiło się wzgórze porośnięte olchami)), przez co natura ukazana jest w procesie, jako element dynamiczny a nie statyczny. Również opis wyglądu Anne Marie jest generowany spojrzeniem narratora. W tekstach wtrąconych, gdy jest to niezbędne dla rozwoju fabuły, podanych jest kilka przymiotników opisujących daną rzecz lub postać (np. kapelusz *ukrytych ludzi* lub straszego mężczyznę), dłuższe opisy w nich nie występują.

b) *Opowieści o młynie (Kvernsagn)* 1879, PA, HG, 1934

Utwór ten ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen* (1845). Podobnie jak poprzedni baśń, jest to utwór o konstrukcji ramowej, w który w tekst opowiadający o wyprawie na ryby włączone zostały trzy spisane przez Asbjørnsena utwory ludowe – *sagn*.

Akcja utworu rozgrywa się w pobliżu rzeki Akserelva. Narrator opowiada o tym, jak pewnego razu, gdy wybrał się z wędką łowić ryby postanowił odpocząć i osuszyć się w tartaku Brekke. W izbie w tartaku spotkał starszego mężczyznę, z którym wdał się w rozmowę o łowieniu ryb. Następnie, za sprawą chłopca który bał się sam wracać nocą do domu i któremu narrator zgodził się towarzyszyć przez część drogi, rozmowa zesłała na różnego rodzaju istoty z wierzeń ludowych. Narrator opowiedział historię (*sagn*) o *kvernknurze*⁷², który zakłócał pracę młynarzowi i któremu młynarz wlał w otwartą paszczą gorącą smołę z dziegciem. Następnie

⁷² Kvernknurr – postać z norweskich wierzeń ludowych żyjąca w strumykach w pobliżu młynów wodnych. Słowo to składa się z dwóch członów, z których pierwszy, *kvern*, oznacza młyn, a drugi, *knur* pochodzi prawdopodobnie od słowa *kurr* lub *kurre* oznaczającego „spokojny” lub „uspokajać, zatrzymywać” (Det norske akademis ordbok. Kvernknurr, 2024).

chłopiec opowiedział zasłyszana od babki historię o kobiecie, która nocą spotkała w młynie tajemniczą kobietę, która zaczęła rozgrzebywać żar na palenisku. Pierwsza z kobiet próbowała odgarnąć żar z powrotem na jedno miejsce i oparzyła drugą pogrzebaczem. Poparzona kobieta uciekła z krzykiem. Następną historię opowiadał staruszek. Dotyczyła ona krawca, który w wigilię Zesłania Ducha Świętego nocował we młynie, aby sprawdzić, czemu budynek płonął co rok właśnie w to święto. W nocy pojawiło się stado kotów, które postawiły na palenisku kocioł i rozpały ogień, a następnie trzykrotnie próbowały go wywrócić. Za trzecim razem, gdy krawiec krzyknął, by uważały, kot, który stał przy kotle podbiegł do niego przekraczając krąg, który namalował wcześniej wokół siebie mężczyzna. Krawiec chwycił nóż i ugodził kota w łapę. Następnego dnia odwiedził młynarza i wtedy okazało się, że to młynarzowa była czarownicą – była ranna w dłoń. Po wysłuchaniu tej opowieści narrator udał się w dalszą drogę zabierając ze sobą chłopca.

Baśń ta również należy do grupy utworów o konstrukcji ramowej. Fabuła prymarna utworu dotyczy opowiadanej przez narratora-postać historii o wyprawie na ryby i rozmowie w tartaku. Teksty wtrącone to natomiast trzy historie (*sagn*) opowiadane kolejno przez narratora, chłopca i starszego mężczyznę. Utwory te, stanowią odrębną historię, które łączy jedynie to, że we wszystkich z nich tłem wydarzeń jest młyn. Charakteryzuje je również zmiana sposobu prowadzenia narracji oraz sposobu wypowiedzi narratora, który przybiera charakter oralny. W tekście głównym narratorem jest główny bohater – jest to więc narrator postać. W tekstach włączonych narrator jest natomiast narratorem zewnętrznym.

Tekst główny dzieli się na kilka scen. Rozpoczyna go wstęp, w którym narrator opisuje swoją sytuację a także miejsce akcji. W pierwszej scenie narrator łowi ryby w rzece. Następna scena opisuje łowienie ryb w pobliżu tartaku Brekke. Kolejna scena rozgrywa się wewnątrz tartaku: narrator rozmawia ze staruszką i chłopcem, zebrani opowiadają też historie. Ostatnia scena opisuje drogę powrotną narratora i chłopca. Również teksty włączone dzielą się na sceny. Pierwszy z nich podzielić można na wstęp, opis konfrontacji z *kvernknurrem* i zakończenie. W drugim tekście wyróżnić można wstęp i opis rozmowy bohaterki z tajemniczą kobietą. Ostatni z nich można podzielić na wstęp, opis spotkania krawca z kotami oraz rozmowę z młynarzem i odkrycie tajemnicy jego żony.

Narrator tekstu głównego nie jest znany z imienia i nazwiska. Ze słów, którymi rozpoczyna tekst: „Når verden går meg imot, (...) hat jeg alltid funnet meg vel ved å ta en friluftlifsvandring

som demper for min smule bekymring og uro” (Asbjørnssen, 1879, s. 163)⁷³, można wywnioskować, że jest on mieszkańcem miasta, który traktuje piesze wędrówki i łowienie ryb jako sposób na oderwanie się od codziennych trosk. Znajduje on przyjemność również w słuchaniu ludowych opowieści, chociaż wydaje się, że nie wierzy w istnienie postaci z wierzeń ludowych. Świadczy o tym ostatnie zdanie tekstu, w którym mówi o tym, że towarzyszący mu chłopiec „... mente å se ei trollkjerring eller en katt med gloende øyne i hver busk som rørte seg i vinden” (Asbjørnssen, 1879, s. 174)⁷⁴.

Również w przypadku tego utworu obszerne opisy występują jedynie w tekście głównym, natomiast w tekstach włączonych opisy występują rzadko i zazwyczaj ograniczają się do kilku przymiotników opisujących właściwości danego przedmiotu/osoby. Opisy w tekście głównym generuje wędrujące spojrzenie narratora, czego przykładem jest pierwszy z nich w którym narrator opisuje rzekę i chmury nad nią. Podobnie jak w przypadku tekstu *En aften ved Andelven* (Wieczór nad rzeką Andelven) niemal wszystkie opisy (z wyjątkiem ostatniego) znajdują się na początku tekstu. W pierwszym opisie rzeki narrator najpierw opisuje wrażenia związane ze zmysłami zapachu („høylukten”, „blomsterduften”), słuchu („fuglekvisset”) i dotyku („friske luftningene ved elva”), a dopiero później wzroku, który zatrzymuje się najpierw na niebie, a następnie schodzi w dół na las i rzekę. Opisywana przez narratora przyroda jest w ruchu: chmury poruszają się na niebie, ryby skaczą w wodzie, czuć też podmuchy wiatru. W wielu miejscach opisu narrator zwraca również uwagę na dźwięki rozlegające się w pobliżu niego. Również opis tartaku jest dynamiczny: narrator opisuje działania pracujących w nim mężczyzn, których widzi z oddali.

c) *Cyganie (Tatere)*⁷⁵

Utwór ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnssen. Anden samling* (1848). Jest to tekst o konstrukcji ramowej, w którym w tekst główny opisujący historię pewnej grupy Romów wplecione zostały opowiadane przez postaci historie – *sagn*. Utwór omawiany jest na podstawie tekstu zamieszczonego w książce *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave* (1936).

⁷³ Kiedy dotykają mnie przeciwności losu, (...) zawsze czuję się lepiej wyruszając na pieszą wędrówkę, w trakcie której moje zmartwienia i niepokój ulegają stłumieniu.

⁷⁴ „... uważał, że widzi czarownicę albo kota z błyszczącymi oczami w każdym krzewie poruszonym przez wiatr”.

⁷⁵ Określenie „tater” było pierwotnie używane w Danii i Szwecji jako miano grup ludności o orientalnym lub mongolskim pochodzeniu (w języku polskim nazywanych Tatarami). Z czasem słowo to zmieniło znaczenie i zaczęto go używać do określenia żebraków i ludzi niemających stałego miejsca zamieszkania (Gotaas, 1999, s. 9-10), w szczególności Romów. W związku z tym, że określenie to jest często postrzegane jako pejoratywne przyjęto tłumaczenie samego tytułu utworu jako „Cyganie”.

Tekst narracyjny rozpoczyna ogólny opis aresztów w Norwegii, po którym narrator przechodzi do opisu konkretnego takiego miejsca (i dwóch aresztowanych) w Gudbrandsdalen, gdzie toczy się aukcja utworu. Po chwili przed aresztem pojawia się grupa Romów rozmawiająca z lensmanem. Urzędnik prowadzi ich do aresztu, w którym znajdują się dwaj więźniowie będący członkami grupy, o czym jednak ani lensman ani strażnicy nie wiedzą. W środku Romowie zaczynają opowiadać historie. Pierwszą historię opowiada Gudbjør. Mówi o tym, jak w czasach swojej młodości pomogła chłopu pozbyć się zaczarowanego kota, który wysysał krew z jego krów (z jej opowieści wynika jednak, że to ona sama podrzuciła to zwierzę). Następnie jeden z więźniów, Fuglefengeren, opowiedział historię o człowieku o imieniu Trefotfinnen (dosłownie Finn z Drewnianą Nogą⁷⁶), który w zemście za to, że ubijająca masło kobieta nie chciała się z nim podzielić sprawił, że sama też nie miała masła (nie udało jej się ubić masła a w noc po spotkaniu zdechła jej krowa). Kobieta wysłała za nim człowieka o imieniu Knut Mo, który szybko biegał, aby się pogodzić. Gdy go dogonił, Trefotfinnen powiedział mu, że bydło umiera za sprawą trzech głów zakopanych pod oborą i poradził je spalić aby ustrzec się od przekleństwa. Następnie sprawił, że Knut powrócił do domu podróżując magicznie w powietrzu. Następnie jeden ze strażników opowiedział historię o *jotulu* (trollu) i Johannie Blessomie, która jednak nie została przytoczona w tekście utworu⁷⁷. Później ten sam strażnik opowiedział legendę o młodzieńcu, który zgubił się w lesie i wieczorem spotkał tajemniczego mężczyznę jadącego wozem, który podwiózł go do gościńca. Tam młodzieniec przeżegnał się przed snem i w tym samym momencie gościniec znikł, a niebieskie i czerwone łoża, które mu oferowano okazały się być jeziorem i płonącym ogniem. W czasie opowiadania baśni Svarte-Bertel i Svolke-Per rozmawiali ze sobą skarżąc się na to jak chłopci ich traktują i planując ucieczkę z aresztu do Szwecji i rabunek u jednego z chłopów u którego, według informacji Gudbjør, było dużo kosztowności. Rozmowę przerwał lensman, który przyszedł sprawdzić co się dzieje w areszcie i skonfiskował jedną z butelek wódki, którą aresztowani mieli ze sobą (inne butelki zostały przed nim ukryte). Po jego odejściu Ole Likeglad opowiedział historię o księdzu z Lesja, który przechodząc zimą po lodzie spotkał mężczyznę (który w okazał się nie być człowiekiem), za sprawą którego przez jedenaście lat tracił cały majątek. Następnie Svolke-Per opowiedział o księdzu, który przechytrył diabła tak, że ten oddał mu swoje wszystkie kosztowności za głowę zmarłego poborcy podatkowego (której i tak na koniec nie dostał). Następnie grupa podstępem uśpiła strażnika i zaczęła uciekać przez dach. Kiedy wychodził ostatni z Romów, dach z powrotem opadł i Svarte-Bertel oraz Fuglefengeren wskoczyli z powrotem do środka aby

⁷⁶ W XIX wiecznej norweszczyźnie określenia „Finn” używano w odniesieniu do Saamów.

⁷⁷ Historia ta należy do gatunku *sagn* i jest samodzielnym utworem zawartym w zbiorze baśni Asbjørnsena i Moe.

związać strażnika, który się obudził i zaczął krzyczeć oraz pomóc uwięzionemu na dachu Svolke-Perowi. Następnie Romowie uciekli obrabowując po drodze jedno z gospodarstw.

We wcześniejszych i późniejszych wydaniach⁷⁸ tekst utworu poprzedza motto rozpoczynające motto będące jedną strofą romskiej piosenki mówiącej o wolności podróżowania, gdzie się chce, która pojawia się później (już we wszystkich wydaniach) w tekście utworu. Tekst główny utworu dzieli się na kilka scen. Rozpoczyna go ogólny wstęp dotyczący warunków panujących w norweskich aresztach, a następnie pauzy, podczas której narrator opisuje miejsce akcji (areszt) i dwóch bohaterów (Svarte-Bertela i Fugefangerena) siedzących w areszcie. W kolejnej scenie grupa Romów rozmawia z lensmanem, który opowiada o przewinieniach, których dopuścił się Svarte-Bertel. Kiedy wszyscy znajdują się już w pomieszczeniu, następuje pauza w czasie której narrator opisuje kolejnych członków grupy. Następnie rozpoczyna się główna scena, w której opowiadane są różne historie, przerywana miejscami streszczeniami (np. rozmowa między strażnikiem a Romami, ponowne zajmowanie miejsc przy ogniu na dźwięk kroków zbliżającego się lesmana) i elipsami (pominięcie kilku z opowiadanych historii oraz wydarzeń toczących się po podaniu strażnikowi „leku na trawienie”). Kolejna, mniej już rozbudowana scena dotyczy ucieczki Romów z aresztu. Następnie następuje elipsa, po której narrator informuje czytelnika o kradzieży, którą odkryli okoliczni chłopcy po powrocie z wesela. Na koniec w formie streszczenia-epilogu narrator przytacza późniejsze losy kilku z Romów.

Również w tekstach włączonych występują sceny i streszczenia. Pierwszy z nich (opowieść Gudbjør) rozpoczyna się od krótkiego opisu gospodarstwa, do którego dotarła bohaterka i elipsy – słuchacze nie dowiadują się wprost co tam robiła, ani co działo się przez resztę nocy. Następnie rozpoczyna się scena, w której Romka szuka zakłętego kota, a następnie streszczenie dalszych wydarzeń (ukrycia kota i otrzymania zapłaty). Drugi tekst włączony rozpoczyna się przedstawieniem miejsca akcji, a następnie sceną rozmowy Trefotfinna i kobiety. Następnie narrator streszcza kolejne wydarzenia (próba ubicia śmietany, śmierć krowy, wysłanie Knuta Mo), po czym rozpoczyna scenę rozmowy Knuta Mo i Trefotfinna. Później pojawia się streszczenie drogi powrotnej Knuta Mo i jego spotkania z żoną. Trzeci tekst włączony rozpoczyna się od streszczenia tego jak młodzieniec zgubił się w lesie i napotkał wozy na drodze. Następnie rozpoczyna się scena – rozmowa młodzieńca z diabłem. Później narrator pomija opis ich podróży (elipsa) i następuje ostatnia scena dotycząca wydarzeń w gospodzie.

⁷⁸ Np. Asbjørnsen, P. Chr. (1848). *Norske Huldreventyrog Folkesang fortalte af Asbjørnsen. Anden Samling*. Christiania. Forlagt af C. A. Dybwad; Asbjørnsen, P. Chr & Moe. J. (2015). *Samlede eventyr. Andre bind*. Gyldendal

Kolejny tekst włączony, opowieść o księdzu, rozpoczyna się od krótkiego, jednozdaniowego wprowadzenia (w którym narrator podaje kierunek podróży i miejsce akcji) po którym rozpoczyna się scena – spotkanie na łodzi z Torbergiem. Dalej pojawia się elipsa (pominięty zostaje m. in. dalszy ciąg podróży księdza), po której następuje streszczenie opisujące dalsze losy księdza. Ostatni tekst włączony rozpoczyna się od wprowadzenia będącego streszczeniem tego jak zmarły poborca podatkowy został upiorem. Streszczenie to zawiera elipsy – narrator nie wyjaśnia, jak zmarł poborca ani też co się dokładnie działo od momentu, gdy upiór poborcy zaczął straszyć do przybycia szewca. Następnie pojawia się kolejne streszczenie opisujące przybycie szewca i przygotowania do spędzenia nocy w kaplicy z ciałem zmarłego. Później pojawia się elipsa i rozpoczyna się scena – przybycie diabła i próba zdobycia przez niego głowy nieboszczyka. Później pojawia się kolejna elipsa (pominięta zostaje pozostała część nocy) po której narrator streszcza, jak szewc sprzedał głowę księdzu i jak ten ostatni oszukał diabła. Następnie w tekście pojawia się scena – rozmowa księdza z diabłem, po której pojawia się ostatnie streszczenie opisujące dalsze losy bohaterów.

Narrator w tekście głównym jest narratorem zewnętrznym. W tekstach włączonych jest to natomiast najpierw narrator-postać (historia o kocie), a później również narrator zewnętrzny (historia o Trefotfinnie, mężczyźnie zagubionym w lesie, księdzu z Lesja i księdzu, który przechrzył diabła). Wraz ze zmianą narratora zmienia się język i sposób wypowiedzi, co sprawia, że w tekście utworu widoczne jest silne zróżnicowanie językowe. Już w samym tekście głównym innym językiem posługuje się narrator, a innym poszczególne postaci. W wypowiedziach Romów pojawia się wiele wyrażen i słów zapożyczonych bezpośrednio z ich języka (np. *ragustaer* – norw. trolldomer (czary), *pre dumon i voldron minschia uppri* – norw. på ryggen med baken i sengen (na plecach na łóżku)), które są wyjaśnione na marginesach dolnych stron, na których się pojawiają. W wypowiedziach lensmana pojawiają się wyrażenia związane terminami prawniczymi (np. „in flaxanti” (na gorącym uczynku), „efter 6 bogs 7 – 8” (według szóstej księgi 7-8) itp.), co z kolei narrator tłumaczy tym, że urzędnik kiedyś podchodził do egzaminów prawniczych. W każdym z tekstów włączonych język jest natomiast jednolity, zgodny ze sposobem wypowiedzi narratora-postaci, który opowiada daną historię, ich wypowiedzi mają jednak charakter utworów oralnych.

Wydarzenia opisane w tekście głównym toczą się niemal do końca w zamkniętej, statycznej przestrzeni, co sprawia, że opisując np. rozmowy w pobliżu aresztu, narrator informuje czytelnika o rodzajach głosów (np. „en kvinnestemme” (głos kobiety)) i opisuje postaci dopiero gdy wchodzi w przestrzeń. Opuszczenie zamkniętej przestrzeni aresztu przez

bohaterów pod koniec tekstu i znalezienie się ich w przestrzeni otwartej i dynamicznej oznacza ich wyzwolenie (w tym wypadku również w sensie dosłownym, gdyż chcą oni móc podróżować, gdzie chcą), ale jednocześnie kończy utwór, gdyż to zamknięta przestrzeń aresztu generowała opowiadanie przez postaci historii (tekstów włączonych), których przedstawienie było jednym z głównych celów tekstu prymarnego. Opisy zawarte w tekście prymarnym dotyczą przede wszystkim przestrzeni (aresztu) i postaci. Na samym początku tekstu prymarnego narrator opisuje wnętrze aresztu, a później dwóch więźniów. Opis generowany jest przez wędrujące po pomieszczeniu spojrzenie narratora, które zatrzymuje się najpierw na ogniu tłącym się na palenisku, a potem na więźniach. Opis ten jest statyczny (jedynie ogień na kominku trzaska, a wiatr przewiewa przez szczeliny w ścianach), co podkreśla bezruch w jakim znajdowali się przebywający w areszcie ludzie i łączy się ze statycznością zamkniętej przestrzeni, w której się znajdują. Później, w pauzie pomiędzy sceną wejścia Romów do aresztu a streszczeniem opisującym działania Romów tuż przed rozpoczęciem opowiadania historii, narrator opisuje kolejno wszystkich z nich podając ich cechy charakterystyczne (strój, wygląd, usposobienie).

d) *Kormorany z wyspy Udrøst (Skarvene fra Udrøst)*

Utwór ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn fortalte af P. Chr. Asbjornsen. I* (1859) jako jedna z czterech baśni poświęconych morzu (*Tilhavs*).

Utwór opisuje historię ubogiego rybaka Isaka, który podczas połowu ryb trafił na sztorm i jego łódź zniosło na nieznaną mu wyspę. Gdy zszedł na ląd, spotkał starego człowieka, który powiedział mu, że trafił na wyspę o nazwie Udrøst. Staruszek go ugościł i przedstawił mu swoich trzech synów, którzy potrafili zmieniać się w kormorany. Ich domostwo było bardzo zamożne, pełne bogactw i smakowitego jedzenia. Podczas posiłku zaprzyjaźnił się z synami, którzy namówili go na to, żeby, zanim odpłynie kilka razy wybrał się z nimi w połów. Podczas pierwszego rejsu Isak używał własnego sprzętu rybackiego i nie udało mu się z tego powodu niczego złowić, jednak na następny połów staruszek pożyczył mu swój i wtedy Isak wrócił z ogromną ilością ryb. Rybak zaczął jednak tęsknić za domem. Starzec podarował mu nową łódź, którą popłynął do Bergen sprzedać ryby i kupić nowy statek. Mężczyźni pożegnali się w mieście, a staruszek pozostawił na pokładzie statku niewidzialnego człowieka, który miał pomagać Isakowi w połowie. Od tego czasu rybakowi się powodziło, pamiętał też o tym, aby zostawić coś dla tych, którzy troszczyli się o jego jacht.

Utwór ten należy do grupy *sagn* opowiadających o nadprzyrodzonych siłach (norw. *sagn om det overnaturlige*), krótkich opowieści ludowych relacjach pomiędzy ludźmi a postaciami z

wierzeń ludowych, opisujących najczęściej spotkanie człowieka z tymi istotami. Według katalogu norweskich *vandersagn*, przedstawionego przez Reidara Th. Christiansena w pracy *The Migratory Legends: A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants* (1958) sklasyfikowana jest jako ml4075, Visits to the Blessed Island (norw. Utrøst). Tematykę związaną z wizytą na zaklętej wyspie porusza wiele norweskich *sagn*, wśród których znajdują się również inne warianty historii Isaka spisanej przez Asbjornsen i Moe (np. historia z Helgeland spisana przez Knuta Strompdala, NFL 19, s143f⁷⁹).

Tekst utworu poprzedzony jest mottem stanowiącym pierwszą strofą wiersza J. S. Welhavena *Alfeland* opowiadającego o magicznej wyspie („kraju elfów”) znajdującej się gdzieś w pobliżu Halgeland. Baśń można podzielić na dwie części: wstęp, w którym narrator wyjaśnia czym jest Utrøst, oraz właściwy tekst. W obu częściach narrator opisujący wydarzenia jest narratorem zewnętrznym, są one również jednolite pod względem zastosowanego języka. Wyjątek stanowią wypowiedzi bohaterów, które noszą wyraźne cechy dialektu. Właściwy tekst narracyjny *sagn* można podzielić na kilka części. Rozpoczyna się od kolejnego wstępu, tym razem dotyczącego historii Isaka, w którym narrator opisuje jego sytuację rodzinną i materialną. Następnie narrator mówi o tym, jak rybak udał się w morze i rozpoczyna się scena, w której opisane są jego zmagania z żywiołem. Następnie następuje streszczenia dalszej walki ze sztormem i rozpoczyna się nowa scena opisująca spotkanie i rozmowę ze staruszką na wyspie. Kolejna scena opisuje wspólny posiłek rybaka i staruszka, i zaprzyjaźnienie się z synami gospodarza. W scenie tej pojawiają się jednak krótkie streszczenia, nie zawiera też ona żadnych dialogów. Kolejna scena opisuje wspólne łowienie ryb oraz otrzymanie od starca sprzętu wędkarskiego. Następnie w tekście pojawia się elipsa – nie wiemy, ile czasu minęło od ostatnich wydarzeń, narrator informuje czytelnika jedynie o tym, że Isak zaczął tęsknić za domem. W następnych scenach narrator opisuje kolejno rozmowę Isaka ze starcem, który podarował mu nową łódź (przytoczona zostaje jednak tylko jedna wypowiedź starca), drogę powrotną do Bergen, pobyt w mieście oraz ostatnie spotkanie ze starcem (z rozmowy narrator podaje tylko jedną wypowiedź starca). Później następuje zakończenie utworu. W większości scen, poza tą opisującą rozmowę Isaka i starca przy pierwszym spotkaniu, narrator opisuje wydarzenia bardzo zwięźle, niemal nie uwzględniając wypowiedzi postaci, przez co można by je uznać również za rozbudowane streszczenia. Biorąc jednak pod uwagę charakter narracji, powtarzający sposób konstruowania opowieści w *sagn* (charakteryzujący się m. in. skrótowym

⁷⁹Por. Norsk Folkeminesamling, 2024.

przedstawianiem wydarzeń), właściwsze wydaje się uznanie ich (z pewnymi zastrzeżeniami) za sceny.

W tekście występują opisy, jednak nie zajmują one objętościowo dużo miejsca (objętościowo). Są one generowane przez spojrzenie głównego bohatera – Isaka (zarówno opis wyspy jak i domostwa starego człowieka). Wypowiedzi narratora oraz postaci różnią się od siebie – w przypadku postaci widoczne jest wykorzystanie dialektu, natomiast w tekście narracyjnym obecność dialektu jest słabo widoczna. Wypowiedź narratora nosi jednak pewne cechy utworu oralnego takie jak częste pojawianie się wielokrotnie złożonych zdań połączonych spójnikami „og” itp., zawierających wyrażenia z mowy potocznej („han Isak”), jednak wyraźnie uporządkowane i zmienione w dużo większym stopniu niż w przypadku *sagn* będącymi tekstami włączonymi w opowieści ramowe.

2.3. Baśnie typu „nowela” (tzw. nowe)

Baśnie typu „nowela”, podobnie jak baśnie magiczne charakteryzuje prowadzenie narracji przez narratora zewnętrznego oraz występowanie w nich niewielkiego zasobu postaci. Narrator nie podaje w nich dokładnej lokalizacji miejsca akcji, ani też czasu wydarzeń. Ze względu na duże podobieństwa w fabule pomiędzy baśniami magicznymi i baśnią typu „nowela”, do analizy tych ostatnich również został użyty model funkcji protagonistów Proppa. Na koniec analizy każdego z utworów zamieszczona została informacja na temat jego umiejscowienia w indeksie AT.

a) *O księżniczce, która zawsze miała ostatnie słowo (Prindsessen som ingen kunde maalbinde)*

Baśń po raz pierwszy ukazała się w skróconej wersji w zbiorze *Norske Folkeeventyr samlede ved Asbjørnsen og Jorgen Moe. Første Deel* (1843) pod tytułem *Spurningen* (Pytanie).

Głównym bohaterem utworu jest młodzieniec o imieniu Askeladden. Wraz z braćmi postanowił on spróbować zdobyć księżniczkę, którą król obiecał oddać temu, któremu uda się ją przegadać (dziewczyna na wszystko znajdowała bowiem odpowiedź). Po drodze Askeladden znalazł kolejno: martwą młodą srokę, wiklinowe powrósło, skorupę, dwa koźle rogi, klin i zużytą podeszwę. Kiedy dotarli do królewskiego dworu najpierw dwaj starsi bracia próbowali szczęścia, ale każdy z nich stracił rezon, gdy królowa wskazywała na kupkę żaru w której leżało żelazo do znakowania, którym wypalano na uszach piętno wszystkim śmiałkom, którzy próbowali zdobyć dziewczynę. Askeladden jednak się nie przestraszył i zapytał czy może w żarze upiec srokę, a następnie prowadził z królową rozmowę wykorzystując w każdym zdaniu

jeden ze znalezionych przez siebie przedmiotów. Na koniec, kiedy królowna zapytała go, czy nie jest już zmęczony rozmową, ten odpowiedział, że nie i wyciągając podeszwę dodał że to ona jest już zużyta (w języku norweskim w wypowiedziach obydwójga bohaterów występuje ten sam przymiotnik: *utgått*, który w odniesieniu do człowieka oznacza „zmęczony”, a w odniesieniu do podeszwy „zużyta”). Na to dziewczyna nie znalazła odpowiedzi i Askeladden dostał królowną i pół królestwa.

Utwór jest krótki i jego większą część zajmuje dialog Askeladdena z braćmi, w którym młodzieniec informuje ich o kolejnych przedmiotach które znalazł przy drodze oraz dialogi Askeladdena i jego braci z królowną. Dialogi te mają schematyczną budowę, w której występują elementy niezmiennie powtarzane w kolejnych wypowiedziach. Każda z kolejnych rozmów z braćmi rozpoczyna się od słów „Jeg fantd, jeg fantd!” (Znalazłem, znalazłem!) (Asbjørnsen, 1879, s. 97-98), po czym bracia pytają co znalazł Askeladden, ten odpowiada co, bracia mówią mu, żeby to wyrzucił, a ten odpowiada „Jeg har Sligt at gjøre, jeg har Sligt at føre, jej fører vel den” (Muszę tak zrobić, muszę tak to przeprowadzić, zatem ja/jego/to poprowadzę) (Asbjørnsen, 1879, s. 97-98). Również rozmowa królowny z każdym z kolejnych braci rozpoczyna się od niemal identycznych wypowiedzi. Z kolei dalszy ciąg dialogu Askeladdena z królowną zbudowany jest w oparciu o znalezione przez niego wcześniej przedmioty. Te elementy budowy utworu podkreślają jego oralny charakter i formułowość.

Podobnie jak w baśniach magicznych, w utworze występuje trzech braci, którzy kolejno próbują zdobyć królowną, co udaje się dopiero ostatniemu z nich. Pomimo, że nie jest to baśń magiczna, fabułę utworu można opisać stosując funkcje protagonistów Proppa. Utwór rozpoczyna się od wstępu, w którym narrator informuje czytelnika o sytuacji początkowej i apelu – królowna z powodu swojego charakteru nie może wyjść za mąż, na czym zależy jej ojcu, który ogłasza, że kto zdoła ją przegadać ten dostanie ją za żonę. Na apel odpowiada trzech braci (w tym Askeladden-bohater), którzy opuszczają dom i wyruszają do króla. Po drodze Askeladden znajduje różne przedmioty. Pomimo tego, że nie spotyka donatora, sytuacja przypomina otrzymanie magicznego środka (bohater jako jedyny dostrzega ich wartość – jest właściwą osobą) z tą różnicą, że przedmioty, które bohater bierze ze sobą, chociaż pomagają mu wykonać trudne zadania, nie są magiczne. Trzech braci kolejno podchodzi do trudnego zadania – przegadania królowny, jednak udaje się ono dopiero ostatniemu z nich z pomocą znalezionych po drodze przedmiotów. Utwór kończy się, podobnie jak baśnie magiczne ślubem.

Baśń w klasyfikacji AT otrzymała numer AT853 (Hodne, 1884, s. 190-191) i należy do grupy utworów, w których rękę królowny zdobywa się sprytem (Thompson, 1979, s. 157). Podgrupa,

do której została przyporządkowana to: „Królowna, która odpowiada „nie””. W jej skład wchodzi utwory, w których głównemu bohaterowi udaje się przegadać królowną za pomocą używanych w odpowiednim czasie przedmiotów znalezionych po drodze. Utwór ten może mieć jeszcze drugą część, w której bohater wtrącony jest do więzienia, z którego ucieka a następnie porywa królowną którą obiecuje puścić wolno, jeśli odpowie „nie” na wszystkie jego pytania. Tym fortelem zmusza ją ostatecznie do ślubu. Baśń ta występuje w różnych częściach Europy (m. in. Niemczech i Francji) i Ameryce (Thompson, 1978, s. 157), w Norwegii również występowała w wielu wariantach na obszarze całego kraju.

b) *Håken Borkenskjegg*

Baśń po raz pierwszy ukazała się w zbiorze *Norske Folkeeventyr samlede ved P. Ch. Asbjørnsen og Jorgen Moe. 2den Deels 1ste Heftet* (1844).

Baśń opowiada historię królowny, która drwiła sobie ze wszystkich, którzy przyjeżdżali starać się o jej rękę. Pewnego razu, gdy przyjechał kolejny zalotnik, królewicz Håken Borkenskjegg, królowna rozkazała słudze okaleczyć nocą konie księcia: obciąć uszy jednemu, a drugiemu rozciąć pysk aż po oczy. Kiedy następnego ranka wysmiała królewicza, ten postanowił się zemścić. Przyprawił sobie brodę z porostów i przebrał się za żebraka. Następnie kupił złoty kołowrotek i usiadł z nim pod oknem królowny i zaczął przy nim majstrować. Królowna chciała kupić od niego kołowrotek, jednak żebrak nie chciał go sprzedać i zgodził się go oddać, jeśli będzie mógł jedną noc spać pod drzwiami komnaty królowny. Dziewczyna zgodziła się, jednak w nocy żebrak zaczął krzyczeć, że mu zimno i królowna z obawy by nie usłyszała go jej ojciec pozwoliła mu spać na podłodze w swojej sypialni. Po jakimś czasie żebrak pojawił się ponownie, tym razem ze wspornikami do mocowania koła w kołowrotku (których brakowało w złotym kołowrotku). Królowna chciała nabyć wsporniki i żebrak zgodził się je jej dać, jeśli będzie mógł spać przez jedną noc na ziemi w jej komnacie. Nocą było mu jednak znowu zimno i królowna pozwoliła mu spać obok swojego łóżka. Po dłuższym czasie żebrak znów się pojawił, tym razem ze złotym motowidłem. Historia potoczyła się dalej tak samo, jednak w nocy zmarznięty żebrak przeniósł się do łóżka królowny. Po pewnym czasie królowna urodziła dziecko a jej ojciec był tak na nią zły, że bała się o swoje życie. Kiedy tylko żebrak się znów pojawił, poprosiła go, żeby zabrał ją ze sobą. Ten się zgodził i udali się razem do drugiego królestwa należącego do Håkena Borkenskjegga. Królowna zamieszkała z dzieckiem i żebrakiem w leśnym szałasie. Po kilku dniach żebrak kazał jej udać się na dwór, żeby pomóc przy wypieku chleba. Miała też przy okazji ukraść trochę jedzenia, została jednak przyłapana na kradzieży. Następnie miała pomagać przy uboju i wyrobie kiełbas, a później zamiast chorej

narzeczonej Håkena Borkenskjegga wziąć udział w przymiarce do sukni ślubnej. Za każdym razem żebrak kazał jej kraść i za każdym razem przyłapywano ją na kradzieży. Na koniec żebrak kazał jej udać się na wesele Håkena Borkenskjegga w miejsce jego narzeczonej, która wciąż była chora. Podczas wesela królowna zobaczyła przez okno płonący szałas w lesie i przestraszyła się co się stało z dzieckiem i żebrakiem. Wtedy królewicz-żebrak ujawnił swoją tożsamość i zapewnił ją, że ich dziecko jest bezpieczne na dworze.

W tekście baśni występują dwa cykle potrójnych powtórzeń: pierwszy z nich dotyczy żebraka, który pojawia się kolejno z kołowrotkiem, wspornikami i motowidłem, co pozwala mu na spanie najpierw na podłodze, potem koło łóżka, a na koniec w łóżku królowny. W drugim cyklu powtórzeń żebrak rozkazuje królownie wykonywać różne zadania na zamku i nakłania ją do kradzieży, na której przyłapuje ją za każdym razem jako królewicz. Celem pierwszych podchodów jest stopniowe zbliżenie się do królowny i w ostateczności postawienie jej w sytuacji, w której musi opuścić dom. Kolejne prace na dworze nie mają natomiast jednoznacznie określonego celu i można je interpretować albo jako karę za wcześniejsze postęпки królowny, albo jako próby posłuszeństwa, którym poddaje ją przebrany za żebraka królewicz. W związku z tym, że narrator nie informuje czytelników o tym co czują postaci, a jedynie streszcza wydarzenia, dialogi są jedynym elementem które pozwalają czytelnikowi do pewnego stopnia zrozumieć ich motywacje. Pojawiają się one przy każdym z powtórzeń oraz na początku utworu, gdy królowna szydzi z Håkena, w momencie, gdy królowna i żebrak przemierzają królestwo Håkena oraz gdy żebrak wysyła królownę by udała się na ślub w zastępstwie panny młodej i podczas samego ślubu, gdy dziewczyna widzi płonący szałas. Wypowiedzi królowny stopniowo się zmieniają. Podczas gdy na samym początku nie wyraża ona troski o innych (poza samą sobą), w ostatniej części tekstu widząc płonący szałas martwi się o los żebraka i dziecka, a nie swój własny.

W tekście utworu postaci opisane są za pomocą przymiotników i rzeczowników wartościujących: królowna jest „dumna” i „piękna”, a Håken Borkenskjegg określony jest jako „syn króla”. Również otoczenie jest opisywane wyłącznie wtedy, gdy ważne jest to dla rozwoju fabuły, np. królestwo Håkena („wspaniałe zamki i lasy i gospodarstwa”), którego świetność sprawia, że królowna zaczyna żałować, że go odprawiła. Jednak nawet w takich wypadkach opisy ograniczają się do jednego lub dwóch słów.

Baśń ta w klasyfikacji AT otrzymała numer AT 900 – „Dumna królowna” lub też „Kong Drosselbart” (niem. Król Drozdobrody) i należy do grupy utworów o kobietach pokutujących za swoje przewinienia (Hodne, 196, 197). Baśń ta występuje w różnych częściach Europy, a jej

najbardziej znanym wariantem jest niemiecka baśń *Król Drozdobrody* spisana przez braci Grimm. W Norwegii jest również rozpowszechniona i pojawia się w wielu wariantach w różnych częściach kraju. Głównym motywem występujących w tej grupie utworów jest dumna królewna, która drwi z kandydatów do swojej ręki. Zostaje wydana za żebraka przez ojca, lub też przebrany za żebraka królewicz podstępem zmusza ją by się z nim związała. Później cierpi niedostatek i musi pracować fizycznie aż w końcu na weselu królewicz daje jej się poznać jako jej mąż i następuje pojednanie (Krzyżanowski, 1962, s. 272).

2.4. Baśnie humorystyczne

Podobnie, jak przypadku poprzednio omawianych gatunki baśni, w baśniach humorystycznych występuje narrator zewnętrzny, który nie podaje dokładnych szczegółów dotyczących miejsca i czasu akcji, a repertuar postaci jest mocno ograniczony. Postaci często ukazują w wyolbrzymiony sposób cechy charakteru i przywary, które są wyśmiewane w utworach. W związku z tym, że ich fabuła różni się w dużym stopniu od fabuły baśni magicznych, do jej analizy użyte zostały pojęcia z zakresu narratologii: scena, streszczenie i elipsa.

a) *Narieczona bogacza (Herremansbruden)*

Utwór ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Folke-Eventyr, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen. Ny Samling* w 1876 roku.

Baśń opowiada o starym i bogatym gospodarzu, wdowcu, któremu spodobała się młoda dziewczyna, córka ubogiego sąsiada. Mężczyzna liczył na to, że ponieważ była biedna, zgodzi się za niego wyjść, jednak panna nie chciała o tym słyszeć. Wtedy napisał do jej ojca i obiecał mu, że daruje mu dług i da kawałek ziemi, jeśli nakłoni córkę do ślubu. Na dziewczynę nie działały jednak żadne perswazje i w końcu, gdy bogacz zaczął nalegać na ojca, żeby się pośpieszył, ten wymyślił podstęp. Gospodarz miał przygotować ślub, sprowadzić gości i księdza, a potem posłać po pannę pod pretekstem wykonania jakiejś pracy i zawrzeć ślub tak szybko, żeby nie zdążyła się zorientować co się dzieje. Mężczyzna zrobił jak mu poradził ojciec i gdy wszystko było już gotowe, wysłał parobka do sąsiada, żeby wziął „to co mu obiecał”. Ojciec powiedział wysłannikowi, żeby poszedł na łąkę i wziął „ją” ze sobą. Parobek udał się we wskazane miejsce i spotkał tam dziewczynę, która domyśliła się podstępu i powiedziała, że pewnie chodzi o bułąną klacz, która się tam pasła. Młodzieniec wskoczył na konia i pojechał do domostwa gospodarza, który kazał mu zaprowadzić ją po schodach do komnaty gospodyni, a następnie odświętnie ubrać (myśląc że parobek sprowadził dziewczynę). Następnie kazał ją

sprowadzić na dół i wyszedł ją przywitać. Po tym wydarzeniu nigdy więcej nie udał się już w konkury do żadnej panny.

Czas akcji nie jest określony, ale w związku z tym, że w jednej ze scen panna pracowała na łące, gdzie pasła się również klacz, akcja toczy się najprawdopodobniej latem. Utwór rozpoczyna się od streszczenia, w którym narrator opisuje sytuację gospodarza i to jak zakochał się w córce sąsiada. Następnie rozpoczyna się krótka scena dialogu pomiędzy tymi dwoma postaciami (oświadczyzny). Potem pojawia się straszenie opisujące kolejne zabiegi gospodarza i ojca dziewczyny chcących nakłonić ją do ślubu. Później pojawia się kolejna scena, w której ojciec opowiada gospodarzowi swój podstęp. Następnie w jednym zdaniu narrator streszcza przygotowania do wesela, po czym w kolejnej scenie opisuje wysłanie parobka do ojca „narzeczonej”. Później pojawia się elipsa (podróż mężczyzny nie jest opisana) i rozpoczyna się kilka kolejnych scen przedstawiających dialog najpierw parobka z dziewczyną, a potem dwie kolejne rozmowy mężczyzny z gospodarzem, rozkaz gospodarza wydany dziewczętom kuchennym i ostatnią rozmowę parobka z gospodarzem. Pomędzy tymi scenami pojawiają się jedno-dwuzdaniowe streszczenia opisujące podróż powrotną na klaczy, wciąganie klaczy po schodach i ubieranie bułanki w ślubny strój. Utwór kończy się streszczeniem opisującym wprowadzenie klaczy do izby biesiadnej i dalsze losy gospodarza. Tym samym pierwsza część tekstu, obejmująca dłuższy odcinek czasowy składa się głównie z opisów i stanowi przyczynek do drugiej, bardziej dynamicznej (ze względu na obecność wielu dialogów) części opisującej dzień „wesela”. Budowa tej części tekstu, w której dialogi ilościowo dominują nad fragmentami streszczającymi wydarzenia mające miejsce pomiędzy (które, jak np. wciąganie klaczy po schodach czy ubieranie jej w strój ślubny są same w sobie komiczne i potencjalnie warte opisanie), skupia uwagę czytelnika na grze słownej, w której wszystkie postaci rozmawiając o „niej”, mając na myśli bądź to pannę, bądź to klacz. Upór dziewczyny, który w tym utworze przyrównywany jest niejako do uporu konia odmawiającego wykonania polecenia, na które nie ma chęci sprawia, że pomimo że gospodarz i parobek myślą o dwóch różnych istotach, pozornie się rozumieją i wypowiedzi rozmówcy mają dla nich sens.

W utworze tym narrator jest narratorem zewnętrznym i ma on częściowy wgląd w myśli i motywacje postaci (informuje czytelnika o tym, co panna myślała o zalotach gospodarza). W tekście utworu niemal nie występują opisy, a główne postaci opisane są za pomocą epitetów wartościujących: gospodarz – bogaty, wdowiec, stary, brzydki; panna – córka sąsiada, uboga. Gospodarz i dziewczyna są więc określani na podstawie opozycji wieku (stary – młoda) i statusu majątkowego i społecznego (bogaty – biedna). Tak skrajny opis pary uwypukla ich

niewłaściwe dobranie i zadufaną w sobie postawę mężczyzny, którą już na początku podsumowuje główna bohaterka: „... den gamle Styggen kunde have faldt paa det, som høvede bedre for ham end at gifte sig” (Asbjørnsen, 1883, s. 65-66)⁸⁰, a sam utwór sytuacje w których młoda kobieta zostaje ze względów majątkowych zmuszona do ślubu ze znacznie starszym partnerem. Takie odczytanie tekstu sugeruje również pointa utworu, w której narrator informuje czytelnika, że gospodarz nigdy więcej nie przymierzał się już do ślubu.

Utwór należy do grupy utworów o „chytrej (lub głupiej) kobiecie”. W przypadku baśni norweskich opowiadają one najczęściej o zalotach przedstawiając je w humorystycznym świetle. W indeksie AT otrzymał numer 1440, który nosi tę samą nazwę (Hodne, 1884, s. 255).

b) *O chłopie, który chciał prowadzić dom (Manden som skulde stelle hjemme)*

Utwór po raz pierwszy ukazał się w zbiorze *Norske Folekeeventyr samlede ved P. C. Asbjørnsen og Jorgen Moe. 2den Deels 1ste Hefte* (1844).

Baśń opowiada o parze małżeńskiej. Mąż był zawsze niezadowolony wracając wieczorem do domu i uważał, że jego żona nie zrobiła w domu wszystkiego tak jak powinna. Kobieta zaproponowała zatem, że się zamienią i następnego dnia to ona pójdzie na żąć zboże, a mężczyzna zostanie w domu. Ten zgodził się chętnie i zaczął pracę od ubijania masła. Po pewnym czasie się zmęczył i szedł do piwniczki napić się piwa. W tym czasie usłyszał, że świnia weszła do izby, więc wybiegł ją wyganiać. Zapomniał jednak o beczie i gdy rozprawił się ze świnią piwo zdążyło się już wylać. Kiedy wrócił do ubijania masła przypomniało mu się, że nie nakarmił i nie napoił krowy. Postanowił za pomocą deski zapędzić ją na dach, który był porośnięty darnią, żeby tam się pasła. W związku z tym, że na podłodze raczkowało dziecko, przywiązał sobie maselnicę do pleców, jednak kiedy udał się nabrać dla krowy wody i pochylił się przy studni śmietana wypłynęła mu z maselnicy na głowę. Po tym zabrał się do gotowania kaszy. Ponieważ musiał jej pilnować a jednocześnie bał się, że krowa spadnie z dachu, zawiązał jej na szyi linę, której drugi koniec spuścił przez komin paleniska do izby i przywiązał sobie do nogi. W tym czasie krowa spadła z dachu i mężczyzna został wciągnięty w komin, w którym się zaklinał podczas gdy na zewnątrz zwierzę zwisało w powietrzu przy ścianie domu. Żona długo czekała w polu aż mąż zawoła ją na obiad i kiedy w końcu zdecydowała się wrócić do domu zobaczyła wiszącą krowę. Odcięła linę i kiedy weszła do domu zastała męża z głową w garnku z kaszą.

⁸⁰ „... brzydki staruch mógłby pomyśleć o czymś, co bardziej przystoi niż ożenek.”

Akcja utworu toczy się w nieokreślonym miejscu w czasie żniw w domostwie głównych bohaterów. Narrator nie opisuje postaci, informuje tylko czytelnika, że mężczyzna i kobieta są małżeństwem. Sam czas akcji utworu obejmuje jeden wieczór i następującym po nim dzień. Utwór rozpoczyna się od jednozdaniowego wprowadzenia, następnie następuje streszczenie i krótka scena, w której przytoczona została wypowiedź kobiety proponującej zamianę. Dalej pojawia się jedno obszerne streszczenie opisujące wydarzenia rozgrywające się kolejnego dnia. Narrator skupia się na działaniach mężczyzny, opisując jedynie wyruszenie kobiety z domu wczesnym rankiem i jej powrót do domu. Działania mężczyzny opisywane są konsekwentnie, bez akcentowania przez narratora któregośkolwiek z nich ani też bez przedstawiania jakichkolwiek komentarzy dotyczących jego działań ze strony narratora. Wypowiedź jest skonstruowana w taki sposób, że niemal każda decyzja podejmowana przez mężczyznę automatycznie prowadzi do kolejnej katastrofy, a każda z nich jest bardziej brzemienna w skutkach od poprzedniej. Wypowiedź zbudowana jest ze zdań wielokrotnie złożonych połączonych przecinkami, wielokropkami i spójnikami takimi jak „og” (i), „så” (następnie), „da” (wtedy), „nå” (teraz), „men” (ale), które nadają tekstowi rytm i charakter wypowiedzi ustnej. Pomimo, że tekst ukazuje w komicznym świetle przywary ludzkie, nie kończy się żadnym podsumowaniem wydarzeń ani moralitetem pozostawiając czytelnikowi swobodę w interpretacji przedstawionych wydarzeń.

W tekście utworu niemal nie pojawiają się opisy gospodarstwa czy krajobrazów. Wymienione zostają jedynie te sprzęty znajdujące się w obrębie obejścia, które są istotne dla wydarzeń opisanych w tekście oraz te ich cechy, które wpływają na rozwój fabuły (np. położenie domu umożliwiające wprowadzenie krowy na dach). Dzięki temu baśń jest bardzo dynamiczna, a komizm sytuacyjny wyraźnie odczytywalny.

Tematem utworu jest podział obowiązków domowych, który (uznany przez męża za niesprawiedliwy) rzutuje na zgodność małżonków. W wiejskich społecznościach norweskich wspólne prowadzenie domu i gospodarstwa było podstawowym zadaniem spajającym małżonków i wpływającym bezpośrednio na jedność małżeństwa. Każde z nich było odpowiedzialne za inne zadania, których podział oparty był w dużym stopniu na ich płci. Zazwyczaj przyjęte było, że mężczyzna zajmował się uprawą ziemi, polowaniem, łowieniem ryb, handlem, opieką nad końmi i wykonywał trudniejsze i bardziej niebezpieczne prace. Kobieta zajmowała się domem: przygotowywaniem posiłków, ubraniami, dbała o czystość. Oprócz tego była odpowiedzialna za zajmowanie się wypasem bydła podczas letnich wypasów na górskich halach i pomagała przy dużych pracach sezonowych w polu. Część prac takich jak

np. warzenie piwa, wyrabianie ciasta na chleb, mycie podłogi czy noszenie wody była wykonywana zarówno przez mężczyzn jak i kobiety. Nie był to jednak podział stały i zdarzało się, że w razie potrzeby kobiety wykonywały również „męskie” prace (Hodne, 2002, s. 207). W omawianym utworze taka zamiana ma miejsce na życzenie żony, która w ten sposób chce przypomnieć mężowi, że jej praca jest równie ważna i ciężka co jego. Utwór przedstawia w komiczny sposób jego próby podołania obowiązkom domowym, co w zestawieniu z (prawdopodobnie) bezproblemowym wykonaniem pracy męża przez żonę przypomina słuchaczom o tym, że również praca w domu jest wymagająca i znojna.

Utwór należy do grupy „kawały o parach małżeńskich”, do podgrupy o numerze AT1408 „Mąż w roli gospodyni” w której po zamianie ról kobieta wykonuje w odpowiedni sposób pracę na roli, natomiast mężczyzna ponosi porażkę zajmując się domem (Thompson, 1978, s. 194). Utwór występuje w Norwegii w różnych wariantach w wielu regionach (Hodne, 1884, s. 250-251).

2.5. Baśnie o głupim trollu (potworze)

Baśnie o głupim trollu mają podobne cechy budowy jak baśnie magiczne. Występuje w nich narrator zewnętrzny, opisy pojawiają się rzadko (i dotyczą najczęściej istotnych cech postaci/miejsc wyróżniających je spośród innych). W utworach tych znajduje się stosunkowo niewiele opisów, które, jeśli już się pojawiają, dotyczą niemal wyłącznie charakterystycznych cech postaci. Teksty baśni zostały podzielone na części z użyciem pojęć z zakresu narratologii: scena, streszczenie i elipsa.

a) *Per Gynt*⁸¹

Utwór ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Huldreeventyr og Folkesagn fortalte af P. Chr. Asbjørnsen* (1848) jako część baśni o konstrukcji ramowej *Rensdyrjagt ved Ronderne* (Polowanie na renifery w Ronderne)⁸². W omawianym zbiorze, *Norske Foke – og ...* (1879) została ona jednak opublikowana jako samodzielny utwór. Baśń ta została przez Asbjørnsena

⁸¹ W tej części pracy przyjęty został wariant zapisu imienia stosowany w tekście z omawianego wydania baśni. Obecnie stosuje się zapis Peer Gynt. Historie o myśliwym Per Gyncie stanowiły inspiracje dla wielu artystów, czego najbardziej znany przykład stanowi sztuka Ibsena *Peer Gynt*.

⁸² W utworze tym pojawiają się również inne opowieści o charakterze „myśliwskim”, które wplecione zostały w fabułę prymarną mówiącą o wyprawie na polowanie renifery. Jest ona w dużym stopniu oparta o osobiste przeżycia Asbjørnsena, które zostały przez niego przekształcone w tekst stanowiący odpowiedni kontekst dla zasłyszanej przez niego później historii o Per Gyncie (Massengale, 2009).

spisana w 1842 podczas podróży do Gudbrandsdalen na podstawie ustnej opowieści Engeberta Hougena (Mørkhagen, 1997, s. 47-49).

Baśń opowiada o myśliwym o imieniu Per Gynt żyjącym w Kvam, który wybrał się jesienią, długo po tym jak bydło zostało spędzone z gór, na polowanie. Kiedy pod wieczór kierował się na noc na górskie pastwisko, natrafił na stwora o imieniu Bøyg⁸³, który zagroził mu drogę. Gdy w końcu udało mu się dojść do chaty, stwór, który wszedł do środka został zastrzelony przez Pera, na co z pobliskich gór dobiegły śmiechy i głosy komentujące to wydarzenie. Następnego dnia Per udał się na polowanie i zobaczył dziewczynę pasącą bydło, które, gdy tylko się zbliżył, zmieniło się w stado niedźwiedzi. Dzięki wykorzystaniu wskazówki, którą mimowolnie podały mu głosy dochodzące z gór, mężczyzna zastrzelił niedźwiedzia, po czym go oskórował, zakopał mięso i zabrał ze sobą skórę i czaszkę. W drodze powrotnej spotkał lisa, którego też zabił i oskórował. Po powrocie do chaty położył czaszki na zewnątrz z otwartymi szczękami. Następnie zabrał się do gotowania zupy. Wtedy przez okno wetknął do środka swój długi nos troll, który to Per Gynt oblał gorącą zupą. Na pewien czas zapanował spokój, po czym pojawił się zaprzężony w niedźwiedzi wóz który zaciągnął ciało Bøjga w góry, a z nieba połała się do komina woda i zgasła ogień na palenisku. Per Gynt rozpałił ogień na nowo, wziął psy i udał się do pobliskiego Vala, gdzie pozostały jeszcze w górach trzy dziewczyny. Po drodze spotkał wilki które zabił. Kiedy dotarł na miejsce zobaczył, że w środku są trzy trolle zalecające się do dziewczyn, a przed chatą stoi na czatach czwarty, do którego Per strzelił. Mężczyzna wszedł do izby i zastrzelił jednego z trolli, psy rzuciły się na drugiego a trzeci uciekł przez komin. Per Gynt pomógł spakować się dziewczętom i odprowadził je do wioski. Na krótko przed Bożym Narodzeniem Per Gynt wraz ze swoją białą niedźwiedzicą udał się do gospodarstwa w Dovre, gdzie w każdą wigilię przychodziły trolle, przez co gospodarze musieli je na ten okres opuszczać. Gdy został tam sam zrobił wielki but i pozostawił go w pomieszczeniu. Kiedy trolle go zobaczyły zaczęły go na raz mierzyć i wtedy Per Gynt pociągnął za sznurówki tak, że ich stopy zostały uwięzione. Niedźwiedź wyszedł zza pieca i mężczyzna kazał mu rzucić się na trolle, sam też zaczął je okładać. Trolle uciekły i nigdy więcej już tam nie wróciły. Wiele lat później przed wigilią gospodarz spotkał w lesie trolla, który go zapytał czy dalej ma białą kotkę (za którą trolle wzięły niedźwiedzia) za piecem. Mężczyzna odpowiedział, że tak, a do tego urodziła ona siedmioro młodych jeszcze większych od niej. Po tym trolle nigdy więcej nie wróciły.

⁸³ Norw. bøyg – w norweskich wierzeniach ludowych niewidzialna istota mająca kształt ogromnego węża

Utwór stanowi połączenie kilku *sagn* o Perze Gyncie oraz jednej baśni. *Sagn* połączone zostały ze sobą w taki sposób, że przechodzą swobodniej jedna w drugą, natomiast baśń została dołączona do utworu za pomocą łącznika, w którym za pomocą elipsy czas akcji przenosi się do okresu bożonarodzeniowego. O tym, że utwór ten złożony został z kilku części wiadomo już z relacji bajarza, od którego usłyszał go Asbjørnsen (Mørkhagen, 1997, s. 48). Zdaniem badaczy takich jak Mørkhagen fabułę budują kolejno: opowieść o Bøjgenie; opowieść o zaklętych niedźwiedziach (norw. huldrebjørnen), opowieść o zupie z nosa (norw. Guri Supertyne), opowieść o trzech dziewczętach (norw. Valabudeiene) oraz baśń o niedźwiedzicy (norw. Kjetta på Dovre). Dwa ostatnie utwory zostały przypisane postaci Per Gynta przez bajarza opowiadającego te historie Asbjørnsenowi (Mørkhagen, 1997, s. 68-73). Postać myśliwego Per Gynta, która łączy w całość te wszystkie utwory występuje w wielu norweskich *sagn* z obszaru Søndorp w Gudbrandsdalen. W zależności od miejsca opowiadania historie o nim były traktowane jako mniej lub bardziej prawdziwe i do dziś trwają spory co do tego czy był on postacią historyczną, a jeśli tak, to skąd pochodził i kiedy żył (Mørkhagen, 1997, s. 78-101).

Baśń odnosi się bezpośrednio do wierzeń ludowych i zawiera wiele różnych motywów związanych z ich pojawianiem się i zakłócaniem spokoju ludziom. Rozpoczyna się od opisu wydarzeń mających miejsce na *seter*, gdzie zgodnie z tradycją ludową trolle i ukryci ludzie (ogółem *underjordiske*) przejmowali władzę nad wyższymi partiami gór w okresie jesieni i zimy. W związku z tym o odpowiedniej porze należało sprowadzić do wsi bydło i samemu również opuścić te okolice. Inaczej ryzykowało się spotkanie z różnymi istotami z wierzeń ludowych. W przypadku kobiet takie spotkania często skutkowały niechcianymi awansami ze strony troll czy ukrytych ludzi, na których skutek mogły one nawet zostać porwane i zmuszone do życia w świecie nadprzyrodzonych istot – stąd przerażenie dwóch z dziewcząt występujących w omawianym utworze. W wielu opowieściach o spotkaniach z ukrytymi ludźmi pojawiają się głosy dobiegające z gór lub lasów, które bohaterowie lub inne postaci słyszą. Głosy te mogą ostrzegać przed wchodzeniem w drogę ukrytym ludziom, szydzić z ludzi bądź też dawać im mimowolne wskazówki co do tego jak mają postąpić (jak np. informacja o tym, że aby trafić Per Gynt powinien umyć ręce). Noc wigilijna uznawana była za najbardziej niebezpieczną noc w całym roku – wtedy różne wrogie człowiekowi siły i istoty zyskiwały największe możliwości. Wskazane było nie wychodzić w tym czasie z domu, aby się na nie nie natknąć. W niektórych baśniach takich jak np. *Tuftefolket fra Sandnesa* (Ukryci ludzie z Sandflæsa) pojawiają się opisy przyjęć urządzanych przez nie w domach ludzi (bądź to opuszczanych na zimę, bądź to stojących na uboczu). Miejscem szczególnie obfitującym w

różnego rodzaju postaci z wierzeń ludowych był obszar Dovre, a w szczególności znajdujące się tam wysokie i niedostępne góry. Sam motyw białego niedźwiedzia, którego bohater używa do poskromienia trolli, a którego te biorą za białą kotkę pojawia się również w innych utworach, m. in. *Kjetta på Dovre* (Kocica z Dovre), a swój pierwowzór wziął prawdopodobnie w wydarzeniach opisanych w średniowiecznej sadze *Auðunar þáttur vestfirzka* (O Audunie z Zachodnich Fiordów). Opowiada ona o Islandczyku imieniem Audur, który postanowił podarować królowi duńskiemu kupionego na Grenlandii białego niedźwiedzia i odbywa z nim podróż do Danii (przez Norwegię). Z powodu włączenia tego motywu baśń, pomimo tego, że jej znaczną część tworzą *sagn*, w indeksie AT została uznana za wariant utworu *Kjetta på Dovre* i uzyskała ten sam numer AT1161 (*The bear trainer and his bear*). Baśnie należące do tego wariantu występują na szczególnie terenie Skandynawii oraz w innych krajach europejskich (Aarne & Thomspon, 1961, s. 366; Hodne, 1984, s. 219-220).

b) *Chłopiec i diabeł* (*Guten og fanden*)

Utwór ukazał się po raz pierwszy w zbiorze *Norske Folkeeventyr* (1843). Została zapisana według wariantu spisanego przez Jørgena Moe w Ringerike.

Głównym bohaterem baśni jest chłopiec, który idąc drogą i jedząc orzechy napotkał diabła. Zapytał go czy to prawda, że diabeł potrafi się tak zmniejszyć, że jest w stanie przejść przez ucho igielne. Diabeł odpowiedział, że tak na co chłopiec powiedział, że chce to zobaczyć i żeby wszedł do orzecha. Diabeł wszedł przez dziurkę, którą chłopiec zatkał i poszedł do kuźni, gdzie poprosił kowala by rozłupał orzech. Ten próbował trzy razy i dopiero za czwartym, gdy wziął największy młot. Wtedy zdmuchnęło pół dachu a kowal powiedział, że to chyba diabeł był w tym orzechu.

W indeksie AT baśń otrzymała numer AT 1158: *The ogre wants to look through the gun barrel in the smithy* i została spisana w Ringerike przez Jorgena Moe około 1840 roku (Hodne, 1984, s. 209, 219). Warianty tego typu baśni występują w Europie w Skandynawii, Niemczech, na Sowieńii i w Rosji (Aarne & Thompson, 1961, s. 365). Zarówno w nazwie grupy tych utworów jak i w tytule baśni będącej „podstawowym” wariantem fabuły utworu pojawia się troll/ogr. Postać ta może jednak zostać zmieniona na innego rodzaju potwora, w tym diabła. Jest to związane z tym, że w folklorze istoty takie jak troll były zazwyczaj łączone ze światem niechrześcijańskim, a więc pogańskim, diabelskim.

Fabułę utworu można podzielić na dwie sceny: spotkanie diabła na drodze oraz rozłupywanie orzecha przez kowala w kuźni. Pierwsza scena rozpoczyna się od bardzo krótkiego

wprowadzenia, po którym narrator przechodzi od razu do referowania sceny. W scenie tej przytoczony została rozmowa pomiędzy chłopcem i diabłem, w której ten ostatni bez namysłu podejmuje rzucone mu wyzwanie – jest to często pojawiający się w utworach tego typu element pokazujący głupotę trolla/diabła. W drugiej części pojawiają się powtórzenia: kowal podejmuje cztery próby rozbicia orzecha. Każde z tych powtórzeń ma większą „moc”: kowal sięga po coraz to większy młot, co skutkuje rozbiciem orzecha przy ostatniej próbie. Bohater utworu nie dysponuje magicznymi zdolnościami ani nie posiada magicznych przedmiotów otrzymanych od donatora, jego główną bronią jest spryt i odwaga będące jego własną, indywidualną cechą.

3. Relacja słowo – obraz w baśniach. Analiza

Niniejszy rozdział przedstawia analizę ilustracji do baśni i ich umiejscowienia w kontekście tekstu literackiego – w odniesieniu do tego jakie elementy tekstowe uzyskały swój plastyczny ekwiwalent oraz w jakim miejscu znajdują się one (ilustracje) fizycznie w tekście. Analiza przeprowadzona została na podstawie tych samych utworów, które omówione zostały w rozdziale drugim, jednak w przeciwieństwie do niego rozdział ten został uporządkowany zgodnie z chronologiczną kolejnością omawianych zbiorów baśni, każda seria ilustracji pojawia się więc w podpunkcie odpowiadającym danemu wydaniu. Głównym celem dokonania takiego podziału jest przeniesienie w tym rozdziale uwagi z samego tekstu literackiego na relację tekst-obraz, która jest rozpatrywana nie jako opozycja tych dwóch różnych mediów, a raczej ich wzajemna interakcja zachodząca podczas lektury na kartach książki (Bal, 2006b, s. 9). Chronologiczne uporządkowanie omawianych utworów (zgodnie z kolejnością ukazywania się kolejnych wydań) umożliwia dokładniejsze prześledzenie ewentualnych zmiany zachodzących z czasem w podejściu do ilustrowania baśni. Wspomniana relacja rozpatrywana jest w kategoriach interpretacji wizualnej tekstu literackiego, a jej analiza rozpatrywana w oparciu o dwie główne kategorie zaproponowane przez Vargę: zbadania tego, który moment akcji został wybrany do przedstawienia oraz które elementy zostały usunięte/dodane bądź podkreślone (Kibédi-Varga, 2010, s. 24).

Analizę serii ilustracji do każdej z baśni rozpoczynają informacje techniczne: nazwisko autora ilustracji, liczba ilustracji i techniki wykonania oryginałów ilustracji, a także ewentualne wcześniejsze realizacje/pierwowzory. Następnie każda ilustracja z danej serii poddana zostaje analizie, która podzielona jest na dwie części. Pierwszą stanowi opis formalny ilustracji będący analizą preikonograficzną, uwzględniającą jednak omówienie kompozycji oraz analizy ilustracji jako interpretacji wizualnej baśni będącej w tym wypadku odpowiednikiem analizy ikonograficznej i ikonologicznej (por. Panofsky, 1971, s. 13-19). W drugiej części, na podstawie analizy tekstu literackiego dokonanej w rozdziale drugim określona zostaje scena (lub inna część) utworu, którą ilustracja przedstawia, za pomocą metodologii multimodalnej skomentowana zostaje relacja pomiędzy postaciami ukazanymi na ilustracji a widzem oraz ewentualne znaczenie niesione przez wybrane elementy kompozycji, obecność elementów dodanych przez ilustratora oraz innych aspektów z zakresu analizy przekładu intersemiotycznego. Z tym ostatnim aspektem związana jest bezpośrednio obecność akcentów narodowych, która (jako jedno z dwóch głównych zagadnień poruszanych w pracy) została oddzielnie omówiona: określone zostało jakie elementy norweskie pojawiają się na ilustracji i

w jaki sposób ich obecność łączy się z tekstem utworu oraz kulturą ludową. Analiza ilustracji do każdej baśni kończy się krótkim podsumowaniem, w którym omówiony został wybór scen dokonany przez ilustratora w odniesieniu do budowy całego tekstu literackiego oraz zebrane zostały wnioski z analiz poszczególnych ilustracji ukazując tendencje widoczne w omawianym utworze.

3.1. Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen, 1879

a) *Pasterz królewskich zajęcy (Gjæte Kongens Harer)*

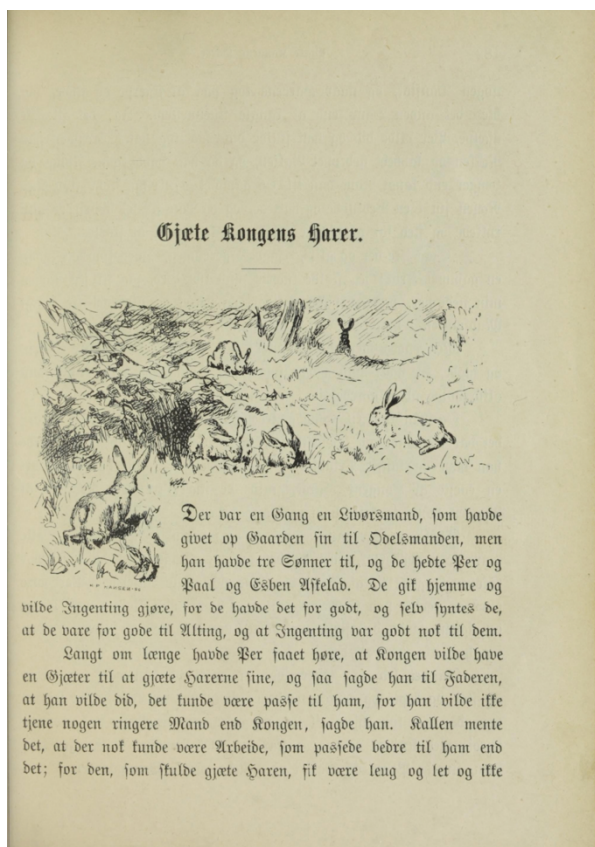


Il. 1. August Schneider, *Gjæte kongens harer*, rysunek piórkciem i ołówkiem na papierze, przed 1871, Nasjonalmuseet, Oslo NG.K&H.A.07187

Baśń zdoła łącznie siedem ilustracji autorstwa Erika Werenskiolda. Trzy środkowe stanowiły jednak pierwotnie jedną ilustrację złożoną z kilku pól, która ostatecznie (wbrew woli artysty) została podzielona na części umieszczone w różnych partiach tekstu (Edvaerdsen, 2007, s. 227-228)⁸⁴. Rysunki te, z wyjątkiem pierwszego, zostały przez Werenskiolda wykonane według wcześniejszego projektu Augusta Schneidera (il. 1), który na jednej planszy wykonał połączone liniami ornamentalnymi przedstawienia kolejnych scen z baśni. U góry od prawej: spotkania ze staruchą, przywoływania zajęcy magicznym gwizdkiem; w środkowym polu kolejno: wymiany gwizdka za pocałunki służącej, królowy i pocałunek króla z klaczą; u dołu: króla, który każe przestać Askeladdenowi

mówić. W związku z tym, że jest to jedynie projekt, który nigdy nie został umieszczony w gotowym wydaniu nie jest pewne, gdzie dokładnie miał się znajdować. Można jednak przypuszczać, że miał on zajmować lewą stronę rozkładówki, z tekstem baśni zajmujący całą prawą stronę, na co wskazuje ułożenie scen od prawej do lewej (od środka na zewnątrz).

⁸⁴ Na projekcie ilustracji wykonanej przez Werenskiolda (obecnie w zbiorach Nasjonalmuseet w Oslo), poszczególne sceny są nadal połączone.



Il. 2. *Gjæte Kongens Hærer* (1879), s. 181, il. E. Werenskiöld

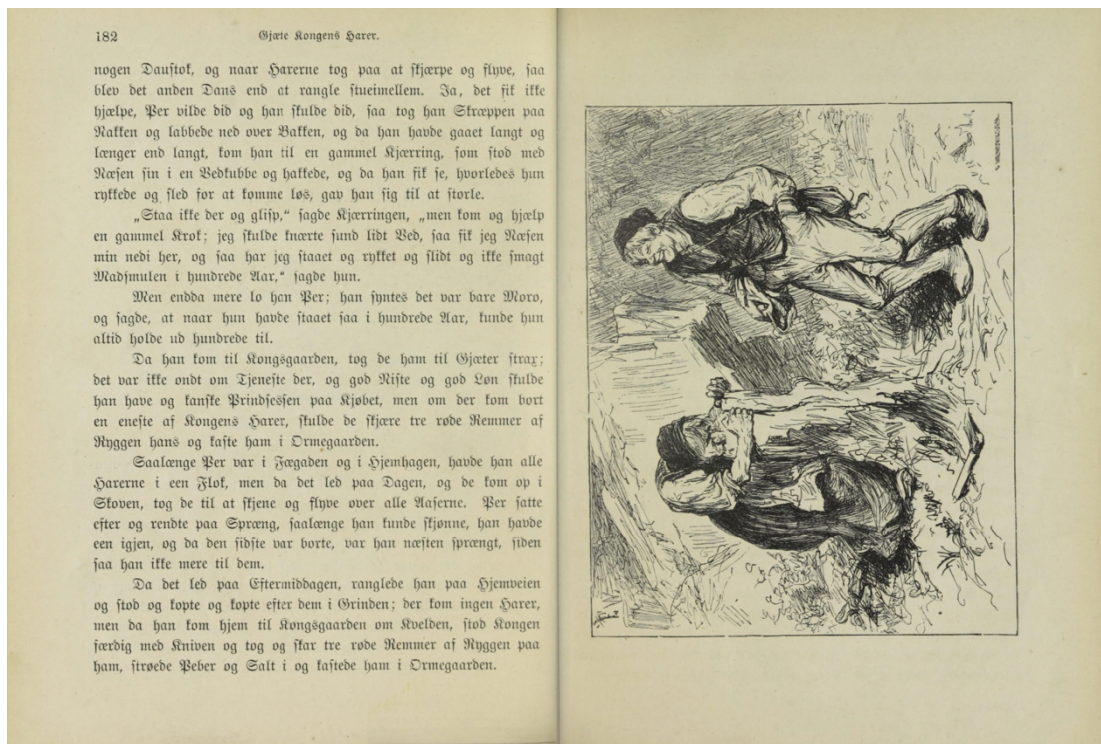
Pierwsza ilustracja do baśni (il. 2) znajduje się w połowie pierwszej strony, tuż pod tytułem utworu. Pole obrazowe ma kształt położonej poziomo litery L, co pozwala na umieszczenie tekstu literackiego częściowo wewnątrz ilustracji. Na ilustracji ukazane zostało poszycie lasu, wraz z siedzącymi w trawie zajęcami. Zarówno zwierzęta jak i las zostały przedstawione w sposób mimetyczny. Sylwetki zwierząt ukazane zostały w ruchu. Jedzące trawę zajęce spoglądają w ziemię. Pozostałe zwierzęta patrzą przed siebie, jednak kierunek ich spojrzeń nie pociąga za sobą żadnej interakcji z czytelnikiem. Scena⁸⁵ została ukazana z góry. Zarówno tło jak i roślinność na pierwszym planie nie zostały szczegółowo dopracowane, a wręcz

przedstawione szkicowo.

Ilustracja ta nie przedstawia żadnej konkretnej sceny z baśni i luźno łączy się z tekstem literackim umieszczonym tuż pod nim – na początku drugiego akapitu rozpoczynającego się tuż pod ilustracją pojawia się informacja o tym, że Per, najstarszy z braci, dowiedział się o możliwości znalezienia zatrudnienia jako pasterz królewskich zajęcy. W związku z tym ilustrację można uznać za rodzaj wstępu prezentujący czytelnikowi główne zadanie czekające każdego z braci – pilnowanie zajęcy tak, żeby żaden nie uciekł. Idyllicznie ukazane zajęce podkreślają „baśniowy” charakter utworu odwracając uwagę czytelnika od pojawiającej się w tekście informacji o karze, jaka czekała na tych, którym nie udało się upilnować zwierząt. Ukazanie sceny z góry można z perspektywy multimodalnej interpretować jako relację, w której „the interactive participant [the viewer] has power over the represented participant” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 138), co tym samym daje czytelnikowi złudne poczucie

⁸⁵ Termin „scena” rozumiany jest w tym rozdziale dwojako: w odniesieniu do ilustracji oznacza on kompozycję plastyczną przedstawiającą jakies zdarzenie.

przewagi nad niewielkimi zwierzętami, podobne do tego, jakie odczuwali bracia Askeladdena podejmując się zadania pasterza.



Il. 3. . *Gjæte Kongens Harer* (1879), s. 182-183, il. E. Werenskiöld

Druga z ilustracji (il. 3) przedstawia młodzieńca i staruchę. Obydwie postaci wypełniają większość pola obrazowego. Znajdują się na pierwszym planie, starucha stoi jednak nieco dalej od młodzieńca i jest częściowo schowana za pniem. Tło przedstawione jest bardzo schematycznie i przedstawia las i skałę (?). Starucha ukazana jest z półprofilu, a jej twarz jest skierowana w dół i częściowo niewidoczna. Jej rysy twarzy są w pewnym stopniu karykaturalne – zwłaszcza duży, szeroki nos i wykręcone na bok usta ułożone w sposób sugerujący, że kobieta coś mówi. Kobieta jest częściowo przysłonięta przez pień, o który opiera się oburącz. Ubrana jest w koszulę, stanik (oplecek) i spódnicę z fartuchem, a głowę ma owiniętą ciemną chustą. Młodzieniec również ukazany jest z półprofilu. Stoi na lekko ugiętych nogach, z rękoma włożonymi w kieszenie. Jego oczy są przymknięte a usta otwarte tak szeroko, że widać jego górne zęby. Ubrany jest w ciemną czapkę i kamizelkę, koszulę, sięgające za kolana spodnie, długie pończochy (skarpety) przywiązane pod kolanem podwiązkami i buty o nieokreślonym kształcie. Pod pachą trzyma złożoną kurtkę a przez jego ramię przewieszona jest torba. Postaci tworzą kompozycję po owalu uformowanym przez plecy staruszki, siekierę leżącą pod pniem oraz stopy, ramię i głowę młodzieńca. Taki układ kompozycji sugeruje, że pomiędzy postaciami rozgrywa się jakaś forma dialogu bądź rozmowy. Ponadto młodzieniec patrzy w

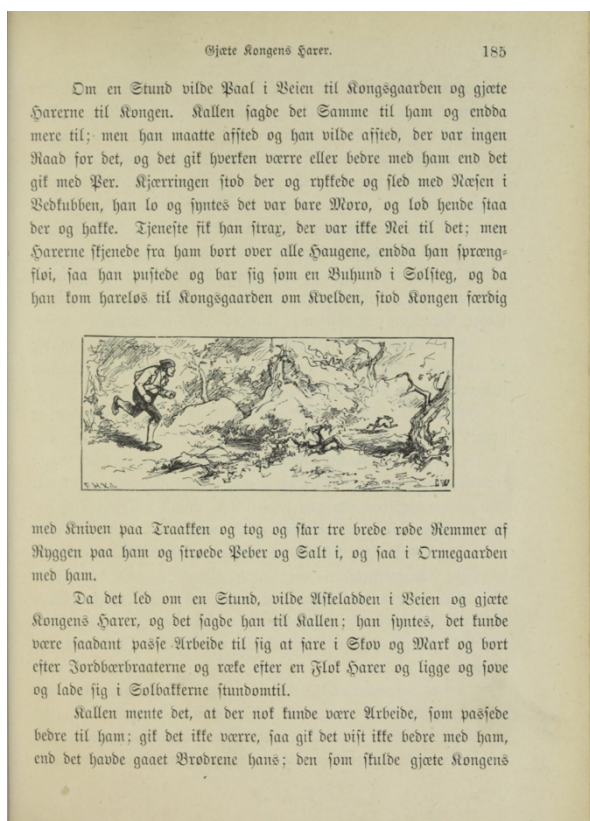
stronę staruszki formułując w ten sposób „linię” łączącą ze sobą te postaci, nazywaną przez Kressa i van Leeuwena wektorem wzroku (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 55). W ten sposób na ilustracji ukazana została struktura narracyjna ukazująca pewien proces – w tym wypadku jest to interakcja między postaciami: młodzieniec śmieje się ze staruszki. Scena ukazana została w sposób dynamiczny i ukazuje jeden wybrany fragment narracji. Bardzo oszczędny modelunek tła skupia uwagę widza na przedstawionej sytuacji działając w podobny sposób jak pozbawiona zbędnych opisów narracja utworu.

Ilustracja przedstawia spotkanie jednego z braci ze staruchą, której nos został uwięziony w pniu drzewa. Na lewej stronie, sąsiadującej z ilustracją znajduje się opis tej sceny:

... kom han til en gammel Kjæring, som stod med Næsen sin i en Vedkubbe og hakkede, og da han fik se, hvorledes hun rykkede og sled for at komme løs, gaf han sig til at storle.
„Staa ikke der og glisp,” sagde Kjerringen, „men kom og hjælp en gammel Krot (...), jeg har staaet og rykket og slidt og ikke smagt Madsmulen i hundrede Aar” sagde hun.
Men endda mere lo han Per; han syntes det var bare Moro...
(Asbjørnsen, 1879, s. 182)⁸⁶.

Chociaż scena spotkania ze staruchą pojawia się w tekście trzykrotnie (za każdym razem opisana w podobny sposób), z całą pewnością na ilustracji Werenskiolda ukazany jest jeden ze starszych braci Askeladdena: młodzieniec śmieje się z nieszczęścia kobiety, a jego włożone w kieszenie ręce sugerują, że nie ma zamiaru jej pomóc. Ponadto jego rysy twarzy, chociaż zniekształcone przez śmiech nabierają ordynarnego, błazeńskiego wyrazu, jaki nie powinien się pojawić na obliczu głównego bohatera. Umieszczenie ilustracji w tekście sugeruje, że jest to pierwszy z braci, Per którego spotkanie ze staruchą zostało dokładnie opisane (w przeciwieństwie do Paala, w którego przypadku w tekście pojawiło się jedynie streszczenie). Ilustrację można zatem w pewnym stopniu uznać za „dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych” (w rozumieniu Periery, por. s. 28), jednak z drugiej strony podkreśla on pewną konkretną scenę z tekstu, która, paradoksalnie, wcale nie dotyczy głównego bohatera.

⁸⁶ „... trafił na staruchę, której nos uwiązył w szparze pnia i kiedy zobaczył, jak szarpie się i męczy, żeby się uwolnić, zaczął się głośno śmiać. – Nie stój tak i się nie śmieję – powiedziała kobieta- Podejdz i pomóc starej kobiecie. (...) stoję tu i się szarpie i męczę i nie jadłam już od stu lat – powiedziała. Per śmiał się jednak jeszcze bardziej, bo uważał to za bardzo zabawne”.



Il. 4. *Gjæte Kongens Harer* (1879), s. 188, il. E. Werenskiold

Kolejna ilustracja (il. 4) przedstawia młodzieńca goniącego zająca. Rysunek w formie leżącego prostokąta obwiedziony jest cienką czarną ramką i umieszczony pośrodku strony wewnątrz akapitu tekstu literackiego. Postać młodzieńca znajduje się po lewej stronie pola obrazowego. Jest on ukazany w trakcie biegu, ze zgiętymi w łokciach rękoma i jedną nogą podniesioną do góry. Ubrany jest w czapkę, jasną kurtkę, ciemne, sięgające za kolano spodnie, pończochy i buty. Zając znajdujący się po prawej stronie pola obrazowego, również ukazany został w biegu, z wyciągniętymi przednimi i tylnymi łapami. Zarówno na pierwszym jak i na drugim planie przedstawiony został las. Drzewa i poszycie ukazano w formie szkicu, bez wyraźnych

szczegółów i niemal bez opracowania światłocienia. Na ilustracji najbardziej przyciąga wzrok postać młodzieńca ścigającego zająca – jego ciemne spodnie i cień wyraźnie odcinają się od jasnej kompozycji, wyodrębniając w wyraźny sposób jego sylwetkę. Kress i van Leeuwen tłumaczą wyodrębnienie jako środek plastyczny podkreślający istotne znaczenie danego elementu (Kress & van Leeuwen, s. 210), jednak w tym wypadku odseparowanie postaci od tła służy również podkreśleniu narracyjnego charakteru sceny. Postać zająca jest mniej widoczna i odbiorca dostrzega ją podążając wzrokiem od lewej strony pola obrazowego (od punktu, w którym znajduje się sylwetka młodzieńca) do prawej. Kierunek ruchu postaci młodzieńca formułuje tym samym wektor skierowany w stronę zająca, podkreślając jeszcze bardziej narracyjny charakter przedstawienia.

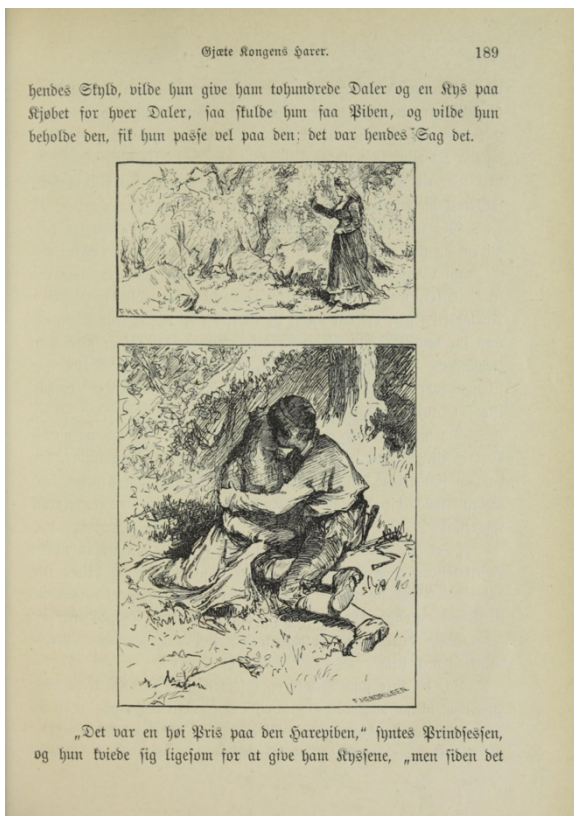
W związku z tym, że obydwaj bracia Askeladdena gonili zające (sam Askeladden miał gwizdek), ze sceny ukazanej na ilustracji nie wynika jednoznacznie, którego z nich ona dotyczy. Jednakże, w związku z tym, że umiejscowiona ona została wewnątrz akapitu opisującego historię Paala, kilka ostatnich linijek tekstu znajdujących się bezpośrednio nad ilustracją najprawdopodobniej opisuje właśnie scenę na niej przedstawioną: „... men Harene skjendte fra ham bort over alle Haugene, endda han sprængfløi, saa han pustede og bar sig som en Buhund i

Solsteg ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 185)⁸⁷. W tekście wydarzenia te zostały streszczone, a narrator nie opisał zbyt wielu detali, w jego wypowiedzi znajdują się jednak wyrażenia akcentujące dynamikę pościgu („han sprængfløi”, „han pusted”), które zostały oddane przez artystę poprzez ukazanie postaci w ruchu, w „stopklatce”, z uniesionymi do góry nogami/łapami postaci ukazanych na ilustracji. Wydarzenia ukazane na ilustracji należą do mniej ważnych epizodów, o czym świadczy m.in. fakt, że nie stanowią odrębnej sceny. Tym samym wybór ilustratora nie współgra ze strukturą utworu, co nadaje jej jednocześnie cech dosłownego tłumaczenia elementów tekstowych i obrazu podkreślającego konkretny element narracji.

Dwie kolejne ilustracje zostały umieszczone na jednej stronie (il. 5 a i b). Według pierwotnego zamysłu artysty wraz z następną ilustracją (il. 6) stanowiły jedną większą ilustrację podzieloną w poziomie na trzy oddzielne pola obrazowe. Dwóm pierwszym ilustracją znajdującym się jedna pod drugą na stronie 189 towarzyszy tekst umieszczony powyżej i poniżej nich. Ilustracja umieszczona u góry strony (il. 5a) przedstawia młodą kobietę w lesie. Kobieta znajduje się po lewej stronie pola obrazowego. Pozostałą część pola obrazowego wypełnia las, który, podobnie jak na poprzedniej ilustracji został opracowany schematycznie. Na pierwszym planie, po lewej stronie znajduje się duży kamień, za którym, obok znajdujących się na drugim planie kamieni, znajduje się zając. Podobnie jak na poprzedniej ilustracji (ul. 4) został on ukazany w ruchu, z wyciągniętymi przednimi i tylnymi łapami. Postać kobiety została ukazana z niemal z profilu. Jej prawa ręka jest podniesiona, lewą zaś unosi do góry spódnicę. Jej głowa jest lekko przekrzywiona, a wzrok skierowany w dół na znajdujące się po lewej stronie pola obrazowego kamienie i drzewa. Spojrzenie dziewczyny skierowane w stronę biegnącego zająca formując wektor wskazujący na związek zachodzący pomiędzy nią a zwierzęciem – być może kobieta idąc podąża w kierunku, w którym udają się zające, bądź też ich obecność jest dla niej z jakiegoś powodu ważna. Kobieta ubrana jest w ciemny stanik z prostokątnym wycięciem i ciemną spódnicę z dekoracyjnym obszyciem rąbka, bądź w ciemną suknię bez rękawów i koszulę. Na długich, rozpuszczonych włosach nosi niewielką koronę, a spod spódnicy/sukni wystaje jasna halka. Ze względu na to, że postać królowny utrzymana jest w ciemnej kolorystyce, przyciąga ona uwagę odbiorcy, który następnie, podążając za jej wzrokiem patrzy w prawo na chowające się za skałami króliki. W tym wypadku również można mówić o wyodrębnieniu, które, podobnie jak w przypadku poprzedniej ilustracji (il. 4) służy skierowaniu uwagi widza na aktywną postać, co tym samym podkreśla narracyjny charakter rysunku. W przeciwieństwie do

⁸⁷ „Lecz zające uciekały od niego na wszystkie strony świata, chociaż gonił za nimi tak szybko jak mógł, tak że dyszał i sapał jak owczarek w upał.”

poprzedniej ilustracji jest ona jednak czytana od prawej do lewej. Według Kressa i van Leewena układ kompozycyjny obrazu (bądź tekstu i obrazu) determinowane są kierunkiem czytania tekstu, układają się w opozycję „already given” – „new” dla tekstów czytanych od lewej do prawej (Kress & van Leewuwn, 2006, s. 186). W tym wypadku opozycja ta została odwrócona (podążając za wzrokiem królowny skierowanym w lewy dolny róg pola obrazowego znajdujemy zajęcia), co spowodowane zostało najpewniej układem stosowanym niegdyś często w książkach ilustrowanych: symetrycznym osadzeniem ilustracji (pod względem ich kompozycji) odnośnie osi znajdującej się na styku stron.



Il. 5 (a i b). *Gjæte Kongens Hare* (1879), s. 189, il. E. Werenskiold

wydarzenie, które zostało w niej całkowicie pominięte, co tym samym utrudnia określenie jej przynależności do konkretnej kategorii ilustracji, stawiając ją w pozycji przekładu adaptacyjnego (por. Gottlieb, 2018, s. 50-51) będącego dodaniem sceny pominiętej w tekście narracyjnym utworu.

Druga z ilustracji znajdujących się na tej stronie, umieszczona na dole (il. 5b) przedstawia parę całującą się na trawie w lesie lub na polanie pod lasem. Mężczyzna i kobieta zajmują centralną

Scena ukazana na ilustracji nie została wspomniana w tekście literackim baśni, co zmusza czytelnika do odczytania jej w oparciu o kontekst całego utworu. Korona na głowie oraz młody wygląd kobiety na rysunku sugerują, że jest to królowna. W opowieści narrator informuje czytelnika o tym, że została ona wysłana, aby zdobyć gwizdek Espena, jednak jej podróż została pominięta (co można określić jako elipsę): „Den tredje Dagen han gjætede, sendte de Prindsessen i Veien, forat hun skulde faa Piben fra ham. Hun gjorde for sig blid som en Lærke og saa bød hun ham tohundrede Daler, om han vilde sælge hende Piben” (Asbjørnsen, 1879, s. 88)⁸⁸. Tekst ten widoczny jest u dołu lewej strony rozkładówki. Tym samym ilustracja uzupełnia narrację utworu o

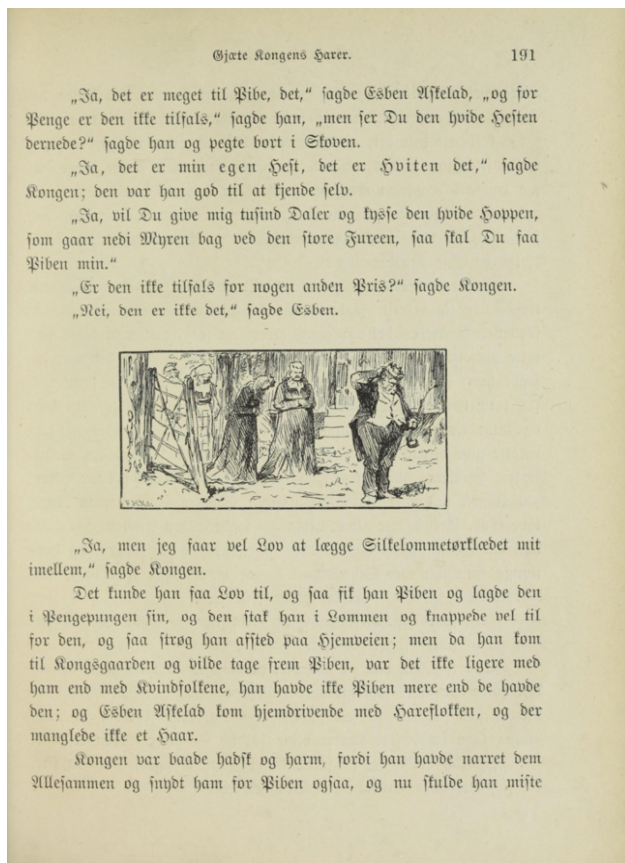
⁸⁸ Trzeciego dnia gdy pasł zajęcia, wysłano do niego królownę aby zdobyła gwizdek. Przymilała się jak skowronek i zaferowała 200 talarów, jeśli tylko zechciałby sprzedać gwizdek”.

część pola obrazowego. Mężczyzna siedzi z nogami zgiętymi w lewą stronę, obejmuje kobietę i nachyla twarz w jej stronę. Ubrany jest w jasną krótką kurtę założoną prawdopodobnie na koszulę (widać kołnierzyk), sięgające za kolano spodnie, pończochy i sznurowane buty. Na głowie ma czapkę, a do jego paska przypięty jest z tyłu gwizdek. Kobieta jest częściowo przysłonięta przez mężczyznę. Siedzi skierowana niemal przodem do widza, trzymając ręce sztywno złożone na podołku. Ubrana jest w białą koszulę, ciemny, sznurowany stanik i spódnicę. Ma długie, rozpuszczone włosy i niewielką koronę na głowie. Twarze postaci i tors kobiety są skryte częściowo w cieniu. Postaci tworzą kompozycyjny trójkąt, którego jeden wierzchołek stanowi czubek głowy mężczyzny, a pozostałe dwa jego lewa stopa i prawa noga kobiety. Układ ten, w którym obie postaci stapiają się niemal w podkreśla łączącą ich więź lub też inny rodzaj relacji. Ułożenie ciała mężczyzny (założenie nóg i rąk obejmujących kobietę) wskazuje na to, że czuje się swobodnie, dodatkowo pochyła się do kobiety inicjując pocałunki. Kobieta natomiast trzyma ręce złożone na piersi i siedzi wyprostowana, co wskazuje na jej bierny udział w wydarzeniach.

Podobnie jak w przypadku ilustracji znajdującej się powyżej (il. 5a) na podstawie młodego wieku kobiety i korony na głowie można ją rozpoznać jako królową (a nie służącą czy królową, których spotkanie z Askeladdenem można by było przedstawić w podobny sposób). W tekście znajdującym się bezpośrednio poniżej ilustracji oraz u góry następnej strony znajduje się fragment tekstu związany bezpośrednio z wydarzeniem ukazanym na ilustracji: „... hun kveide sig ligsom for at give ham kyssene, «men siden det var i Skoven, saa Ingen faa det eller hørte det, saa fik det skure, for Piben maatte hun have og ville hun have», sagde hun, og da Espen Askeladd havde faaet det han skulde have, saa fik hun Piben ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 189-190)⁸⁹. W tekście narrator informuje więc czytelnika o tym, że królowa była niechętna co do tego by płacić za gwizdek w taki sposób jednak same pocałunki zostały pominięte i podsumowane komentarzem narratora informującym czytelnika o tym, że królowa wywiązała się ze swojej części umowy (co w tym wypadku również określić można jako elipsę). Tak jak w przypadku towarzyszącej jej drugiej ilustracji (il. 5a) można określić ją jako przekład adaptacyjny stanowiący uzupełnienie tekstu narracyjnego o pominiętą scenę.

Następna ilustracja (il. 6) także została umieszczona pośrodku strony, wewnątrz jednego z akapitów. Przedstawia ona grupę osób stojących na tle zabudowań (podwórza?). Na pierwszym planie, po lewej stronie stoi tęgi mężczyzna. Został on ukazany w półprofilu. W lewej ręce

⁸⁹ Królowa (...) ociągała się z buziakami. Znajdowali się pośrodku lasu, gdzie nikt ich nie widział i nie słyszał. Niech więc tak się stanie, bo gwizdek mieć musi. Gdy Espen otrzymał zapłatę, dał jej gwizdek (Asbjørnsen, 1975, s. 76).



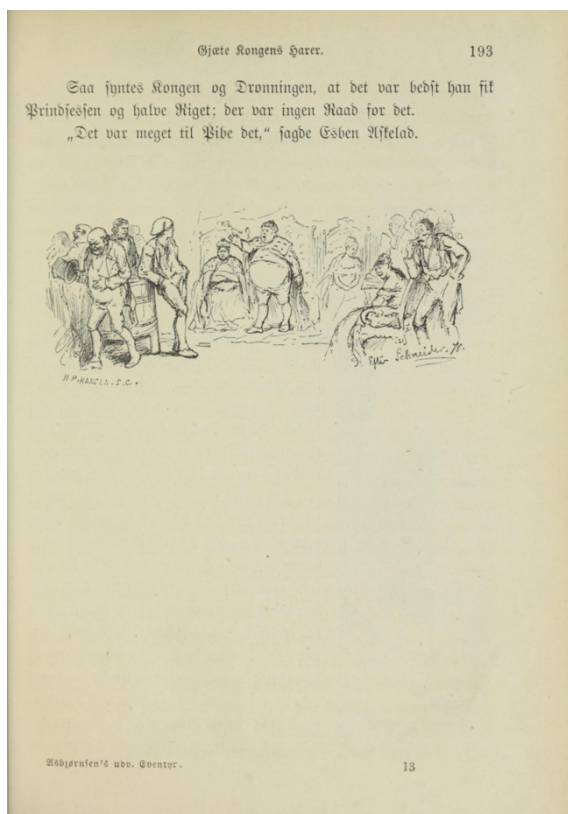
Il. 6. *Gjæte Kongens Harer* (1879), s. 191, il. E. Werenskiold

trzyma długą fajkę, a prawą drapie się w tył głowy. Ubrany jest w czarny frak, jasną kamizelkę i ciemne spodnie, a na jego głowie znajduje się korona. Jego twarz porośnięta jest brodą z bokobrodami, nosi też okrągłe okulary. Za nim, na drugim planie znajdują się trzy kobiety, do których mężczyzna odwrócony jest tyłem. Kobieta stojąca najbardziej na prawo ukazana została niemal *en face* (frontalnie). Jej głowa jest lekko pochylona, a ręce założone na piersi. Ubrana jest w długą suknię bez rękawów lub kwadratowo wycięty stanik (oplecek) i spódnicę oraz koszulę. Jej włosy są rozpuszczone, a na głowie również znajduje się korona. Kobieta stojąca na lewo od niej ubrana jest w podobny strój (choć koszula wydaje się być ciemniejszego koloru), a na jej rozpuszczonych włosach również spoczywa korona. Jest ona ukazana z profilu, jej głowa jest mocno pochylona a ręce splecione na podolku. Niedaleko za nią stoi kolejna kobieta również ze spuszczoną głową. Nosi strój podobny do dwóch poprzednich, jednak jej spódnica jest jaśniejsza i w kratę, a jej głowę okrywa biała chusta. Za nią znajduje się jeszcze jedna postać, jest jednak słabo widoczna. Zabudowania na drugim planie są słabo widoczne, budynek znajdujący się za postaciami jest wyniesiony nad poziom ziemi – do wejścia prowadzą schody, a tuż przy lewym rogu ilustracji widać podcięcie podobne jak w norweskich spichrzach piętrowych (*stabbur*). Postaci ukazane są w ruchu, a ich gesty wyrażają zawstydzenie, zażenowanie i zdziwienie. Ilustracja czytana jest od lewej do prawej, a gesty kobiet i kierunku wzroku ostatniej z formują wektor skierowany w stronę króla, wskazujący na ich oczekiwanie na to, że znajdzie on rozwiązanie z sytuacji. Wektor ten pozycjonuje postaci w transakcyjnej relacji (transactional relations) – struktury, w której zachodzi proces akcji pomiędzy dwoma uczestnikami, w której kobiety ukazane są jako „aktor” (uczestnik, od którego emanuje wektor), a król jako „cel” (uczestnik, w którego skierowany jest wektor) (por. Kress & van Leeuwen, s. 44-45).

Trzy kobiety to kolejno (licząc od lewej) służąca, królowa i królowa, zaś mężczyzna z koroną na głowie to król. Ilustracja przedstawia zatem kolejne osoby, którym nie udało się zdobyć magicznego gwizdka Askeladdena. Najbardziej widoczne postaci (z racji umieszczenia ich bezpośrednio na pierwszym planie) to król, królowa i królowa. W akapicie, wewnątrz którego znajduje się ilustracja opisane zostało, jak król układał się z Askeladdenem co do zapłaty za gwizdek. Zdanie, które można uznać za odnoszące się bezpośrednio do sceny ukazanej na ilustracji znajduje się w następnym akapicie, poniżej grafiki: „... men da han kom til Kongsgaarde og vilde tage frem Piben, var det ikke ligere med ham end med Kvindfolkene, han havde ikke Piben mere end de havde den ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 191)⁹⁰. Ilustracja nie ukazuje zatem wydarzeń opisanych w tekście literackim i tak jak dwie poprzednie (il. 5a i b) jest przekładem adaptacyjnym stanowiącym uzupełnienie tekstu narracyjnego o pominiętą scenę. Ilustracja została dodatkowo wpisana w kontekst norweski poprzez nadanie postaci króla rysów upodabniających ją do Asbjørnsena, co można określić mianem dostosowania jej do „ideologii” (por. Pereira, 2008). Pomysł ten został zapewne zaczerpnięty przez artystę z ilustracji Schneidera (il. 1), na której w ostatniej scenie na dole wygląd postaci króla inspirowany był fizjonomią zbieracza baśni (Edwardsen, 2007, s. 62).

Ostatnia z ilustracji (il. 7) znajduje się na ostatniej stronie utworu, pod tekstem baśni. Ilustracja przedstawia grupę ludzi zebranych (prawdopodobnie) w pomieszczeniu. Postaci dzielą się na trzy mniejsze podgrupy: stojących po lewej stronie mężczyzn, trzy postaci na tronach i kobietę siedzącą na krześle, mężczyznę i kilka innych osób stojących za nimi. Mężczyźni po lewej stronie stoją przy dużej drewnianej kadzi. Najbardziej widocznych jest dwóch znajdujących się na pierwszym planie. Pierwszy, stojący przed kadzią, w lewej ręce trzyma cylinder, a prawą przyciska do brzucha. Ubrany jest we frak i spodnie za kolano, zapinane u dołu nogawek na guziki. Rysy jego twarzy są ściągnięte w grymasie lub śmiechu. Drugi z mężczyzn stoi niedbale oparty o kadź i trzyma ręce w kieszeniach. Nosi czapkę, kurtę z klapami i dopasowane spodnie za kolano. Jego głowa zwrócona jest w kierunku mężczyzny stojącego z wyciągniętą ręką przed tronem. Druga grupa postaci znajdująca się pośrodku pola obrazowego znajduje się na drugim planie. Dwie kobiety siedzą na ozdobnych krzesłach, a mężczyzna stojący pomiędzy nimi unosi prawą rękę do góry. Nosi on również dopasowane spodnie za kolano, na jego ramiona narzucony jest płaszcz z gronostajów, a na głowie znajduje się korona. Zarówno gest ręki jak i

⁹⁰ Lecz gdy tylko dotarł do dworu i chciał wydobyć gwizdek, spotkało go to samo co poprzednio kobiety – gwizdka nie było! (Asbjørnsen, 1975, s. 77).



Il. 7. *Gjæte Kongens Harer* (1879), s. 193, il. E. Werenskiöld

jego wzrok skierowane są w stronę mężczyzny opartego o beczkę tworząc wektor wzroku łączący te dwie postaci dwukierunkowej reakcji transakcyjnej (por. Kress & van Leeuwen, 2006, s. 71). Kobieta siedząca po lewej stronie stojącego przed tronem mężczyzny również okryta jest płaszczem z gronostai. Jej ręce są założone na piersiach a twarz wykrzywiona w grymasie. Druga z kobiet odwraca głowę od tej sceny. Ubrana jest w suknię z prostokątnie wyciętym dekoltem, a jej włosy są wysoko upięte. Po prawej stronie, na pierwszym planie ukazana została siedząca na krześle kobieta z wachlarzem i stojący za nią mężczyzna opierający się o oparcie krzesła. Kobieta nosi długą suknię bez rękawów, odsłaniającą

ramiona i kark. Wachlarzem kryje swoją twarz od zebranych i odwraca ją w kierunku widza. Stojący za nią mężczyzna ubrany jest we frak, kamizelkę i spodnie za kolano. Lewą ręką podpira się pod bok, a prawą trzyma wetkniętą w usta piszczalkę. Za nimi stoi kilku mężczyzn ukazanych z profilu. Za pomocą silniejszego modelunku zostały na ilustracji zaakcentowane postaci znajdujące się na pierwszym planie oraz mężczyzna przed tronem i kobieta siedząca na lewo od niego (różnica ta jest jednak mniej widoczna na oryginalnym szkicu Werenskiolda). O narracyjnym charakterze przedstawienia świadczy wektor formowany przez rękę mężczyzny stojącego w płaszczu i koronie pośrodku pola obrazowego. Wektor jest skierowany w stronę stojącego tyłem do widza mężczyzny opierającego się o beczkę, na którym pierwszy z mężczyzn najwyraźniej chce wywrzeć jakąś reakcję.

Tekst znajdujący się powyżej ilustracji opisuje zakończenie baśni. Na sąsiedniej stronie rozkładówki, w dwóch ostatnich liniijkach znajduje się wypowiedź króla, którą najprawdopodobniej ilustruje grafika: „«Holdt, holdt, det er fuldt, Gut!» Skreg Kongen, «ser du ikke, det flømmer over Bredden paa Bryggekarret?»” (Asbjørnsen, 1879, s. 192)⁹¹. Otwarte

⁹¹ - Stop, stop! Jest już pełny chłopcze! – zawołał król. – Czy nie widzisz, że już się przelewa? (Asbjørnsen, 1975, s. 78).

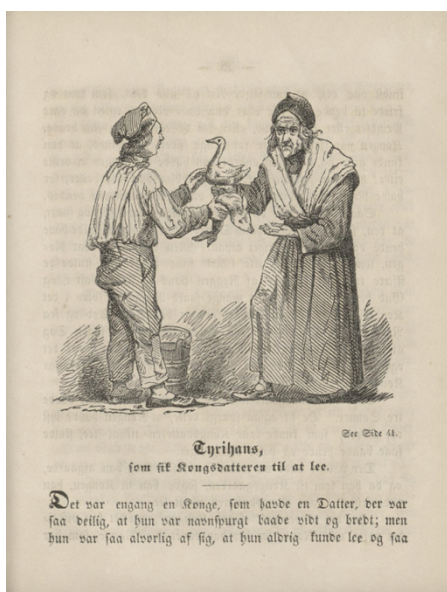
usta króla i jego wyciągnięta ręka oraz złość królowej, odwrócona głowa księżniczki i rozbawienie pozostałych zebranych osób sugerują, że ilustracja przedstawia dokładnie ten moment akcji. Jest to zatem kluczowy fragment baśni – wykonanie trudnego zadania, po którym następuje wesele i rozwiązanie akcji utworu. Wydarzenie to nie zostało jednak dobitniej zaakcentowane przez artystę – ilustracja jest zaledwie finalikiem (por. Wiercińska, 1986, s. 42), którego pozycja i rozmiar względem tekstu nie współgrają ze znaczeniem sceny w tekście literackim, pomimo pozornego „dosłownego” przekładu elementów tekstowych na obraz.

Ilustracje Werenskiolda do baśni *Pasterz królewskich zajęcy* wzbogacają tekst literacki utworu na kilka różnych sposobów: przedstawiają w sposób bardziej szczegółowy wydarzenia przedstawione w tekście (il. 3, 4, 7), przedstawiają wydarzenia, które w tekście narracyjnym zostały pominięte, jednak logika utworu wskazuje na to, że miały miejsce (il. 5 a i b, 6) i wreszcie stanowią rodzaj „didaskaliów” – samo przedstawienie tła wydarzeń bez przedstawiania jakichkolwiek elementów narracji (bądź też okołonarracyjnych) utworu (il. 1). Niewątpliwie ilustracje należące do pierwszej kategorii należy uznać za wierne przedstawienia elementów tekstowych, miejsce pozostałych dwóch kategorii jest bardziej problematyczne, stanowią one bowiem nie tyle samo uzupełnienie miejsc pustych w tekście (np. przedstawienie wyglądu postaci, które nie zostały pod tym względem opisane), co dodanie nowych scen uzupełniających niejako opowieść. Ilustracje są naturalistyczne (mimetyczne), jednak ilustrator zazwyczaj ograniczał się do przedstawienia postaci i schematycznie przedstawionego tła (najczęściej do drugiego planu), co akcentuje ich narracyjny charakter i koresponduje ze skoncentrowanym na narracji (bez zbędnych opisów) tekście baśni.

Wybór scen, które zostały ukazane na ilustracjach nie koresponduje dokładnie z budową baśni. Co prawda większość rysunków związana jest z Espenem i jego historią (il. 5 a i b, il. 6, il.7), a zaledwie dwie z wydarzeniami dotyczącymi przygód jego braci (a zatem mniej znaczącymi), jednak każdy typ sceny/wydarzenia pojawia się na ilustracji tylko raz, zrywając tym samym z zasadą powtórzeń (por. Olrik, 1908), która stanowi element konstrukcyjny tekstu literackiego tej baśni (trzy spotkania ze staruchą, z których najważniejsze jest ostatnie; cztery osoby usiłujące zdobyć gwizdek). Ponadto, w oparciu o podział utworu na funkcje protagonistów (por. rozdział 1.1.4, s. 17) można uznać, że scena ukazana na ostatniej ilustracji (il. 7) jest jedną z najważniejszych w utworze, jednak ilustracja, która ją przedstawia jest dużo mniejsza niż np. ilustracja druga (il. 3) ukazująca dużo mniej znaczące spotkanie ze staruchą (donatorem) jednego z braci. Ponadto na ilustracjach nie zostały przedstawione wydarzenia ze „środkowych” sekwencji takie jak np. ukaranie braci przez króla czy spotkanie Espena ze staruchą.

Oprócz procesów narracyjnych na wszystkich ilustracjach (z wyjątkiem il.1) elementy podkreślające narodowy charakter utworu, których obecność uznać można w pewnym stopniu za dostosowanie ilustracji do ideologii. Ze względu na to, że jednoznacznie tworzą one skojarzenia z cechami narodowymi można je uznać za atrybuty (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 101-104). Są to w pierwszy rzędzie stroje, które nawiązują bądź to do strojów chłopskich (ubiór Askeladdena, służącej, a także, do pewnego stopnia również ubiór królowej i królowny nawiązujące do odświętnych strojów z rejonu Telemarku), bądź stanowią połączenie strojów chłopskich i archaizowanych strojów arystokratycznych (il. 7). Ponadto zabudowania stanowiące tło przedostatniej ilustracji (il. 6) mają charakter zbliżony do wiejskiej architektury norweskiej (ze względu na schematyczność przedstawienia trudno jednoznacznie określić ich przynależność stylową). Za pomocą tych środków w sposób jednoznaczny została określona norweska proveniencja utworu.

b) *O Tyrihansie, któremu udało się rozbawić królową (Tyrihans, som fik Kongsdatteren til at lee)*



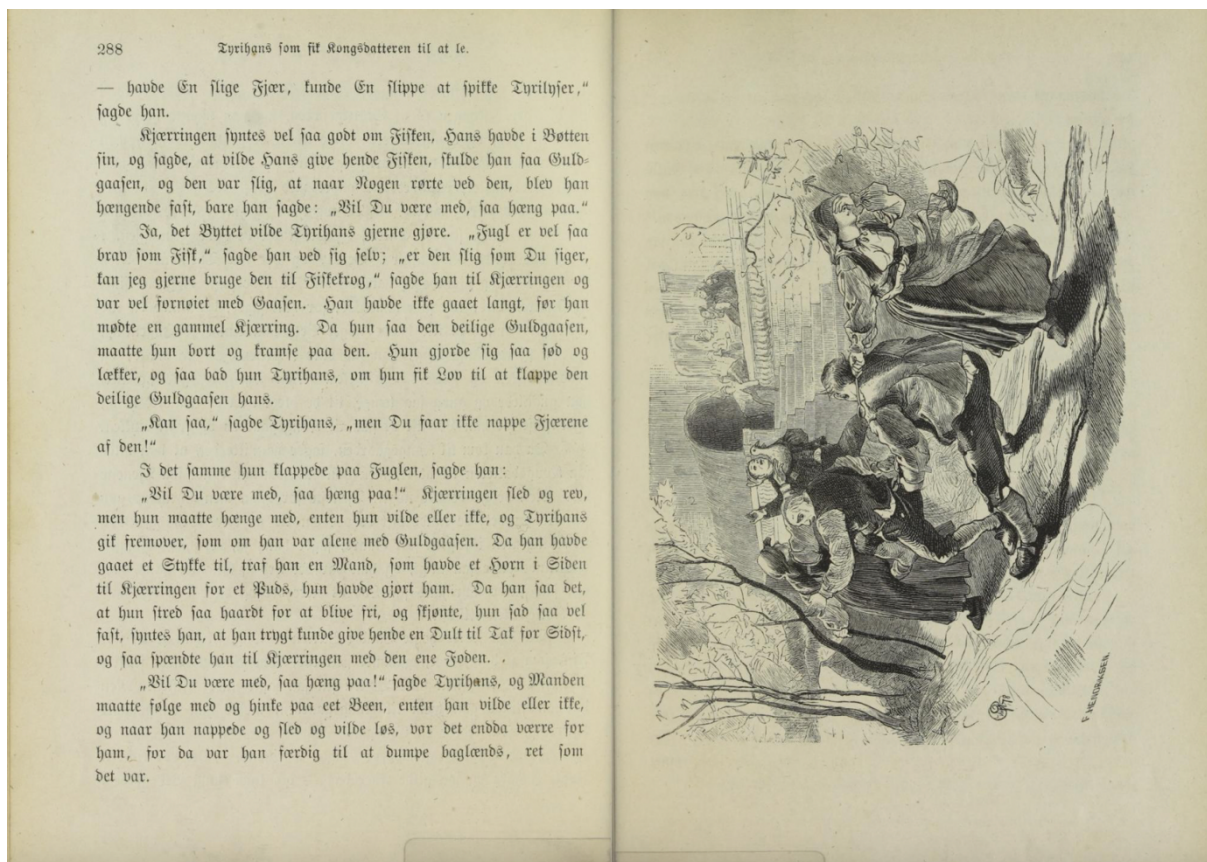
Il. 8 Tyrihans som fik Kongsdatteren til at lee (1850), s. 37, ilustracja za J. Eckersberg



Il. 9. Tyrihasn som fik Kongsdatatera til at lee, (1850), s. 44, ilustracja za J. Eckersberg

Ilustracje do baśni *O Tyrihansie, któremu udało się rozbawić królową* ukazały się po raz pierwszy w zbiorze *Juletæet for 1851* (Drzewko świąteczne) i zostały wykonane według projektu Johana Eckersberga (il. 8, 9). Pierwsza z nich przedstawia spotkanie Tyrihansa ze staruszką, u której wymienił rybę na złotą gęś, a druga fragment komicznego pochodu

ogładanego z okna przez królową. W wydaniu z 1879 roku baśń tą ilustrował Eilif Peterssen. Utwór ten zdobi tylko jedna ilustracja, której projekt artysta wykonał w 1878 roku⁹².



Il. 10. *Tyrihans som fik kongensdatteren til at le* (1879), s. 289, il. E. Peterssen

Ilustracja umieszczona jest poziomo na osobnej stronie rozkładówki (wkładce), co do pewnego stopnia wyłącza ją z lektury tekstu literackiego. Przedstawia grupę podążających za sobą osób. Najbliżej widza, z lewej strony pola obrazowego znajduje się kobieta, która w lewej ręce trzyma łyżkę spoczywającą na ramieniu idącej przed nią osoby, a prawą zasłania twarz. Ubrana jest w czarny stanik z głębokim, prostokątnym dekoltem, ciemną spódnicę z kraciastym fartuchem i koszulę, a na głowie ma związaną chustę. Za nią znajduje się mężczyzna trzymający oburącz obcegi dotykające pleców biegnącego przed nim człowieka. Ubrany jest w jasną kapotę, koszulę, ciemne sięgająca za kolano spodnie zapinane u dołu na guziki i pończochy. Mężczyzna znajdujący się przed nim stoi na jednej nodze, drugą dotykając kobiety przed nim. Jest ubrany podobnie do pierwszego z mężczyzn, ale zamiast kapoty nosi ciemną kamizelkę. Obaj mężczyźni ukazani są w trzech czwartych od tyłu, jednak drugi odwraca głowę w kierunku widza. Kobieta znajdująca się przed nim ukazana została niemal od tyłu. W lewej ręce trzyma

⁹² Projekt ilustracji znajduje się obecnie w zbiorach Nasjonalmuseet w Oslo (NG.K&H.B.07970).

kij, a prawą dotyka gęsi niesionej przez mężczyznę idącego na czele pochodu. Wszystkie postaci zostały na ilustracji wyodrębnione poprzez wyraźny modelunek (pozostała część ilustracji przedstawiona została w szkicowej formie) i zastosowanie większej ilości czarnego koloru, co sprawia, że przyciągają uwagę widza. W związku z tym, że postaci ukazane na ilustracji są ze sobą złączone poprzez zetknięcie różnych części ciała, tworzą wspólnie jednego uczestnika aktywnego (aktora) będącego jedynym uczestnikiem procesu nazywanego przez Kressa i van Leeuena nietransakcyjnym (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 59).

Na prawej stronie, sąsiadującej z ilustracją znajduje się tekst opisujący spotkanie Tyrihansa z kobietą, od której kupił gęś za rybę i spotkanie ze staruszką i mężczyzną, którzy mimo woli dołączyli do jego „orszaku”. W dalszej części utworu opisane zostały spotkania Askeladdena z poszczególnymi postaciami oraz sposób w jaki przyłączyły się one do orszaku (i którą częścią ciała stykają się z poprzednią osobą), nie ma w nim natomiast opisu całego orszaku w jego ostatecznej formie. Narrator podaje jedynie, że „... da de kom utafor vinduet til kongsdattera, stod hun og ventet paa dem, og da hun saa de hadde faatt med kokka, baade med grautsleib og tvare, slo hun opp hele latterdøra ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 292)⁹³. Zadanie to poprzedza opis dołączenia kucharki do orszaku, zatem ilustracja bądź przedstawia właśnie ten moment (już po tym jak kucharka dotknęła łyżką kowala), bądź też chwilę przed dotarciem pod okno królowny (okna nie widać bowiem na ilustracji). Tematem ilustracji jest niewątpliwie sam orszak Tyrihansa – wskazuje na to zarówno jego wyodrębnienie jak i całkowite pominięcie postaci królowny, dla której rozrywki powstał cały pochód.

Ilustracja przedstawia zatem wykonanie trudnego zadania, które jest kluczowym elementem baśni, jednak scena ukazana na ilustracji nie została opisana bezpośrednio w tekście literackim (narrator opisuje jedynie zbliżanie się do orszaku kolejnych osób). W związku z tym, że jest to jedyna ilustracja do tej baśni, pominięte zostały wszystkie poprzednie wydarzenia, co sprawia, że fabuła utworu nie została w pełni ukazana – składa się ona bowiem z kilku sekwencji stworzonych z wielu scen i streszczeń, z których ilustrator wybrał zaledwie jedną scenę. Przedstawienia nie doczekały się sceny kluczowej dla dalszego rozwoju fabuły baśni: nieudane próby rozśmieszenia królowny przez starszych braci Tyrihansa oraz jego spotkanie z donatorem – staruszką, która wymieniła złowioną przez niego rybę na złotą gęś (tym samym Tyrians otrzymał wtedy magiczny przedmiot, który umożliwił mu wykonanie trudnego zadania). Z drugiej strony wybór tej właśnie sceny jest wyjątkowo trafny, ponieważ posiada ona potencjał

⁹³ „... kiedy dotarli pod okno królowny, ta już w nim stała i czekała na nich i kiedy zobaczyła, że w orszaku była też kucharka z chochlą i mątwką, wybuchnęła śmiechem...”

rozwinięcia ilustracji w czasie – dzięki ukazaniu na niej w odpowiedniej konfiguracji wszystkich uczestników orszaku wraz z towarzyszącymi im atrybutami umożliwia ona również odczytanie poprzednich scen w których poszczególne osoby dołączają do orszaku.

Na ilustracji norweski charakter baśni został podkreślony przez przedstawienie postaci z orszaku w norweskich strojach ludowych, z charakterystycznymi regionalnymi elementami takimi jak jasna kurta noszona przez mężczyznę znajdującego się na pierwszym planie, której krój odpowiada męskiemu okryciu o nazwie *steglatrøya* noszonemu m.in. w Valdres, czy stanik i koszula noszone przez kobietę na pierwszym planie. Stroje te mają charakter atrybutów nadających tekstowi norweski charakter. W związku z tym, że poza nimi na ilustracji nie widać jakichkolwiek innych typowo norweskich akcentów, przestrzeń ukazana na ilustracji ukazuje raczej baśniowy świat o zabarwieniu narodowym niż wystylizowaną norweską wieś.

c) *Opowieści o młynie (Kvernsang)*

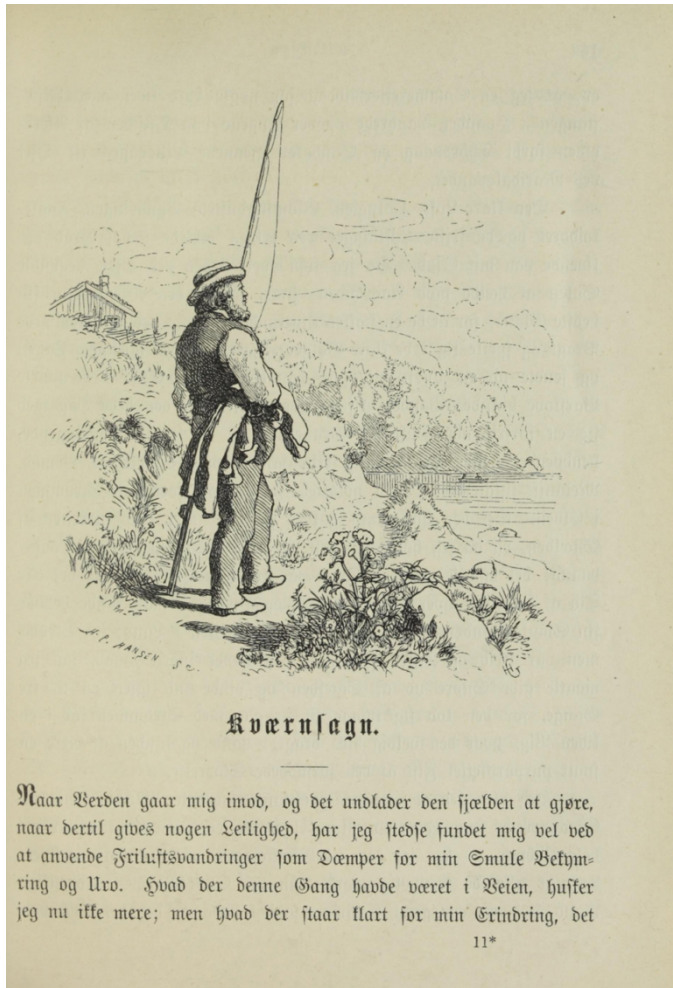
Baśń zdobią trzy ilustracje. Dwie pierwsze zostały wykonane przez Hansa Gude, natomiast ostatnia jest autorstwa Petera Arbo. Oryginały ilustracji wykonane zostały w technice rysunku piórkiem i ołówkiem i lawowania.

Pierwsza ilustracja (il. 11) umieszczona została w górnej części pierwszej strony baśni, ponad tekstem i tytułem utworu. Przedstawia mężczyznę z wędką znajdującego się na drodze nad jeziorem. Mężczyzna stoi półbokiem tyłem do widza. Ubrany jest w ciemną kamizelkę, koszulę i długie spodnie a pod prawą ręką trzyma zwiniętą kurtkę. Na głowie mężczyzny znajduje się kapelusz z niewielkim, lekko wywiniętym rondem. W lewej ręce mężczyzna trzyma wędkę, której koniec opiera o ziemię. Jego wzrok skierowany jest przed siebie, w punkt znajdujących się poza polem obrazowym, formując nie-transakcyjną reakcję, w której wzrok mężczyzny tworzy wektor skierowany w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Jak zauważyli Kress i van Leeuwen, proces ten kreuje „a powerful sense of empathy and identification with presented participants” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 62). Na pierwszym planie widoczna jest rosnąca przy drodze kępa kwiatów. Na drugim planie na wzgórzu na lewo od mężczyzny stoi niewielki drewniany dom z dachem krytym darnią z którego komina unosi się dym. W oddali, po prawej stronie widać tafelę wody, na której unosi się niewielka wód łódka a za nią widać porośniętą lasem ścianę górską.

Ilustracja zajmuje większą część strony pozostawiając miejsce jedynie dla tytułu i kilku linijek tekstu. Tytuł utworu oddzielony jest od tekstu krótką, poziomą kreską. Sposób umiejscowienia

ilustracji w tekście sugeruje, że przedstawiony krajobraz odnosi się do pierwszych akapitów tekstu, w których narrator opisuje widok nad rzeką Akerselva:

Den klare Luft, Høylugten, Blomsterduften, Vandringen, Fulgekvidderet og de friske Luftinger ved Elven, virkede i høy grad oplivende paa mitt Synd. Da jeg kom over Bruen ved Oset, begyndte Solen at hælde mot Aasranden; snart laante den aftenskyene sin beste glans, for at de en kort stund kunne fryde seg ved den fremmende prakt og speilte sig i de klare bølger; snart brøt den igjennom skydekket og sendte ut en lysstrime, som dannet gylne stier i de mørke barskogene på den andre siden av vannet (Asbjørnsen, 1879, s. 164)⁹⁴.



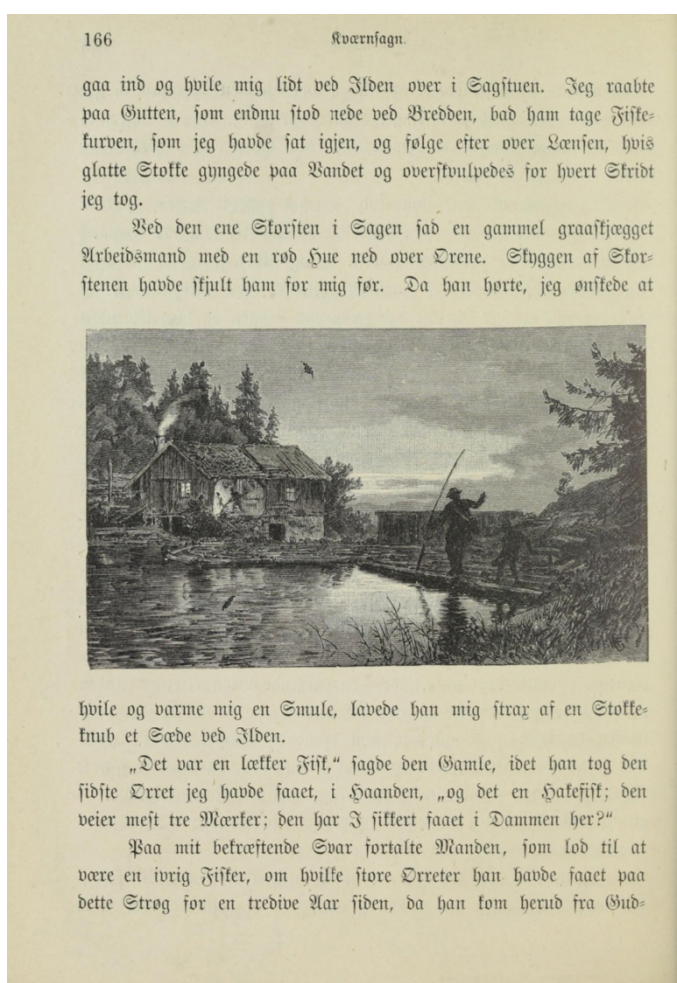
Il. 11. *Kvernsgn* (1879), s. 163, il. H. Gude

Opis znajdujący się w tekście literackim został przedstawiony oczami narratora podczas, gdy na ilustracji widz patrzy na narratora spoglądającego na krajobraz. Tym samym zmieniony został punkt widzenia odbiorcy. Z drugiej strony skierowanie wzroku mężczyzny ukazanego na ilustracji w punkt znajdujący się poza polem obrazowym może powodować identyfikowanie się odbiorcy z narratorem w sposób dużo silniejszy niż gdyby ilustracja ukazywała jedynie obraz oglądany jego oczyma. Podczas, gdy w opisie literackim dużo miejsca zajmują wrażenia odbierane przez inne niż wzrok zmysły, a z wrażeń wzrokowych narrator poświęca najwięcej uwagi chmurom

na niebie oraz rybom w rzece, na ilustracji żaden z elementów krajobrazu nie jest uprzywilejowany. Trudno też stwierdzić w co dokładnie wpatruje się przedstawiony na ilustracji mężczyzna (będący narratorem w tekście literackim), gdyż jego wzrok skierowany

⁹⁴ „Przejrzyste powietrze, zapach siana, woń kwiatów, marsz, świergot ptaków i świeży powiew wiatru znad rzeki działały w dużym stopniu ożywczo na mój wzrok. Kiedy przeszedłem przez mostek przy wzgórzu, słońce zaczęło się chylić w stronę jego wierzchołka, użyczając wieczornym chmurom swojego światła, tak, że przez chwilę mogły cieszyć się obcą urodą i ukazać swoje odbicie w łagodnych falach, po czym przebiło się ponownie przez pokrywę chmur i wysłało promień światła, który wytoczył złote ścieżki w mrocznym sosnowym lesie rozciągającym się po drugiej stronie wody.”

jest w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Umieszczenie ilustracji w tekście literackim pozwala na włączenie jej w lekturę, co w rezultacie pomimo pewnej niespójności z tekstem, pozwala jej na uzupełnienie miejsc niedookreślonych – tych elementów, które nie zostały opisane w utworze (Ingarden, 1988, s. 320). Tym samym, pomimo pewnych zastrzeżeń można ją uznać za konwencjonalny przekład intersemiotyczny. Postać mężczyzny, chociaż ukazana od tyłu przypomina charakterystyczną sylwetkę Asbjørnsena, co może skutkować zinterpretowaniem przez odbiorcę narratora tekstu literackiego (który w tekście narrator nie podaje swojej tożsamości) jako zbieracza baśni. Wysokie zbocze górskie nad rzeką oraz widoczny na drugim planie drewniany dom nadają krajobrazowi norweskiego kolorytu.



Il. 12. *Kvernsagn* (1879), s. 166, il. H. Gude

Ilustracja druga (il. 12) znajduje się na środku strony, otoczona od góry i od dołu tekstem utworu. Pole obrazowe jest prostokątne, a jego granice są wyraźnie oddzielone od reszty strony. Ilustracja przedstawia budynek stojący nad jeziorem, w stronę którego kieruje się dwoje ludzi. Na pierwszym planie po prawej stronie tuż przy brzegu pola obrazowego przedstawiona została roślinność i drzewo. Na prawo od drzewa widać dwie postaci zmierzające w stronę budynku. Postać po lewej jest wyższa, w lewej ręce trzyma wędkę, a prawą podnosi do góry. Na jej głowie znajduje się kapelusz. Obie postaci idą po ułożonych podłużnie kłodach drewna. Na prawo od obu postaci znajduje się jezioro lub inny zbiornik wodny nad którego taflą przelatuje

nietoperz. Za nim, po lewej stronie stoi dwukondygnacyjny dom z kamiennym przyziemieniem i drewnianym piętrzem, kryty namiotowym dachem, z kominem, z którego unosi się dym. Jedna ze ścian na piętrze jest otwarta i widać przez nią pracujących wewnątrz mężczyzn. Za domem rosną drzewa. Na prawo od domu znajduje się zbudowana z pionowo ułożonych drewnianych

desek ściana lub ogrodzenie, koło którego leżą ścięte pnie drzew. Niebo zasłonięte jest częściowo chmurami, a nad domem leci drugi nietoperz.

Akapit, wewnątrz którego została umieszczona ilustracja opisuje spotkanie narratora ze staruszką w tartaku (opisane w tekście prymarnym). Tekst ten nie jest związany z samą ilustracją i opisuje późniejsze wydarzenia (stanowiące początek kolejnej sceny). Scena ukazana na ilustracji w tekście literackim znajduje się natomiast w poprzednim akapicie:

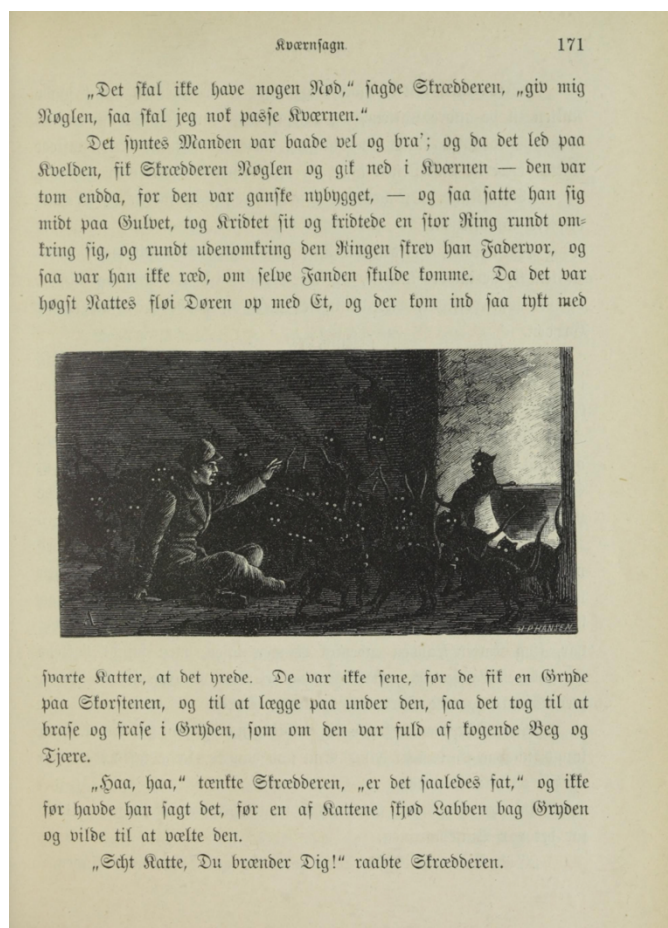
Foran mig laa Sagens Indre, klart opplyst af en luende Skorsteinsild. Saga var i fuld Gang; (...) Dog jo, tilsidst viste der sig ogsaa menneskelige Skikkelser. En foer med en vældig Fork ut paa Tømmeret i Dammen for at bringe en Stok i Tømmer-Renden, og satte den hele Flade i bølgende Bevægelse; en Anden kom skyndsomt frem med en Øxe i Haanden for at bænke Tømmerstokken og kaste ud Baghunen (...). Jeg raabte paa Gutten (...), bad ham tage Fiskekurven, (...), og følge efter over Lænsen, hvis glatte Stokke gyngede paa Vandet og overskulpedes for hvert Skridt jeg tok (Asbjørnssen, 1879, s. 165-166)⁹⁵.

Podobnie jak w przypadku poprzedniej ilustracji narrator, który opisuje krajobraz, przedstawiony został na grafice, a widz ogląda scenę nie jego oczami, a oczami osoby znajdującej się za nim. Ilustrator ukazał na ilustracji całe otoczenie tartaku, w związku z czym pracujący w nim ludzie, których opis zajmuje większość miejsca w tekście utworu, są zmarginalizowani i słabo widoczni, zaś wyraźnie obecny w opisie element ruchu (wykonywanego przez ludzi pracujących przy drewnie) został zastąpiony poprzez ukazanie ruchu narratora i prowadzącego go chłopca. Ruch ten odbywa się jednak nie od lewej do prawej a od prawej do lewej, co wraz z ukazaniem sylwetek wędrujących ludzi w cieniu i od tyłu sprawia, że uwaga widza skupia się najpierw nie na poruszających się postaciach a na celu wędrowki – tartaku (umieszczonym ponadto pomiędzy dwoma jasnymi punktami – taflą wody i niebem), zgodnie z kierunkiem opozycji „given” - „new”, w której tartak stanowi to co znane, a para wędrowców nowy element.

Ostatnia ilustracja (il. 13) również została umieszczona na środku strony i otoczona tekstem z góry i z dołu. Pole obrazowe ma prostokątny kształt i jest wyraźnie oddzielone od reszty strony. Ilustracja przedstawia mężczyznę i koty. Wnętrze pomieszczenia, w którym się znajdują jest ciemne, jedynym źródłem światła jest palenisko znajdujące się po prawej stronie pola obrazowego. Na palenisku stoi kocioł, z którego unosi się dym. Mężczyzna znajduje się po

⁹⁵ Przede mną znajdowało się wewnątrz tartaku, jasno oświetlone światłem paleniska. Praca w tartaku toczyła się pełną parą (...) na koniec pojawiły się też postaci ludzi. Jeden z nich trzymając widły wskoczył na związane pnie znajdujące się w kanale, aby pokierować ją do rynny na drewno, czym wprawił całą powierzchnię w chybotliwy ruch. Kolejny zbliżył się powoli z toporem w ręku, żeby obrobić pnie i odrzucić oblinę (...). Zawołałem chłopca i poprosiłem go, aby wziął kosz z rybami i poszedł za mną przez obszar, na którym zgromadzone zostało na powierzchni wody drewno. Gładkie kłody kołysały się na wodzie, która rozpryskiwała się przy każdym kroku, który robiłem.”

lewej stronie pola obrazowanego. Siedzi ze skrzyżowanymi nogami lewą rękę wyciągając przed siebie, a prawą w której trzyma krótki nóż opiera o ziemię. Ubrany jest w krótki surdut, długie spodnie i czapkę z daszkiem. Za jego plecami na ziemi leży tobołek. Twarz mężczyzny ukazana jest z profilu. Jego usta są otwarte, a wzrok podąża za ruchem ręki w stronę kota stojącego przy kotle. Mężczyzna otoczony jest ze wszystkich stron czarnymi kotami. Koty zostały ukazane w najróżniejszych pozycjach, większość z nich stoi na ziemi, niektóre podskakują do góry w powietrzu. Wszystkie koty mają otwarte pyski i okrągłe świecące w ciemności oczy. Jeden kot wyróżnia się od reszty. Stoi przy palenisku opierając się przednimi łapami o kocioł. Wzrok zwierzęcia skierowany jest na siedzącego na podłodze mężczyznę, a uszy kota położone co wskazuje na to, że jest zdenerwowany. Odwzajemnione spojrzenia kota i mężczyzny tworzą pomiędzy nimi dwukierunkową transakcyjną reakcję (por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 62) która stanowi dominantę ilustracji.



Il. 13. *Kvernsgagn* (1879), s. 163, il. P. Arboe

Ilustracja została umieszczona wewnątrz akapitu, który opisuje, jak krawiec udał się do młyna, otoczył się kręgiem z wypisaną modlitwą, a następnie zobaczył wbiegające tam stado kotów, które następnie zawiesiły kocioł i rozpały pod nim na palenisku. Wydarzenia, które ukazane zostały na ilustracji w tekście opisane są w formie dialogu pomiędzy krawcem a kotami: „«Scht Katte, Du brænder Dig! Siger Skrædderen til mig,» sagde Katten til de andre Kattene, og allesammen bort fra Skorsteinen og til at hoppe og danse rundt om Ringen ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 172)⁹⁶. Ten fragment tekstu znajduje się u góry lewej strony następnej rozkładówki, a zatem w sąsiedztwie ilustracji. Na rysunku światło paleniska

⁹⁶ - „Szt, kocie, palisz się!” mówi do mnie krawiec- powiedział kot do innych kotów i wszystkie odskoczyły od paleniska i zaczęły skakać i tańczyć w koło.”

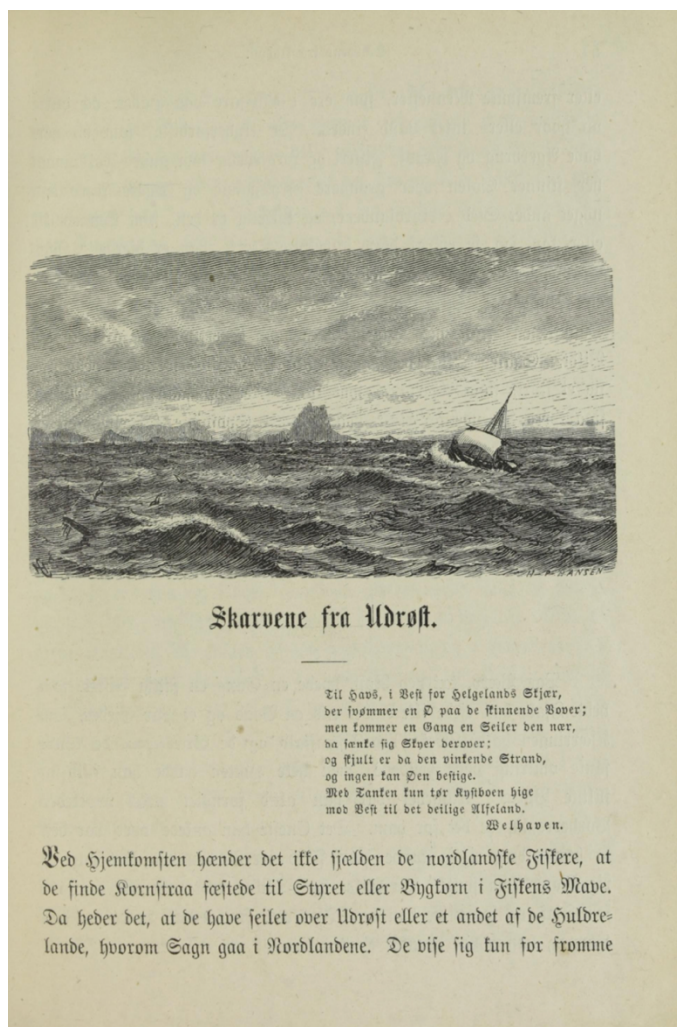
bijące za plecami kota i padające na krawca akcentuje te dwie postaci, co wraz z wektorami wzroku pomiędzy nimi stanowi plastyczny ekwiwalent prowadzonego przez nie dialogu. Otaczające krawca koty ukazane zostały w ruchu, który można uznać za „taniec”. Scena oglądana jest oczyma zewnętrznego obserwatora, co odpowiada sposobowi prowadzenia narracji w tym tekście włączonym. Tym samym można uznać, że ilustracja stanowi przekład konwencjonalny fragmentu utworu.

W omawianej baśni dwie (il. 11, 12) spośród trzech ilustracji przedstawiają wydarzenia opisane w tekście prymarnym utworu, natomiast ostatnia z nich (il. 13) przedstawia scenę z ostatniego z tekstów włączonych. W tekście utworu tekst prymarny nieznacznie przekracza objętościowo teksty włączone, jednak biorąc pod uwagę ich różnorodną tematykę (każdy jest osobną historią) oraz mnogość scen, można uznać, że nie zostały one w dostateczny sposób podkreślone w warstwie ilustracyjnej kierując tym samym uwagę czytelnika na tekst prymarny (który w pierwotnym zamyśle stanowił tło dla tekstów włączonych, por. rozdz. 1.4.1., s. 40-41). Widoczne są również różnice pomiędzy wyborem tematów dokonany przez dwóch artystów. Podczas gdy dwie pierwsze, autorstwa Hansa Gude, ukazują przede wszystkim pejzaże i obecności człowieka w przyrodzie, na ostatniej, ubogiej w detale, autorstwa Pera Arbo akcent położony został na postaci i wydarzenia, w których biorą udział. Różnica ta (bardzo możliwe, że nie zamierzona) podkreśla zróżnicowanie pomiędzy częściami tekstu, które reprezentują opisowym charakter pierwszych scen tekstu prymarnego oraz narracyjny charakter tekstu włączonego. Z drugiej strony ilustracje ukazujące sceny tylko z początku tekstu prymarnego i ostatniego z tekstów wyłączonych nierównomiernie ilustrują utwór pomijając nie tylko pozostałe teksty włączone, ale również zakończenie tekstu prymarnego. Tym samym, chociaż same ilustracje bez wątpienia stanowią przekłady konwencjonalne, seria ilustracji jest do pewnego stopnia niekompletna.

Na ilustracjach w niewielkim zakresie ukazane zostały atrybuty narodowe. Najbardziej „norweski” charakter ma pierwsza z nich (il. 11) ukazująca pejzaż w wysokimi zboczami górskimi schodzącymi stromo do rzeki, jednak jest on zbyt mało szczegółowy by uznać go za jednoznacznie norweski. Podobnie ma się sytuacja z ilustracją drugą i trzecią, które pokazują przedmioty i budynki występujące w Norwegii, ale nie będące charakterystyczne tylko dla tego kraju. Znajdują się na nich pojedyncze norweskie akcenty: ułożone w wodzie pnie drewna przed tartakiem oraz otwarte palenisko, na którym stoi garnek. Brakuje na nich tym samym elementów, które wpisałyby tekst w lokalny koloryt społeczności, z której pochodzą, tak ważnych w tekście literackim (Moe, 1852, lxviii).

d) *Kormorany z Udrøst (Skarvene fra Udrøst)*

Baśń zdobiona jest trzema ilustracjami autorstwa Hansa Gude. Oryginały ilustracji wykonane zostały w technice rysunku piórkiem, ołówkiem i lawowania na papierze, a następnie reprodukowane do książki za pomocą drzeworytu sztorcowego. Ta seria ilustracji jest pierwszą próbą zilustrowania utworu.



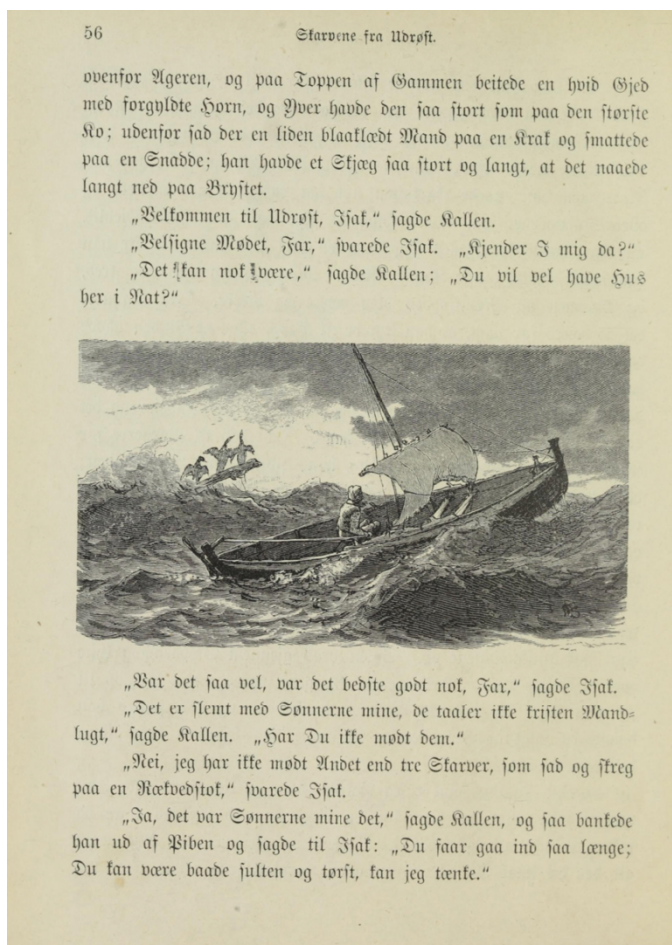
Il. 14. *Skarvene fra Udrøst* (1879), s. 53, il. H. Gude

wody urwiste skały. Niebo zasnute jest ciemnymi chmurami.

Poniżej ilustracji znajduje się tytuł baśni, oddzielony od reszty tekstu poziomą kreską, co w sensie graficznym sugeruje, że ilustracja stanowi plastyczne dopełnienie tytułu utworu. Tekst baśni znajdujący się na dole strony, stanowi rodzaj wprowadzenia mówiący o tym, czym jest wyspa Udrøst. Historia Isaka i jego zmagania z żywiołem opisane są natomiast na prawej stronie następnej rozkładówki i stanowią właściwy początek *sagn*. Ilustracja może zatem przedstawiać zarówno jednego z żeglarzy płynącego w sztormie w pobliżu wyspy (o czym mówi wstęp), jak i głównego bohatera utworu. Tą ostatnią interpretację sugeruje obecność

Pierwsza ilustracja (il. 14) została umieszczona w górnej części strony, powyżej tytułu utworu. Na ilustracji przedstawione zostało wzburzone morze, na którego falach, po prawej stronie pola obrazowego znajduje się niewielki statek rybacki. Na pierwszym planie, w lewym dolnym rogu pola obrazowego widać wyłaniającą się z wody ukośnie ułożoną kłodę drewna. Obok niej nad taflą wody leżą trzy ptaki. Dalej, na drugim planie, po prawej stronie pola obrazowego, widać unoszący się na wzburzonych falach niewielki statek z białym, wydętym żaglem zsuniętym dosyć nisko na maszcie, którego jasny kolor wyodrębnia go z ciemnych fal kierując na niego uwagę widza. W oddali, niemal na horyzoncie widać wystające z

trzech czarnych ptaków unoszących się nad wodą w pobliżu wystającej z niej belki, co odpowiada opisowi w tekście utworu: „... var det bare tre Skarver som sad paa en Rækvedstok ...” (Asbjørnsen, 1879, s. 55)⁹⁷, który znajduje się w połowie lewej strony następnej rozkładówki. Ilustracja oglądana jest oczyma niewidocznego obserwatora co odpowiada sposobowi prowadzenia narracji (narrator zewnętrzny) w tekście utworu, można więc przyjąć, że fokalizator, „punkt z którego widziane są elementy” (Bal, 2012, s. 151) nie ulega zmianie (choć nie jest to pewne).



Il. 15. *Skarvene fra Udøst* (1879), s. 56, il. H. Gude

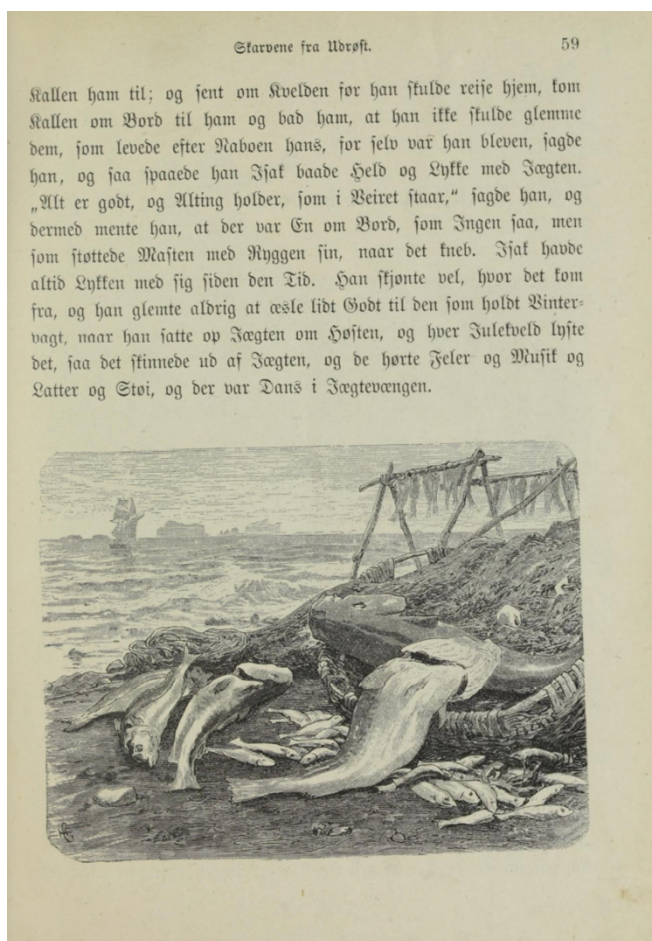
rozkładają skrzydła, a trzeci patrzy natomiast przed siebie, w stronę znajdującego się w łodzi człowieka. Niebo przysłaniają ciemne chmury rozciągające się od prawego górnego rogu ilustracji w dół i w lewo, pozostawiając jasną, wolną od chmur przestrzeń w miejscu, gdzie znajdują się kormorany. Dzięki temu zabiegowi ptaki, pomimo że znajdują się na drugim planie są dobrze widoczne a ich ciemne sylwetki wyraźnie odcinają się od nieba – tym samym zostały

Druga ilustracja (il. 15) umieszczona została pośrodku lewej strony rozkładówki, wewnątrz akapitu. Przedstawia łódź rybacką płynącą na falach wzburzonego morza. Łódź ułożona jest ukośnie, ze wzniesionym w górę dziobem. W jej przedniej części znajduje się maszt z jednym, nisko opuszczonym, rozdętym przez wiatr żaglem. W łodzi siedzi jeden człowiek. Ubrany jest w sweter i kamizelkę, jego szyja obwiązana jest chustką, a na głowie ma zydwestkę. Prawą ręką trzyma ster łodzi, a głowę odwraca od widza w kierunku trzech kormoranów znajdujących się za nim. Ptaki siedzą na dryfującym na falach kawałku drewna. Dwa z nich znajdujące się najbliżej jej końca unoszą do góry głowy i

⁹⁷ „... to były tylko trzy kormorany, które siedziały na kawałku dryfującego drewna”. Pojawiające się w tekście słowo *rekved* czy też *drived* to obrobione przez wodę drewno, które zostało przemieszczone z miejsca na miejsce przez prądy morskie.

one jako istotny dla interpretacji element wyodrębnione z ilustracji. Fale morza ułożone są w taki sposób, że sugerują ruch wody biegnący od lewej do prawej, w tym kierunku „porusza się” też łódź. Formuje on wektor akcji skierowany od niej w stronę kormoranów.

Ilustracja przedstawia Isaka, którego sztorm zastał na morzu. Akapit, wewnątrz którego znajduje się ilustracja opisuje spotkanie ze starszkiem na Utrost. Fragment tekstu, który ilustruje grafika znajduje się na prawej stronie poprzedniej rozkładówki: „... fik han se Skimtet av nogen Sort, men da han kom nærmere, var det bare tre Skarver som sad paa en Rækvedstok, og vips! var han forbi dem” (Asbjørnsen, 1879, s. 55)⁹⁸. Scena, podobnie jak poprzednia obserwowana jest przez widza oczyma niewidocznego obserwatora, co odpowiada sposobowi prowadzenia narracji w tekście utworu przez narratora zewnętrznego. Wydarzenia ukazane zostały w sposób dynamiczny i dramatyczny, w podobnym charakterze jak ich opis w tekście, a uwaga widza skierowana na kormorany, w których stronę zmierza łódź, co stanowi bardzo trafny plastyczny ekwiwalent tego fragmentu tekstu pozwalając uznać ilustrację za



Il. 16. *Skarvene fra Udøst* (1879), s. 59, il. H. Gude

konwencjonalny przekład intersemiotyczny.

Ostatnia ilustracja (il. 16) znajduje się u dołu ostatniej strony baśni, po prawej stronie rozkładówki. Rysunek ukazuje brzeg morza. Na pierwszym planie znajdują się leżące na brzegu ryby (różnych rozmiarów i gatunków) i homar, a za nimi pokryte trawą morską skały i rozstawione stojaki, na których suszą się ryby. Dalej, na drugim planie widać morze, nad którym, po lewej stronie pola obrazowego unosi się kilka ptaków. W oddali, na trzecim planie widać kilkużaglowy statek, a za nim zarysy skał wyłaniających się z wody. Zarówno morze jak i niebo utrzymane zostały w jasnej kolorystyce. Scena została ukazana z

⁹⁸ „... zobaczył jakiś rozblysł światła, ale gdy podpłynął bliżej, okazało się że były to tylko trzy kormorany siedzące na kawałku drewna. I już, już znalazł się przez nimi.”

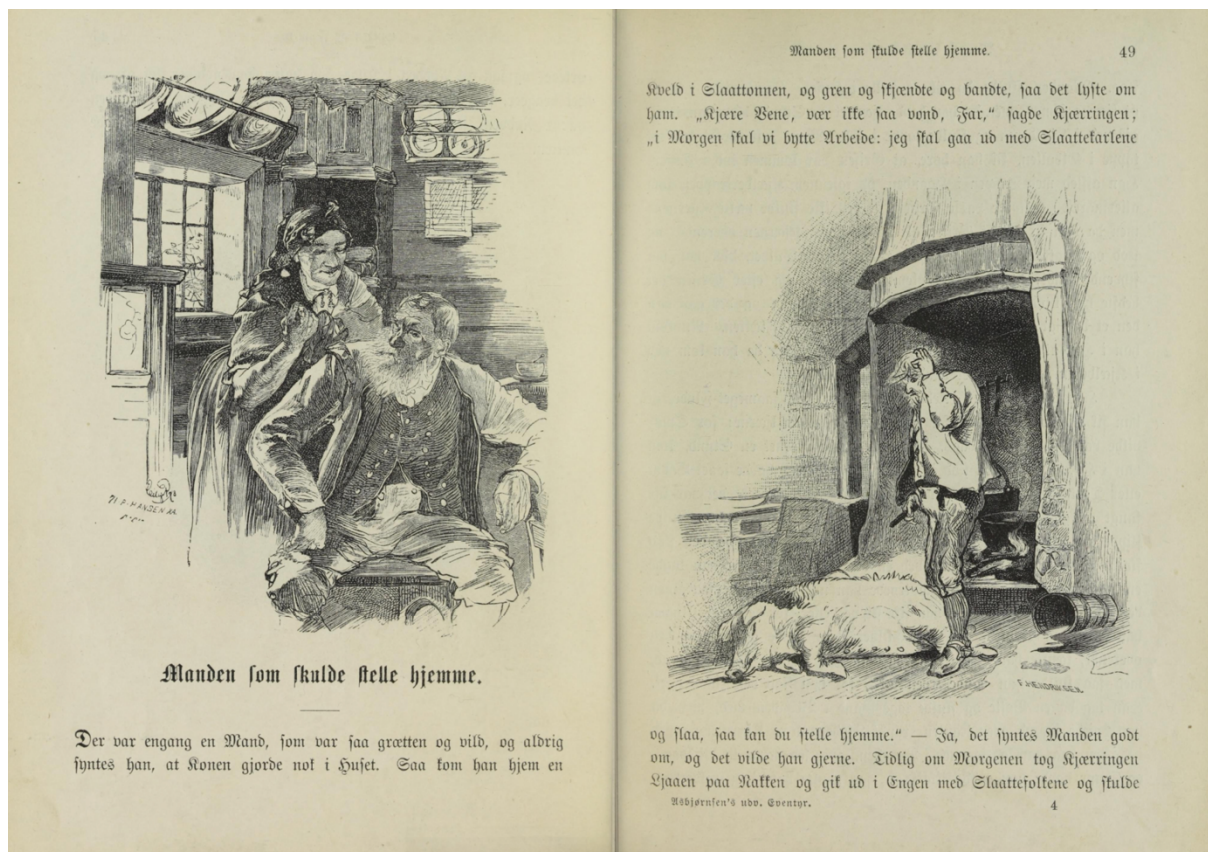
góry (obserwator spogląda w dół na brzeg morza). Leżące na ziemi ryby i znajdujący się na horyzoncie statek tworzą strukturę „Ideal – Real”, w której to co znajduje się na górze jest tym co „mogłoby być”, a to co na dole jest „tym co jest” (Kress & van Leeuwen, 2016, s

Umiejscowienie ilustracji na końcu tekstu sugeruje, że ma ona związek z epilogiem i stanowi plastyczne rozszerzenie/ekwiwalent zakończenia utworu. Na ilustracji ukazany został zapewne jeden z obfitych połowów Isaka o których mówi narrator w zakończeniu. Możliwe, że statek, który widać na horyzoncie to nowy statek (norw. jekt) Isaka, jednak wydaje się mieć zbyt wiele żagli jak na jednostkę tego typu. Jego usytuowanie w stosunku do znajdujących się na dole ryb (opozycja Ideal-Real) wraz z jego szkicowo zarysowaną sylwetką oświetloną przez światło sugerują, że jest to zaczarowany statek będący pod wpływem magicznych sztuczek mieszkańców niezwykłej wyspy. Znajdujące się na pierwszym planie ryby, które przyciągają uwagę widza stanowią symbol najbardziej namacalnego skutku przygody Isaka – dostatku, w którym żył do końca swoich dni. Tym samym przedstawienie to można uznać za symboliczną strukturę sugestywną (czyli taką która określa kim jest lub co oznacza uczestnik), w której jest tylko jeden uczestnik (w tym wypadku ryby) mający symboliczne znaczenie (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 105).

Ilustracje zdobiące baśń ukazują sceny przedstawiające żeglugę Isaka przez wzburzone morze (il. 14, 15) oraz ryby i inne zwierzęta morskie, złowione najprawdopodobniej już po opuszczeniu wyspy. Tym samym narracja malarska jest niepełna, gdyż brakuje w niej wydarzeń mających miejsce na zaczarowanej wyspie, które stanowią jedną z najważniejszych części tekstu fabuły utworu. Dwie pierwsze ilustracje (il. 14 i 15) są w dużym stopniu zgodne z tekstem literackim i można je uznać za uzupełnienie miejsc niedookreślonych. Ostatnia ilustracja, odnosząca się do wydarzeń nie opisanych bezpośrednio w tekście literackim, stanowi jego rozszerzenie, co pozwala ją określić bardziej jako przekład adaptacyjny. Wszystkie ilustracje zostały ukazane oczyma niewidocznego obserwatora, co koresponduje ze sposobem prowadzenia narracji w tekście literackim (przez narratora zewnętrznego). Pod względem stylistycznym ilustracje (szczególnie il. 14) nawiązują do marynistycznego malarstwa niderlandzkiego i niderlandzkich martwych natur (il. 16), co jeszcze bardziej podkreśla ich związek z morzem. Tym samym przyciągają one uwagę czytelnika do tych fragmentów tekstu, które opisywały żeglugę po morzu, pomijając niemal całkowicie pozostałą część utworu dotyczącą zaczarowanej wyspy. Na ilustracjach brakuje też elementów nadprzyrodzonych, będących jednocześnie jednym z głównych norweskich akcentów w tekście literackim, co w znacznym stopniu prowadzi do zmiany charakteru tekstu.

e) *O chłopie, co chciał prowadzić dom (Manden som skulle stelle hjemme)*

Baśń zdobiją cztery ilustracje autorstwa Eilifa Peterssena. Oryginały ilustracji zostały wykonane w technice rysunku ołówkiem na papierze.



Il. 17 a i b. *Manden som skulde stelle hjemme* (1879), s. 48-49, il. E. Peterssen

Pierwsza z ilustracji (il. 17 a) została umieszczona powyżej tytułu utworu, na lewej stronie rozkładówki. Przedstawia parę starszych ludzi znajdujących się wewnątrz izby chłopskiej. Na pierwszym planie, po lewej stronie pola obrazowego znajduje się siedzący na krześle mężczyzna. Jego głowa zwrócona jest na lewo, a brwi zmarszczone, lewą rękę opiera o blat stołu, a prawą o kolano. Jego wzrok skierowany jest w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Mężczyzna ma pociągłą twarz z kościstym, wydatnym nosem, krótkie, siwe włosy i długą brodę. Ubrany jest w jasną kurtkę, ciemną, dwurzędową kamizelkę, koszulę i jasne krótkie spodnie z zapinaną na guziki klapką z przodu w talii i zapinanymi na guziki nogawkami sięgającymi za kolano. Stojąca za nim kobieta pochyla się w jego kierunku, unosząc do góry prawe przedramię. Jej głowa jest skierowana w stronę mężczyzny. Usta kobiety są rozchylone, oczy spuszczone w dół, a wzrok skierowany na mężczyznę. Jej spojrzenie i gesty formują wektor akcji skierowany w stronę mężczyzny. Ubrana jest w spódnicę i koszulę spiętą pod szyją kłamarą, z której zwisają dwa wisioriki. Jej ramiona okryte są chustą lub szalem, a na głowie

związana jest mniejsza chusta, której róg opada kobiecie na plecy. Pomieszczenie, w którym się znajdują ma ściany wykonane z ułożonych poziomo drewnianych bali. Z tyłu, po lewej stronie pola obrazowego znajduje się niewielkie okno z prostokątnymi szybami, nad którym umieszczona jest półka beleczką która przytrzymuje ustawione rzędem talerze. Za kobietą, w rogu pomieszczenia szafka narożna, gdzie na otwartej półce leżą książki. Na lewo od niej znajduje się kolejna półka z ułożonymi w dwóch rzędach talerzami, pod którą wisi na ścianie obrazek. Za mężczyzną, po prawej stronie obrazowego widać stojącą na stole miskę.

Pod oryginalnym rysunkiem znajdują się napisane ołówkiem przez artystę dwa zdania utworu „Saa kom han hjem en Kveld i Slaattonnen og gren og skjændte og bande, saa det lyste om ham. «Kjære Vene, vær ikke saa vond, Far,» sa Kjærringen; «i Morgen skal vi bytte Arbeide; jeg skal gaa ud med Slaattekarlene og slaa, saa kan du stelle hjemme»” (Asbjornsen, 1879, s. 48-49)⁹⁹. W tekście baśni zdanie to znajduje się u góry kolejnej (prawej) strony na tej samej rozkładówce co daje możliwość bezpośredniego powiązania obrazu z tekstem podczas lektury. Umieszczenie ilustracji powyżej tytułu baśni sugeruje, że pełni ona rolę nagłówka wprowadzającego czytelnika w fabułę utworu. W związku z tym, że przedstawienie jest dosyć statyczne, przybiera ono cechy portretu pary głównych bohaterów i tym samym uzupełnia informacje o nich zawarte w tekście (z którego czytelnik dowiaduje się tylko że jest to mąż i żona). Mimika i gesty postaci odpowiadają ich nastrojowi przedstawionemu na początku utworu, jednak biorąc pod uwagę, że w tekście pojawia się później informacja o ich dziecku, które raczkowało po podłodze wydają się oni być w zbyt podeszłym wieku. Wektor poprowadzony od postaci kobiety w kierunku mężczyzny stanowi plastyczny ekwiwalent jej słów skierowanych do męża, natomiast jego ułożenie ciała i wzrok zwrócony w bok ukazują niechęć do nawiązania dialogu. Na ilustracji bardzo dokładnie zostały oddane szczegóły stroju postaci oraz wnętrza, w którym się one znajdują. Ich stroje (a zwłaszcza ubiór mężczyzny) są norweskimi odświętymi strojami ludowymi (nieadekwatnymi zatem do sytuacji, na co zwrócił uwagę m. in. Rosenblad (Rosenblad, 2023, s. 66)), a znajdująca się nad oknem półka z beleczką jest charakterystycznym elementem wyposażenia w wielu regionach Norwegii w XIX wieku. Zarówno ubiór postaci jak i wystrój wnętrza wskazują na to, że para należy do zamożniejszej grupy chłopów. Tym samym na ilustracji można zaobserwować zarówno udaną próbę dosłownego ukazania elementów tekstowych jak i dostosowania ilustracji do ideologii.

⁹⁹ Pewnego wieczoru w porze żniw przyszedł do domu i zaczął się krzywić, wywracać oczami i strasznie przeklinać. – Mój drogi, nie bądź tak gwałtowny – powiedziała żona. – Jutro zamienimy się pracą: ja pójdę ze żniwiarzami żąć, a ty zajmiesz się domem.”

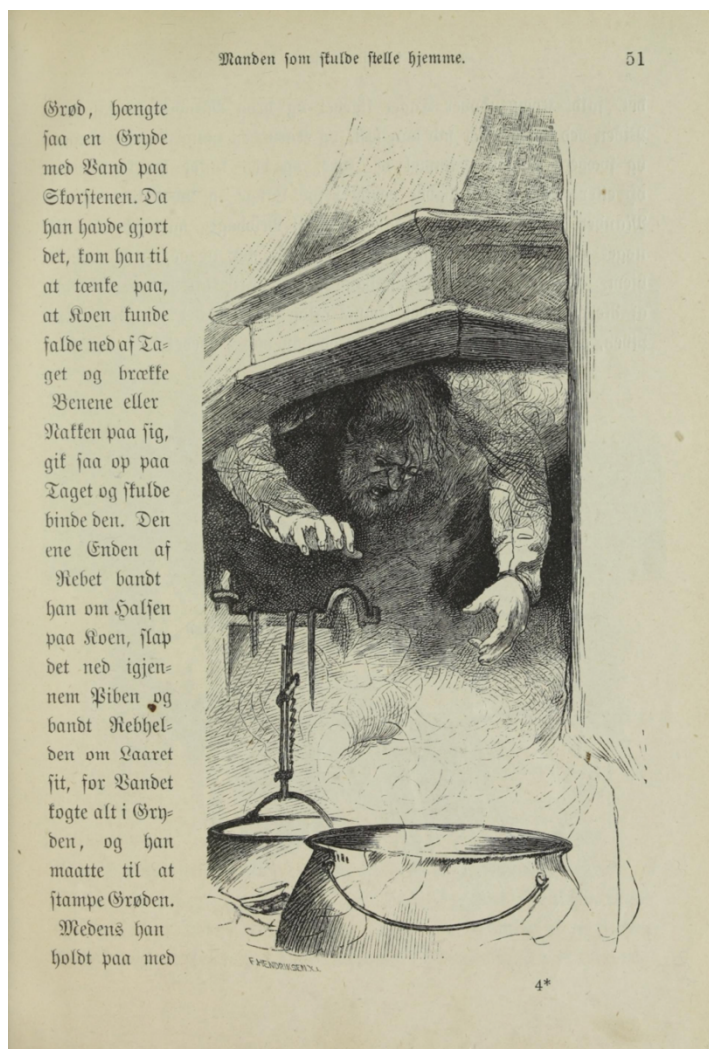
Druga ilustracja (il. 17 b) umieszczona została na drugiej, prawej stronie rozkładówki. Przedstawia mężczyznę i świnie. Mężczyzna znajduje się pośrodku pola obrazowego. Lewą rękę unosi do góry drapiąc się po głowie, a w prawej trzyma podłużny, ciemny przedmiot. Jego głowa jest spuszczone w dół, a wzrok skierowany na leżącą u jego stóp świnie. Ma rozwichrzone, jasne włosy i brodę. Ubrany jest w jasną kurtkę z łąką na lewym łokciu, kamizelkę, sięgającą za kolano spodnie z saszkiem, pasiaste pończochy i sięgające do kostki buty zapinane na klamerkę. Pomiędzy jego nogami znajduje się zad świni, która leży na boku z podkurczonymi nogami. Jej oczy są zamknięte, a na podłodze przy pysku widać ciemną plamę. Kierunek spojrzenia mężczyzny formuje wektor jednokierunkowej reakcji, w której mężczyzna będący „reaktorem” (*Reacter*) spogląda na świnie – „zjawisko” (*Phenomenon*). Za mężczyzną znajduje się otwarte palenisko, na którym postawione zostały dwa kotły. Pod pierwszym z nich (stojącym bliżej) umieszczone zostały drewniane szczapy z których unosi się biały dym. Obok paleniska. Po prawej stronie pola obrazowego leży przewrócona maselnica, z której wylewa się na podłogę jasna ciecz. Po drugiej stronie paleniska, za świnie, znajduje się krzesło i stół, na którym stoi miska. Postać mężczyzny i świni oraz palenisko i maselnica zostały na ilustracji dokładnie wykończone, podczas gdy ściana i stół z krzesłem zostały mniej wyraźnie przedstawione.

Ilustracja została umieszczona pośrodku strony i otoczona z góry i dołu tekstem baśni. Pole obrazowe nie zostało w wyraźny sposób oddzielone od reszty strony. Na ilustracji przedstawiony jest mąż, który uderzył świniaka po tym, jak ten rozlał śmietanę: „Han naaede den igjen i Døren, og der gav han den et dyktig Spark, saa den blev liggende paa Flækken” (Asbjørnsen, 1879, s. 50)¹⁰⁰. Ten fragment utworu znajduje się u góry lewej strony na następnej rozkładówce, a zatem w pobliżu ilustracji. Rysunek przedstawia sytuację mającą miejsce faktycznie chwilę po opisanych w tym zdaniu wydarzeniach. Na to co się przed chwilą wydarzyło wskazuje przewrócona maselnica z wylewającą się z niej śmietaną i leżący na ziemi świniak. Gest mężczyzny drapiącego się po głowie sugeruje, że zastanawia się on nad tym co dalej zrobić. Elementy te świadczą o narracyjnym charakterze ilustracji współgrającym ze sposobem prowadzenia narracji w utworze. W tym wypadku ilustrator ukazał mniej detali wnętrza, w którym znajduje się postać, co koncentruje uwagę czytelnika na przedstawionej scenie. Postaci są dodatkowo wyodrębnione przez jasny kolor (umaszczenie świni i kurta mężczyzny) odcinający się od ciemnego otoczenia, co przyciąga w ich kierunku wzrok widza. Te cechy ilustracji wskazują na to, że można ją określić mianem przekładu konwencjonalnego.

¹⁰⁰ „Dopędził go w drzwiach i trafił w niego celnym kopniakiem tak, że zwierzę w mgnieniu oka padło na ziemię.”

O intencji ilustratora dostosowania ilustracji do ideologii świadczy znajdujące się w pomieszczeniu otwarte palenisko o kształcie charakterystycznym dla norweskiego budownictwa oraz strój ludowy w który ubrany jest mężczyzna.

Kolejna ilustracja (il. 18) znajduje się na prawej stronie następnej rozkładówki. Przedstawia mężczyznę wiszącego głową w dół w kominie odprowadzającym dym z paleniska. Mężczyzna wyciąga w dół dwie ręce z rozcapierzonymi palcami. Jego usta są szeroko otwarte, tak, że widać w nich zęby i język, a wzrok skierowany na znajdujący się pod nim kocioł. Jego twarz i głowa są skryte częściowo w cieniu. Poniżej mężczyzny znajdują się dwa duże kotły, z których unoszą się kłęby pary. Na ilustracji został one ukazane tylko w górnej części tak, że nie widać na niej dołu paleniska.

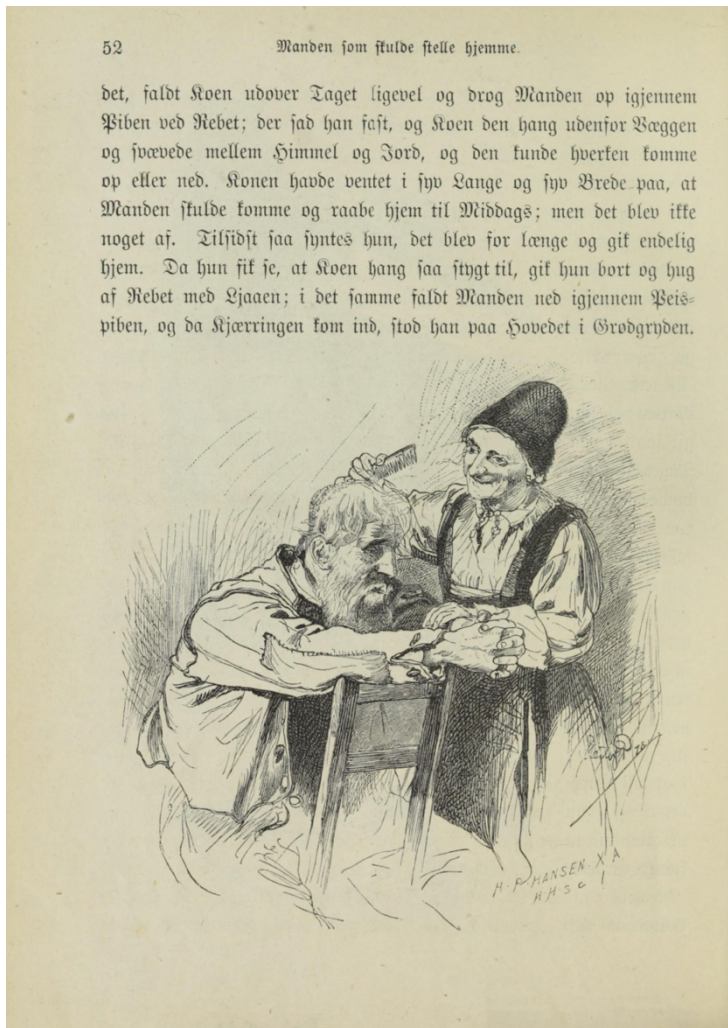


Il. 18 *Manden som skulde stelle hjemme* (1879), s. 51, il. E. Peterssen

Ilustracja jest pionowa i została umieszczona na prawo od wąskiej kolumny tekstu wypełniającej pozostałą część strony. Pole obrazowe nie zostało w całości wyraźnie oddzielone od reszty strony. Na ilustracji przedstawiono mężczyznę, który znalazł się w kominie po tym, jak krowa spadła z dachu i pociągnęła go za sobą na linie, którą do siebie przywiązał: „... faldt Koen udover Taget ligevel og drog Manden op igjennem Piben ved Rebed; der sat han fast og Roen den hang udenfor Væggen og svævende mellem Himmel og Jord, og den kunde hverken komme op eller ned” (Asbjørnsen, 1879, s. 51)¹⁰¹. Również w tym wypadku na ilustracji został ukazany ostatni element z łańcucha wydarzeń, tym razem jednak został

¹⁰¹ „... koniec końców krowa spadła z dachu i pociągnęła mężczyznę przez komin. Tam utknął i wisiał pomiędzy niebem a ziemią nie mogąc ani zejść na dół ani wdrapać się do góry.”

on dokładnie opisany w tekście utworu. Na ilustracji zaakcentowane zostały jasną barwą kotły i unosząca się z nich para, komin oraz ręce mężczyzny. Gesty jego dłoni wskazują na to, że znajdują się w ruchu, co nadaje ilustracji dynamicznego, narracyjnego charakteru współgrając z charakterem utworu, co wskazuje na to, że ilustracja dosłownie tłumaczy elementy tekstowe uzupełniając miejsca niedookreślenia.



Il. 19 *Manden som skulde stelle hjemme* (1879), s. 52, il. E. Peterssen

Ostatnia z ilustracji (il. 19) znajduje się w dolnej części ostatniej strony utworu. Przedstawia mężczyznę i kobietę. Mężczyzna siedzi na krześle przodem do oparcia. Wyciągnięte przed siebie ręce ze złożonymi dłońmi opiera o oparcie krzesła. Jego wzrok spuszczone jest w dół a usta zaciśnięte. Ubrany jest w kurtkę z dużą łątą na łokciu. Za nim stoi kobieta, która w prawej ręce trzyma grzebień, którym czesze mężczyznę, a lewą opiera o jego ramię. Jej wzrok skierowany jest na mężczyznę, a usta rozciągnięte w krzywym uśmiechu. Kobieta ubrana jest w koszulę, nisko wycięty stanik i spódnice z fartuchem, a na jej głowie znajduje się ciemny podłużny czepiec. Jej wzrok oraz gest dłoni formują, podobnie jak w przypadku pierwszej

ilustracji (il. 17a) jednokierunkowy wektor akcji skierowany w stronę mężczyzny. Postaci na ilustracji ukazane zostały jedynie do kolan, na ilustracji nie przedstawiono również drugiego i trzeciego planu.

Ilustracja została umieszczona pod tekstem baśni, przedstawia jednak scenę, która w niej nie występuje. Tekst utworu kończy bowiem zdanie, w którym narrator opisuje, jak mężczyzna wpadł do garnka z kaszą. Nie opisuje on już reakcji żony na to w jakim stanie zastała dom i męża. Scena ukazana na ilustracji przedstawia wydarzenia, które mogły mieć miejsce po

powrocie kobiety do domu, sugerując interpretację zakończenia utworu. Skierowane w dół spojrzenie mężczyzny i jego złożone ręce sugerują, że przeprasza on żonę za swoje wcześniejsze utyskiwania, ta natomiast mu wybacza i pomaga mu doprowadzić do porządku jego wygląd – jej wzrok skierowany jest na męża. Usta kobiety są jednak rozciągnięte w lekkim uśmiechu sugerując, że uważa, iż ten nie najlepiej się spisał w roli gospodarza. Pole obrazowe nie zostało wyraźnie oddzielone od strony co podkreśla wrażenie połączenia obrazu z tekstem. Tym samym ilustracje określić można jako przekład adaptacyjny stanowiący uzupełnienie tekstu narracyjnego o pominiętą scenę. Ukazane na ilustracji stroje ludowe świadczą o tym, że również w tym przypadku ilustrator dostosował ją do ideologii.

W związku z tym, że baśń ta jest krótkim utworem, cztery duże ilustracje, które ją zdobią zajmują niemal tą samą objętość co tekst. Brak linii oddzielających pola obrazowe ilustracji od stron utworu sprawia, że w sensie wizualnym łączą się z tekstem. Narracyjny charakter ilustracji (nawet na pierwszej, najbardziej statycznej ukazane zostały gesty wskazujące na to, że postaci ze sobą rozmawiają) odpowiada stylowi testu literackiego w którym narrator referuje kolejne wydarzenia (bez dodatkowych opisów i pauz). Pierwsza, druga i trzecia ilustracja (il. 16, 17, 18) stanowią wierne przedstawienie elementów tekstowych, uzupełniających miejsca puste w opisie. Ostatnia z ilustracji wzbogaca natomiast tekst o scenę, która nie została w nim opisana. Jej umiejscowienie w tekście pozwala ją traktować jako epilog, w którym mąż okazuje żonie skruchę. W związku z tym, że zarówno na pierwszej jak i na ostatniej ilustracji ukazano parę małżonków, stanowią one ramę dla opowieści. Wydarzenia przedstawione na ilustracji drugiej i trzeciej (il. 17, 18) ukazują dwie ze scen, w których mąż poniósł porażkę podczas wykonywania prac domowych. Scena ukazana na trzeciej ilustracji (il. 18) ukazuje punkt kulminacyjny, w którym zaklinowany w kominie mężczyzna musiał czekać na ratunek.

Szczegóły wystroju wnętrza oraz stroje noszone przez postaci na ilustracjach nadają im silnie norweskiego kolorytu. W fabule tekstu literackiego na jego (możliwą) norweską proveniencję wskazuje scena, w której mężczyzna wprowadza krowę na dach, żeby się tam pasła. Sceny ukazane na ilustracjach wykazują duże podobieństwo do obrazów Tidemanda, na których ukazani zostali norwescy chłopcy, co wskazuje na to, że ilustratorowi bliżej jeszcze było do spojrzenia romantyków (a co za tym idzie do idealizacji chłopów), niż do realizmu (rozumianego jako kierunek w sztuce). Takie podejście wydaje się jednak mieć pozytywny wpływ na ilustracje, które dzięki temu nie są „ciężkie” i współgrają z baśniowym charakterem utworu.

f) *Per Gynt*

Baśń zdobi jedna ilustracja autorstwa Pera Arbo. Artysta wykonał kilka wariantów ilustracji, które różnią się nieznacznie od siebie. W wydaniach późniejszych tekstowi towarzyszy również ilustracja Erika Werenskiolda przedstawiająca zaloty trzech trolli do dziewcząt (nie omawiana w niniejszej pracy).



Il. 20 *Per Gynt* (1879), s. 155, il. P. Arbo

Ilustracja (il. 20) umieszczona została z boku prawej strony rozkładówki. Przedstawia mężczyznę trzymającego na smyczy dwa psy. Mężczyzna stoi na górskim zboczu. W lewej ręce trzyma smycz, na do której uwiązane są dwa psy, a prawą przytrzymuje ramię od strzelby. Jego lewa noga jest wysunięta do przodu i ugięta w kolanie. Ubrany jest w kurtkę, kamizelkę i sięgające za kolano spodnie oraz wysokie buty. Na jego głowie znajduje się owalna czapka z futrzanym otokiem i pomponem, a przez jego ramię przewieszona jest podłużna strzelba. Oczy mężczyzny są częściowo przysłonięte przez czapkę, a wzrok najprawdopodobniej skierowany przed siebie, w kierunku prawej

krawędzi pola obrazowego. Tym samym jest on jedynym uczestnikiem procesu zachodzącego na ilustracji, a jego spojrzenie i gesty formują wektor świadczący o zachodzącej nie-transakcyjnej akcji. Mężczyzna ma prosty nos i podłużną twarz, jego usta są zaciśnięte, a kąski skierowane w dół. Psy trzymane przez mężczyznę stoją tuż przy nim. Są średniego wzrostu, porośnięte ciemną, gęstą sierścią. Pies stojący po lewej stronie znajduje się bliżej widza. Jego ogon jest spuszczone a wzrok skierowany w stronę widza. Drugi pies jest częściowo przysłonięty przez pierwszego. Jego głowa jest zwrócona w przeciwną stronę, a wzrok

skierowany w punkt znajdujący się za nim (po prawej stronie). Postaci stoją na kamienistym zboczu górskim porośniętym z rzadka niską roślinnością. Na drugim planie widać fragment kamienistego łysego zbocza górskiego. W lewym dolnym rogu znajduje się podpis artysty. Ilustracja jest statyczna.

Ilustracja została otoczona z dołu, z góry i z lewej strony tekstem baśni, natomiast pole obrazowe nie zostało dodatkowo wydzielone. Ze względu na jej poziomy układ czytelnik musi jednak przerwać lekturę i odwrócić książkę by ją obejrzeć (pomimo jej typograficznego wtopienia w tekst). Ilustracji nie towarzyszy też żaden podpis sugerujący jej przynależność do konkretnego fragmentu tekstu. Jej statyczny, portretowy charakter sugeruje, że nie przedstawia ona konkretnej sceny opowieści, jedynie wygląd głównego bohatera i towarzyszących mu psów. Z podłużnej twarzy i prostej, surowej linii ust mężczyzny czytelnik może wywnioskować, że jest to postać mająca już doświadczenie życiowe, o niezłomnym charakterze, gotowa do walki z przeciwnościami losu. Jego ubiór wskazuje na to, że jest to myśliwy, nie ma jednak elementów które podkreślałyby narodowy charakter ilustracji. Jest on natomiast zgodny z ubiorami noszonych przez myśliwych w XIX wieku, co umiejscawia baśń w konkretnych ramach czasowych. Tym samym można uznać, że główny aspekt ilustracji jako przekładu intersemiotycznego stanowi podkreślenie konkretnego elementu tekstu, w tym przypadku postaci głównego bohatera.

Chociaż krótki tekst literacki utworu obfituje w różne wydarzenia i ma charakter jednoznacznie narracyjny, ilustrator zdecydował się w tym przypadku na wykonanie jednej ilustracji portretowej przedstawiającej głównego bohatera, która wzbogaca baśń o informacje na temat jego wyglądu, które nie znalazły się w tekście literackim. Tym samym w warstwie ilustracyjnej zabrakło jednak narracyjnego charakteru bardzo wyraźnie odczuwalnego w stylu tekstu literackiego, którego fabuła złożona jest z połączonych ze sobą czterech sekwencji wydarzeń (por. rodz. 2.5. s. 78-81). Na ilustracji nie przedstawiono również żadnego z elementów nadprzyrodzonych, które dominują w tekście literackim.

Narodowy charakter nadają ilustracji widoczne na pierwszym i drugim planie fragmenty krajobrazu górskiego, w tym charakterystyczne dla gór norweskich obłe wysokie wyniesienia o stromych ścianach. Strój mężczyzny podobny jest to odzieży noszonej przez norweskich myśliwych, jednak ubrania o takim kroju nosili oni również w innych regionach.

g) *Chłopiec i diabeł (Guten og Fanden)*

Baśń zdobiją dwie ilustracje autorstwa Ottona Sindinga.

Gutten og Fanden.

Der var engang en Gut, som gif paa en Vei og knækkede Nodder; saa fandt han en ormstjuffen en, og med det samme mødte han Fanden. „Er det fandt,“ sagde Gutten, „hvad de siger, at Fanden kan gjøre sig saa liden han vil, og tvinge sig igjennem et Knappenaals hul?“ — „Ja!“ svarede Fanden. — „Na, lad mig se det, og kryb ind i denne Nodden!“ sagde Gutten igjen, og det gjorde Fanden. Da han vel havde trobet igjennem Markhullet, fattede Gutten i en Pinde. „Nu har jeg Dig der,“ sagde han, og lagde Nodden i Lommen. Da han havde gaaet et Stykke, kom han til en Smedie; der gif han ind, og bad Smeden om han vilde slaa itu den Nodden for ham. — „Ja, det skal være let gjort,“ svarede Smeden, og tog den mindste Hammeren sin, lagde Nodden paa Ambolten og slog til, men den vilde ikke i Stykker. Saa tog han en lidt større Hammer, men den var heller ikke tung nok; han tog da en endnu større en, men den gjorde det heller ikke, og saa blev Smeden fundt og tog Storflæggen. „Dag skal vel saa Dig i Stykker alligevel,“ sagde han og slog til alt hvad han



Il. 21 *Guten og Fandent* (1879), s. 44-45, il. O. Sinding

Pierwsza z ilustracji (il. 19), umieszczona na osobnej stronie-wkładce (pustej z tyłu) przedstawia chłopca i mężczyznę. Mężczyzna znajduje się po prawej stronie pola obrazowego. Ukazany został półbokiem do widza, a jego głowa jest odwrócona i skierowana w stronę stojącego za nim chłopca. W prawej ręce trzyma parasol, a w lewej laseczkę, na której się podpiera. Mężczyzna ma trójkątną twarz z wystającymi kośćmi policzkowymi, krzaczastymi brwiami i szpiczastą bródką. Na szczycie jego czoła znajdują się dwie wypukłe narośle przypominające kształtem różki, a jego uszy są spiczasto zakończone. Ubrany jest we frak i długie spodnie z klapką zapinaną na guziki. Na głowie ma cylinder, a pod szyją zawiązany halsztuk. Na lewej stopie ma czarny pantofel męski, a jego prawa stopa zakończona jest kopytem. Znajdujący się obok niego chłopiec stoi niemal przodem do widza. W wyciągniętej lewej dłoni trzyma w dwóch palcach niewielki okrągły przedmiot, prawą chowa natomiast do kieszeni spodni. Jego głowa jest zwrócona w bok, a wzrok skierowany w stronę znajdującego się obok niego mężczyzny. Chłopiec ma ciemne krótkie włosy a jego twarz jest okrągła i lekko pucułowata. Ubrany jest w białą koszulę z kołnierzykiem spiętą pod szyją guzikiem lub zapinką, ciemną kamizelkę, sięgającą za kolano spodnie, pończochy i buty podobne do tych które nosi mężczyzna. Na głowie ma opadającą do tyłu czapkę z pomponikiem. Obie postaci stoją na drodze, na którą padają ukośnie na lewo ich cienie. Kierują na siebie nawzajem wzrok, co w

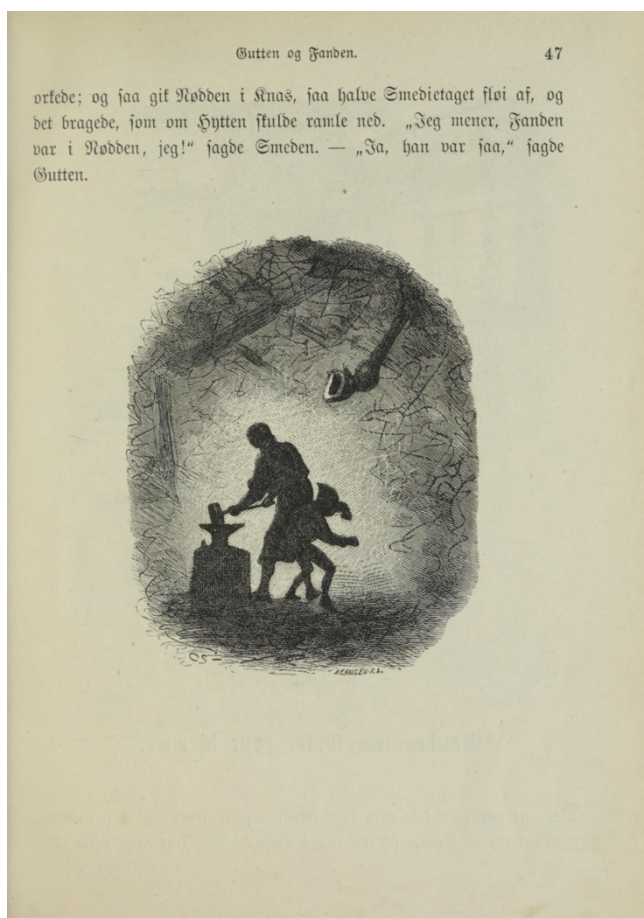
połączeniu z gestem chłopca formuje wektor wzajemnej dwukierunkowej akcji, w której chłopiec wydaje się pełnić główną rolę. Za nimi, na drugim planie, widać zarysy drzew i zarośli rosnących po drugiej stronie drogi. Mężczyzna i chłopiec zostali wyodrębnieni z tła: ich postacie opracowane są mocniejszą kreską, a ich nakrycia głowy i czarne elementy stroju odcinają się wyraźnie od białoszarego tła, co przyciąga wzrok widza w ich stronę. Pole obrazowe zostało oddzielone od reszty strony ciemną linią.

Ilustracja znajduje się na prawej stronie rozkładówki rozpoczynającej omawianą baśń i najprawdopodobniej przedstawia scenę początkową utworu, w której jedzący orzechy chłopiec spotyka diabła: „... saa fandt han en ormstikken en, og med det samme mødte han Fanden. „Er det sandt,” sagde Gutten, hvad de siger, at Fanden kan gjøre sig saa liden han vil, og tvinge sig igjennem et Knappenaalshull?» - Ja, svarede Fanden. – «Da lad mig se det (...)!»” (Asbjørnsen, 1879, . 44)¹⁰². Różnicę pomiędzy postaciami podkreśla strój: podczas gdy chłopiec ubrany jest w sposób wskazujący na jego przynależność do warstwy chłopskiej, diabeł odziany jest we frak, który zdaniem Oxaal upodabnia go do noszących podobny strój oszustów lub poborcy podatkowego (Oxaal, 2003, s. 14). Tym samym odzienie stanowi na tym rysunku w pierwszym rzędzie element informacyjny świadczący o pozycji postaci w społeczeństwie, a nie jak w przypadku znacznej części poprzednich ilustracji aspekt dostosowania jej do ideologii (choć również w tym przypadku rola ta jest obowiązująca). Wektor akcji pomiędzy postaciami stanowi plastyczny ekwiwalent ich rozmowy, natomiast wyodrębnienie postaci dodatkowo wzmacnia narracyjny charakter ilustracji.

Druga ilustracja (il. 20) umieszczona została na końcu baśni, poniżej tekstu utworu. Przedstawia dwie postaci znajdujące się przy kowadle. Pierwsza z nich, stojąca z przodu bokiem do widza, jest niska, stoi na ugiętych rozstawionych nogach z wyciągniętymi przed siebie rękoma. Jej głowa jest spiczasta na czubku; kształt ten nadaje jej być może nakrycie głowy. Druga, wyższa postać stoi tyłem do widza i ubrana jest w fartuch, którego paski krzyżują się jej na plecach. W wyciągniętych dłoniach trzyma młot, którym uderza w kowadło. Na prawo od postaci, w prawym górnym rogu znajduje się wiszący w powietrzu podłużny przedmiot przypominający kopyto końskie. Postaci stoją na ciemnej podłodze, a za nimi znajduje się jasna przestrzeń, od której wyraźnie odcinają się ich ciemne sylwetki, przez co są wyraźnie wyodrębnione. Wnętrze pomieszczenia nie jest widoczne, u góry i po lewej stronie pola

¹⁰² „... potem trafił na dziurkę po robaku i w tej samej chwili pojawił się diabeł. – Czy to prawda – powiedział chłopiec – to, co mówią, że diabeł może się zmniejszyć tak bardzo, jak tylko chce i precyzyjnie się przez dziurkę od guzika? – Tak – odpowiedział diabeł. – W takim razie chciałbym to zobaczyć (...)!”

obrazowego widać jedynie ukośne i poprzeczne linie przypominające belki. Pole obrazowe ma owalny kształt i nie zostało wyraźnie wyodrębnione od strony.



Il. 22. *Guten og Fanden* (1879), s. 46, il. O. Sinding

W związku z tym, że ilustracja znajduje się na ostatniej stronie utworu, można uznać ją za formę epilogu lub przedstawienie sceny kończącej utwór, w której kowal rozbija orzech w którym znajdował się diabeł: „... [han] slog til alt hvad han orkede; og saa gikk Nødden i knas, saa halve Smedietaget fløi af, og det bragede som om Hytten skulde ramle ned” (Asbjørnsen, 1879, s. 46)¹⁰³. Postaci kowala i chłopca, wyróżnione za pomocą wyodrębnienia, skupiają uwagę widza na narracyjnym aspekcie tekstu literackiego.

Obie ilustracje do baśni ukazują dwie sceny utworu. Na pierwszej z nich przedstawiono spotkanie chłopca i diabła, a na drugiej scenę, w której kowalowi udało się rozłupać orzech. Są to

najbardziej istotne fragmenty fabuły (por. rodz. 2.5, s. 81-82), można zatem uznać, że pod względem jej rozwoju, fragmenty utworu wybrane do zilustrowania zostały dobrane trafnie. Dzięki ukazaniu gestów sugerujących ruch postaci oraz skupieniu na nich uwagi widza (do czego przyczynia się m. in. wyodrębnienie i szkicowe przedstawienie tła), korespondują one również z narracyjnym charakterem utworu. Ilustracje nie uwzględniają jednak powtórzeń będących istotnym elementem sceny drugiej – ilustrator zdecydował się przedstawić jedynie ostatnią, uwieńczoną sukcesem próbę rozłupania orzecha przez kowala. Na ilustracji tej podjęto również próbę przedstawienia elementów nadprzyrodzonych: widać unoszące się w powietrzu deski dachu, który według tekstu literackiego został zmieciony po zmiżdżeniu orzecha. Obydwie ilustracje stanowią w dużym stopniu dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych.

¹⁰³ „... uderzył ze wszystkich sił i orzech został zgnieciony, po czym nagle zmiotło pół dachu kuźni i zatrzeszczało tak, jakby cały budynek miał się zawalić.”

Ilustracje w niewielkim stopniu akcentują norweskość baśni. Ubiór chłopca na pierwszej ilustracji (il. 21) nawiązuje do norweskich strojów chłopskich, jednak, z uwagi na to, że przypomina on odzież roboczą, postrada niewiele jednoznacznie norweskich akcentów. Ponadto, jak już zostało zauważone w analizie tej ilustracji ubiór ten w pierwszym rzędzie podkreśla różnicę społeczną pomiędzy diabłem (ubranym we frak) a chłopcem.

3. 2. Eventyrbog for Børn

a) Narzeczona bogacza (*Herremansbruden*) 1883

Baśń zdobią cztery ilustracje autorstwa Erika Werenskiolda, których oryginał zostały wykonane w technice rysunku ołówkiem na papierze.



Il. 23. *Herremandsbruden* (1883), s. 65, il. E. Werenskiold

Ilustracja pierwsza (il. 23) została umieszczona na górze pierwszej strony utworu i przedstawia mężczyznę i kobietę. Mężczyzna znajduje się po lewej stronie pola obrazowego. Stoi na szeroko rozstawionych nogach, w lewej ręce trzyma długą fajkę, a prawą chowa do kieszenie. Mężczyzna ma brodę oraz bokobrody. Jego nos jest szeroki a usta, w których widać tylko jeden ząb rozciągnięte w uśmiechu. Jego wzrok skierowany jest na stojącą obok niego kobietę, formując wektor jednokierunkowej reakcji. Na głowie nosi kapelusz. Ubrany jest w jasną, opiętą na brzuchu kamizelkę, krótki surdut i długie spodnie. Stojąca obok niego kobieta stoi do niego bokiem i trzyma oburącz grabie, którymi zagarnia siano.

Jej głowa zwrócona jest w stronę widza (formując kolejny wektor wzroku), oczy przymknięte a usta uśmiechnięte. Ubrana jest w jasną koszulę, ciemny oplecek o kwadratowym, niskim dekolcie, ciemną spódnicę i biały fartuch. Na szyi ma luźno zawiązaną chustkę. Za nią, przy prawej krawędzi pola obrazowego znajdują się gałę i zarys pnia sosny. Na ilustracji

przedstawiono jedynie niewielki fragment tła, co skutkuje silnym wyodrębnieniem obu postaci. Pole obrazowe nie zostało wyraźnie oddzielone od reszty strony.

Ilustracja umieszczona została powyżej tekstu i tytułu utworu, co pozwala interpretować ją jako plastyczne dopełnienie tytułu baśni mające związek bądź to z najważniejszymi wydarzeniami w utworze, bądź wydarzeniami początkowymi, opisanymi w jej najbliższym sąsiedztwie. W związku z tym, że ilustracja przedstawia młodą kobietę i starszego, dobrze ubranego mężczyznę, można uznać, że jest to główny bohater baśni i dziewczyna, którą chciał pojąć za żonę, a scena przedstawiona na ilustracji ukazuje ich rozmowę opisaną na początku utworu (w akapicie znajdującym się bezpośrednio pod ilustracją i u góry kolejnej strony):

En Dag var Datteren fra Nabogaarden hos ham paa Arbeide (...). Saa sagde han til hende, at han var kommen paa Tanker om at gifte sig igjen.

«Ja, ja, En kan falde paa saa Meget,» sagde hun, hun stod der og smaalo og tænkte, den gamle Styggen kunde have faldt paa det, som hovede bedre for ham end at gifte sig (Asbjørnsen, 1883, s. 65-66)¹⁰⁴.

Przedstawienie na ilustracji jedynie niewielkich elementów tła współgra ze sposobem prowadzenia narracji w utworze: narrator koncentruje się na wydarzeniach i nie opisuje tła wydarzeń, przyczynia się też do skupienia uwagi widza na postaciach i procesie zachodzącym pomiędzy nimi. Dynamiczny sposób ukazania postaci – uśmiechająca się dziewczyna trzymająca grabie i spoglądający na nią mężczyzna z otwartymi ustami współgra z informacjami w tekście przekazanymi przez narratora, a fakt, że dziewczyna nie odwzajemnia spojrzenia mężczyzny (reakcja jest jednokierunkowa) podkreśla jej brak zainteresowania. Wzrok kobiety, formujący wektor reakcji skierowany w stronę odbiorcy, łączy ją z widzem, kierując w jego stronę żądanie lub życzenie (por. Kress & van Leeuwen, 2006, s. 116-117). W połączeniu z tekstem gest ten sugeruje, że dziewczyna komentując zaloty starego gospodarza zwraca się do czytelnika z prośbą o poparcie. Tym samym ilustracja nie tylko stanowi dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych, ale łączy się z nimi wzmacniając komunikat i włączając odbiorcę w historię. Postaci na ilustracji zostały ukazane w strojach nawiązujących do norweskich strojów chłopskich z czasu powstania ilustracji, jednak nie noszą one żadnych cech szczególnych pozwalających na przypisanie ich do konkretnego regionu. Kobieta nosi prosty strój do pracy, bez ozdób. Strój gospodarza, bliższy krojowi strojom miastowym podkreśla różnicę stanu pomiędzy nimi.

¹⁰⁴ Pewnego dnia pracowała u niego córka z sąsiedniego gospodarstwa (...). Powiedział więc do niej, że przyszła mu do głowy myśl aby ponownie się ożenić.

- Tak, tak. Tyle to rzeczy może przyjść człowiekowi do głowy-. Odpowiedziała i podśmiewając się pomyślała, że brzydki staruch mógłby rozmyślać o czymś innym, co byłoby bardziej dla niego odpowiednie niż ożenek.

Druga ilustracja (il. 24) została umieszczona pośrodku prawej strony rozkładówki. Przedstawia mężczyznę jadącego na koniu. Mężczyzna ukazany jest od tyłu. Siedzi na oklep, w prawej ręce trzyma wiązkę gałązek, a w lewej wodze. Ubrany jest w białą koszulę, kamizelkę i ciemne spodnie z przytroczonym do pasa nożykiem na tasemce, a na głowie ma czapkę z pomponem. Koń, na którym siedzi ukazany został półbokiem od tyłu. Zwierzę jest niewielkich rozmiarów, o jasnym umarszczeniu z ciemną grzywą, ogonem i pęciami, krótkich nogach. Ukazane zostało w ruchu (porusza się w lewo), a jego dwie tylne nogi są uniesione. Koń i siedzący na nim mężczyzna Na pierwszym planie znajduje się niewielkie drzewko (sosna?) częściowo zasłaniające przednie nogi konia. Na drugim planie, za koniem, po lewej stronie pola obrazowego, widać drewniane ogrodzenie, za którym rośnie niewielkie bezlistne drzewko. Pole obrazowe jest wyodrębnione czarną wąską linią.



Il. 24. *Herremandsbruden* (1883), s. 67, il. E. Werenskiold

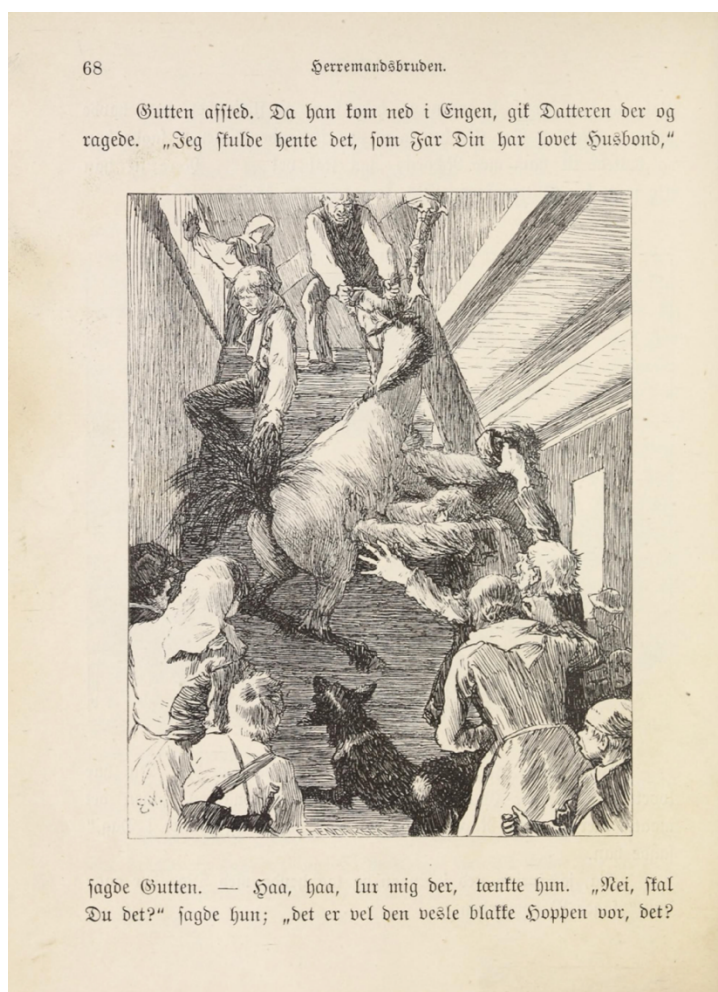
Ilustracja przedstawia parobka, który czym prędzej udał się z koniem do gospodarza: „Guten kastede sig paa Ryggen af den vesle Blakke og red hjem i fuld Frisprang” (Asbjørnsen, 1883, s. 69)¹⁰⁵. Zdanie to znajduje się u góry prawej strony na kolejnej rozkładówce. Z kolei fragmenty tekstu znajdującego się poniżej i powyżej ilustracji opisują, jak gospodarz wysłał parobka po to co mu sąsiad obiecał oraz jego rozmowę z ojcem dziewczyny, są to zatem wydarzenia wcześniejsze, niż te przedstawione na ilustracji. Również w wypadku tej ilustracji umiejscowienie jej na kartach książki nie jest spójne z tekstem literackim. Sama ilustracja przedstawia natomiast dokładnie wybrany fragment baśni: młodzieniec siedzi na oklep na

¹⁰⁵ Chłopak wskoczył na grzbiet klaczki i pognął do domu.

grzbiecie konia (co wynika pośrednio z tekstu – koń pasł się na łące a parobek nie miał przygotowanego siodła), który przedstawiony został w galopie. Również na tej ilustracji widać niewiele elementów tła i uwaga widza skoncentrowana jest na ukazanych w ruchu postaciach. Ruch ten odbywa się od prawej do lewej, zatem w kierunku odwrotnym do kierunku „czytania” ilustracji. Sugeruje to, wraz z ukazaniem postaci od tyłu, że jest to powrót, a nie wyprawa w nieznaną. Ukazanie postaci od tyłu może sugerować obcość (Kress & van Leeuwen, 2016, 137), jednak w tym wypadku zabieg ten ma na celu raczej ukazanie sceny z punktu widzenia dziewczyny, dla której oddalający się na koniu parobek jest w tym wypadku uosobieniem oddalającej się perspektywy niechcianego małżeństwa. W tekście klacz opisana jest jako „blakke” – określenie to odnosi się do umaszczenia konia: płowy, złotawy lub brązowawy z ciemną grzywą, ogonem i nogami i w taki też sposób zwierzę zostało ukazane na ilustracji. Koń na rysunku jest niewielkich rozmiarów, z dużą głową i krótkimi nogami, w związku z czym można go uznać za konia fiordzkiego (norw. fjording), który jest charakterystyczną norweską rasą, popularną szczególnie w regionie Vestlandet. Norweski koloryt ma również strój parobka – zwłaszcza czapka z pomponem i nożykiem przytroczonym do pasa, chociaż nie posiada on znaków szczególnych pozwalających go przyporządkować do konkretnego regionu. Tym samym na tej ilustracji podkreślono narracyjny charakter baśni dostosowując ją jednocześnie za pomocą atrybutów takich jak strój czy rasa konia do ideologii.

Trzecia ilustracja (il. 25), znajdująca się pośrodku lewej strony rozkładówki, przedstawia grupę ludzi prowadzących konia po schodach. Koń znajduje się w centralnej części ilustracji, na środku schodów. Jest ukazany z góry, a jego ciało jest wykręcone w esowatą linię. U szczytu schodów stoi dwóch mężczyzn. Pierwszy z nich, znajdujący się niżej, po lewej stronie, prawą ręką zapiera się o ścianę, a lewą ciągnie konia w górę za ogon. Ubrany jest w spodnie na szelkach i koszulę. Za nim, w głębi pomieszczenia stoi ubrana w ciemną suknię (spódnicę?) kobieta z głową owiniętą chustą. Drugi z mężczyzn, ubrany w ciemne spodnie, kamizelkę i białą koszulę, trzyma konia oburącz za ogłowie i również ciągnie w górę. Poniżej, na prawo od konia znajduje się kolejnych dwóch mężczyzn, którzy z całej siły opierają się rękoma o jego bok, również ciągnąc go na górę. Ubrani są również w koszule i ciemne kamizelki. Cała ta grupa osób (wraz z koniem) stanowi jednego uczestnika (aktora) od którego wychodzi wektor akcji skierowany do góry. Z przodu, na pierwszym planie, tyłem do widza stoją dwie kobiety, dwóch chłopców i mężczyzna obserwując całą scenę. Mężczyzna ma siwe włosy i brodę i zadziera do góry głowę. Jego usta są otwarte, a obie ręce również wzniesione do góry. W jednej z dłoni trzyma czapkę. Stojąca obok niego kobieta trzyma go prawą ręką za ramię. Jest ubrana

w kaftan, spódnicę i fartuch a na plecach ma białą chustkę. Jej włosy są związane w kok. Na lewo od niej skacze czarny, nieduży pies, który również kieruje wzrok na toczącą się na schodach scenę. W lewym dolnym rogu stoi druga kobieta, ubrana w kaftan i spódnicę, z chustką na głowie, a obok niej chłopiec w koszuli i wysokich w talii czarnych spodniach na szelkach. Drugi chłopiec, ubrany w kurtę, stoi w drugim rogu. Ukazany został półbokiem, ale jego wzrok również skierowany jest na konia za nim, w głębi pomieszczenia, przy prawej krawędzi pola obrazowego widać drugiego chłopca i mężczyznę w kapeluszu, a za nimi otwarte drzwi.



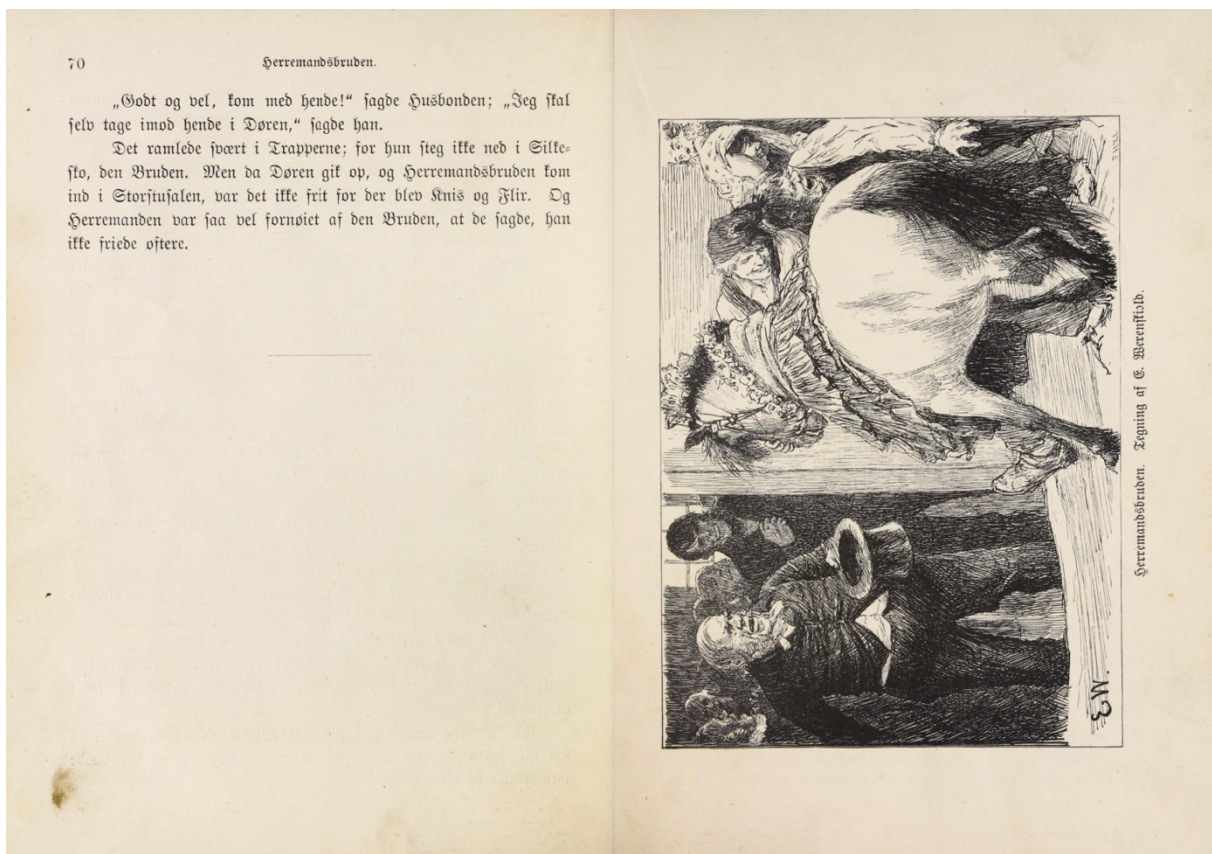
Il. 25. *Herremandsbruden* (1883), s. 68, il. E. Werenskiöld

Ilustracja przedstawia wprowadzenie klaczy po schodach do izby gospodyni. Opis tych wydarzeń znajduje się w tekście na sąsiedniej, prawej stronie rozkładówki: „Han ned og fik med alle de Husmænd, som var der; nogle trak i Fremdlen og nogle skjøv paa bag, og saa fik de endelig Hoppen over Trapperne og ind i Kammerset” (Asbjørnsen, 1833, s. 69)¹⁰⁶. Fragmenty tekstu znajdujące się poniżej i powyżej ilustracji dotyczą rozmowy parobka ze znajdującą się na łące dziewczyną. Sceny te miały miejsce przed wprowadzeniem klaczy po schodach, zatem ilustracja znajduje się na kartach książki znacznie wcześniej niż fragment tekstu, którego dotyczy.

Sama scena ukazana została w sposób zgodny z opisem w tekście baśni, przedstawiono jednak na niej zaledwie czterech mężczyzn ciągnących konia na górę, co trudno uznać za „alle de Husmænd” (wszystkich parobków) w dużym gospodarstwie. Ten zabieg pozwolił jednak na

¹⁰⁶ „Pokiwał głową i wziął ze sobą wszystkich mężczyzn, którzy tam byli; jedni chwycili ją z przodu, a drudzy od tyłu i tym sposobem wprowadzili w końcu klacz po schodach do komnaty.”

dokładne przedstawienie całej sytuacji, a w szczególności klaczy wciąganej na górę po schodach, która tym sposobem została wyodrębniona. Widz ogląda scenę z za pleców innych gapiów, którzy stoją blisko krawędzi pola obrazowego, ukazani od pasa w górę, co tworzy iluzję uczestnictwa w wydarzeniach (ale w roli obserwatora, który nie jest aktywnie biorącą udział w wydarzeniach postacią). Jasna barwa konia na tle ciemnych schodów oraz jej umiejscowienie w centrum pola obrazowego sprawiają, że wzrok widza od razu skupia się na zwierzęciu, które jest na tym rysunku przedstawione w roli głównego „bohatera” wydarzeń. Klacz wygląda podobnie jak na poprzedniej ilustracji (jak koń fiordzki), natomiast wnętrze, w którym się znajduje zostało przedstawione schematycznie, bez uwzględnienia detali, co podkreśla dynamiczny charakter przedstawienia i skupia uwagę widza na ruchu postaci. Wnętrze pomieszczenia oraz ubiory postaci ukazanych na ilustracji nie odbiegają od wyglądu pomieszczeń i strojów noszonych na norweskiej wsi, jednak nie wykazują cech szczególnych, które pozwoliłyby na przypisanie ich do jednoznacznie konkretnego regionu (a nawet wyłącznie obszaru Norwegii). Główną cechą tej ilustracji jest podkreślenie konkretnego, dramatycznego fragmentu narracji.



Il. 26. *Herremandsbruden* (1883), s. 70, il. E. Werenskiold

Ostatnia z ilustracji (il. 26) znajduje się na osobnej, prawej stronie rozkładówki. Przedstawia konia prowadzonego przez grupę ludzi. Znajdują się oni po prawej stronie pola obrazowego,

przed wejściem do pomieszczenia. Koń ma ciemną grzywę i nogi, przystrojoną głowę, a na szyi wieniec z kwiatów i falbaniastą tkaninę. Stoi z podwiniętym ogonem, na lekko ugiętych, rozstawionych nogach. Przytrzymuje go oburącz mężczyzna stojących na lewo od niego., Ubrany jest w kamizelkę, koszulę i czapkę, kieruje wzrok na zwierzę, i się śmieje. Za nim stoi drugi mężczyzna, podobnie ubrany (ale bez czapki), który odwraca głowę w bok. Stoi na ugiętych nogach, opierając się ręką o kolano. Za nim widać głowy dwóch kolejnych osób, które również się śmieją. W drzwiach po lewej stronie pola obrazowego znajduje się korpulentny starszy mężczyzna. Ma rzadkie, zaczesane na bok włosy i brodę z bokobrodami, a jego nos i usta są szerokie. W prawej ręce trzyma cylinder, a lewą wyciąga do boku, poza pole obrazowe, zapewne opierając się o drzwi. Ubrany jest w zbyt ciasny frak i marynarkę oraz ciemne spodnie, a na szyi ma zawiązany halsztuk. Jego wzrok skierowany jest na konia formując wektor dwukierunkowej reakcji. Po jego prawej stronie stoi ubrany w ciemną kurtę lub surdut ciemnowłosy mężczyzna. Jego twarz jest ukryta w cieniu, widać jednak, że jego usta są szeroko otwarte, a ręka przyciśnięta do piersi. Nad jego ramieniem wygląda zaniepokojony kolejny mężczyzna. Po drugiej stronie mężczyzny we fraku stoi bokiem mężczyzna w białej kryzie na szyi (zapewne pastor), który ma szeroko otwarte usta i odwraca się do pozostałych zebranych w izbie, których głowy widać za plecami stojącego z przodu mężczyzny.

Fragment tekstu znajdujący się na sąsiedniej stronie rozpoczyna się od wypowiedzi gospodarza, który rozkazuje parobkowi przyprowadzić narzeczoną. Następny akapit zawiera już rozwiązanie akcji, w którym to gościom i gospodarzowi zamiast panny młodej ukazuje się przystrojona klaczy: „Men da Døren gik op, og Herremandsbruden kom ind i Storstusalen, var det ikke frit for der blev Knis og Flir” (Asbjørnsen, 1883, s. 70)¹⁰⁷. Zdanie to, będące jednocześnie przedostatnim zdaniem utworu opisuje wydarzenia ukazane na ilustracji. Tym samym została ona umieszczona w miejscu mającym bezpośredni związek z tekstem, którego dotyczy. Również na tej ilustracji ruch ma miejsce od prawej do lewej, co skupia uwagę widza w pierwszym rzędzie nie na klaczy, a na gospodarzu stojącym w drzwiach. Dopiero podążając za jego wzrokiem widz skupia się na obiekcie jego zdziwienia – przystrojonej do wesela klaczy. Znajdujący się wewnątrz izby goście patrzą szyderczo i zawzięcie dyskutują, zaś służba prowadząca klaczy zupełnie nie ukrywa swoich emocji i ugina się od śmiechu. Te dwie grupy postaci układają się zgodnie ze strukturą „given” – „new”: stojący po lewej stronie gospodarz

¹⁰⁷ Kiedy jednak drzwi się otworzyły i panna młoda weszła do wielkiej izby, nie obeszło się bez śmiechów i drwin.

symbolizuje to, co „jest znane”, natomiast znajdująca się po prawej klacz „to co nowe” – w tym wypadku w dosłownym sensie, jej obecność jest niespodzianką dla weselników.

Ilustracje niemal dominują nad stosunkowo krótkim tekstem utworu, jednak, chociaż bez wątpienia są komiczne, nie oddają istoty części tekstu opartej na grze słownej („ona”) i koncentrują się na wydarzeniach (których opisy w tekście są maksymalnie skrócone) mających miejsce pomiędzy scenami z dialogami. Taka interpretacja baśni współgra jednak z jej tytułem, ponieważ ich tematem jest „narzeczona” – klacz omyłkowo przystrojona jako panna młoda. W tym wypadku można uznać, że ilustracje dopełniają tekst uzupełniając miejsca puste (w tekście skoncentrowanym na komizmie słownym) komizmem sytuacyjnym. Dobór scen jest przy takim założeniu adekwatny, gdyż ukazuje przygotowania klaczy do ślubu od chwili, gdy została omyłkowo wzięta z pastwiska do przedstawienia gościom (brak tylko sceny przystrajania jej przez kobiety). Oszczędność w przedstawianiu detali tła i niemal całkowita rezygnacja z przedstawienia trzeciego planu korespondują z narracyjnym charakterem tekstu literackiego utworu.

Na ilustracjach wyraźnie zaakcentowane zostały elementy narodowe. Już sam wygląd konia sugeruje, że jest to norweski fjording. Oprócz tego szczegóły ubioru przedstawionych na ilustracjach postaci, take jak czarne kamizelki i wysokie w stanie spodnie na szelkach, kryza pastora, czy też charakterystyczna spiczasta czapka noszona przez parobka sprowadzającego konia do gospodarza, podkreślają na norweski charakter tekstu. Tym samym pełnią one funkcję atrybutów dostosowujących ilustracje do obranej przez ilustratora ideologii.

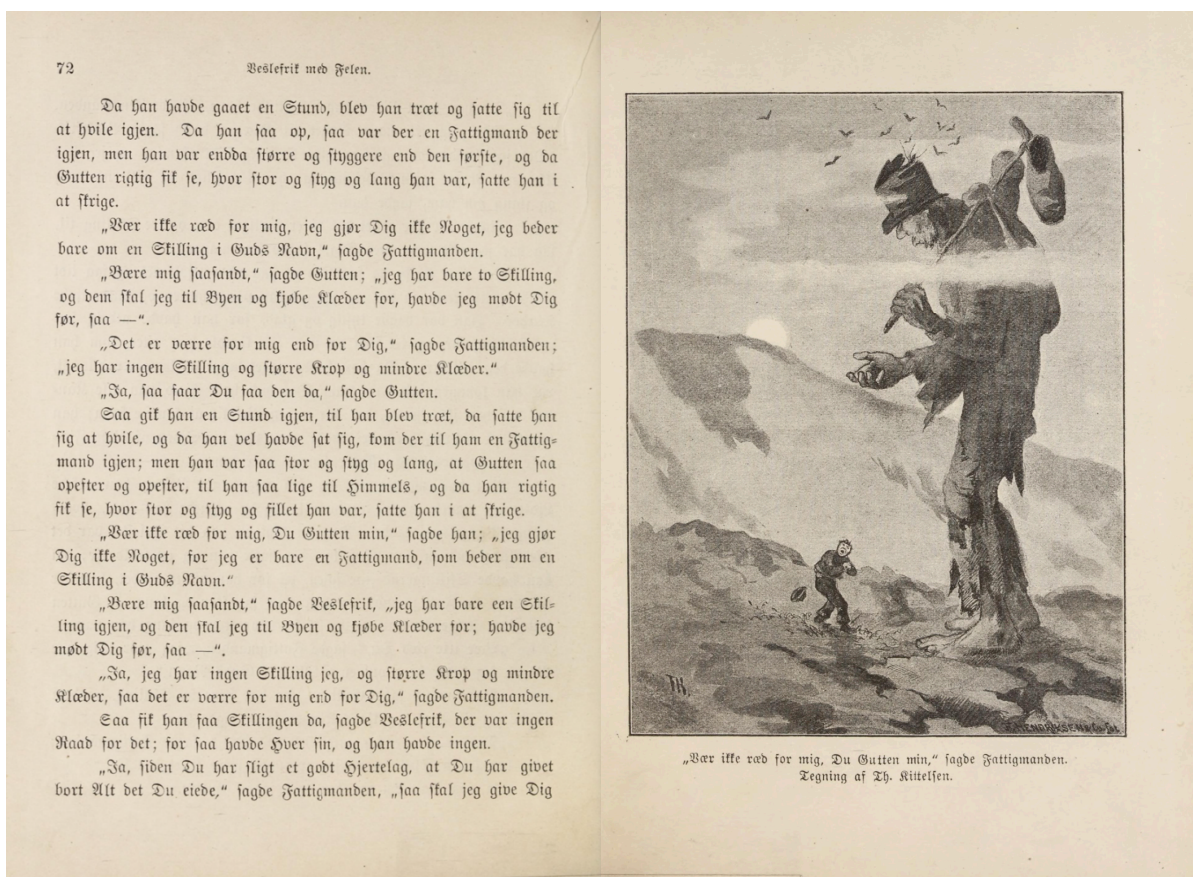
b) *Mały Frik i jego skrzypki (Veslefrik med Felen)*

Baśń zdobią dwie ilustracje autorstwa Theodora Kittelsena. Oryginał pierwszej z ilustracji (il. 27) wykonany został w technice rysunku piórkciem i ołówkiem oraz lawowania na papierze, a drugiej w technice rysunku piórkciem i lawowania na papierze¹⁰⁸.

Pierwsza ilustracja została umieszczona na osobnej stronie rozkładówki i przedstawia dwie postaci stojące na zboczu górskim. Po lewej stronie pola obrazowego znajduje mężczyzna o nienaturalnie wysokim wzroście. Stoi on bokiem do widza, a jego głowa jest lekko pochylona w dół. Prawą rękę wyciąga przed siebie, a w lewej trzyma oparty na plecach kij, do którego końca przywiązane są buty. Mężczyzna ma brodę, jest bosy, ubrany w postrzępioną kurtę i spodnie, a na głowie ma dziurawy kapelusz, przy którego czubku kołują ptaki. Oczy mężczyzny

¹⁰⁸ Pierwsza z ilustracji znajduje się w zbiorach Nasjonalmuseet w Oslo, numer inwentarzowy NG.K&H.B.05245, a druga w zbiorach KODE (Bergen), numer inwentarzowy RMS.M.00617.

są przysłonięte przez rondo kapelusza, a nos wydatny, a usta o wydatnych wargach rozchylone. Naprzeciw niego, po prawej stronie pola obrazowego znajduje się człowiek stojący na ugiętych nogach bokiem do widza. Jego klatka piersiowa i głowa zwrócone są w stronę widza. Człowiek trzyma przed sobą zaciśnięte na piersi dłonie. Jego twarz jest wykrzywiona od krzyku a usta półotwarte. Za nim w powietrzu znajduje się kapelusz, który spadł mu z głowy. Obydwie postaci stoją na kamienistym zboczu górskim, a ich spotykający się wzrok w połączeniu z gestami tworzy dwukierunkowy wektor akcji. Za nimi, na drugim planie widać drugie, jeszcze wyższe zbocze, nad którego wierzchołkiem znajduje się księżyc/słońce. Przedstawienie jest dynamiczne. Pole obrazowe zostało oddzielone od reszty strony czarną wąską linią.



Il. 27. *Veslefrif med Felen* (1887), s. 72-73, il. T. Kittelsen

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Bær det ikke ræd for meg, Du Gutten min,» sagde Fattigmanden” (Asbjørnsen, 1887, s. 73)¹⁰⁹. Cytat ten odnosi się do sceny, w której główny bohater spotyka żebraka proszącego go o pieniądze. Chociaż żebrak za każdym razem zwraca się do młodzieńca stosując tą samą formułę wypowiedzi, w każdym przypadku zmienia nieznacznie użyte słowa. Wypowiedź sformułowana przez niego dokładnie w ten sam sposób, co w podpisie ilustracji pada przy trzecim spotkaniu, co pozwala przypuszczać, że ilustracja

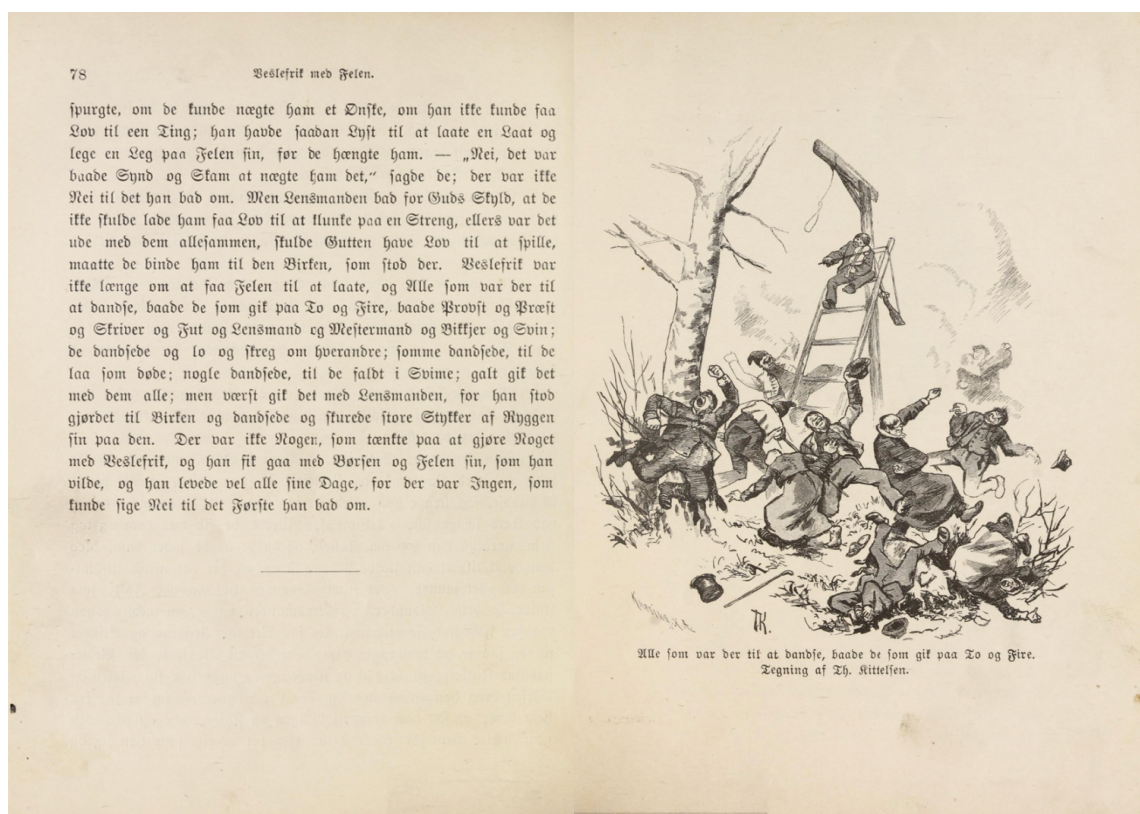
¹⁰⁹ „Nie bój się mnie, chłopcze – powiedział żebrak.”

dotyczy właśnie tej sceny. W tekście literackim zdanie to znajduje się na sąsiedniej stronie rozkładówki, podobnie jak opis spotkania z drugim i trzecim żebrakiem, co pozwala na czytelnikowi na włączenie ilustracji w lekturę. Żebrak przedstawiony na ilustracji jest olbrzymiego wzrostu, podobnie jak w opisie w tekście baśni: „... han var saa stor og styg og lang, at Gutten saa opefter og opefter, til han saa lige til Himmels, og da han riktig fik se, hvor stor og styg og fillet han var, satte han i at skrige” (Asbjørnsen, 1887, s. 73)¹¹⁰. Ubogość jego stroju podkreślają szczególnie wystrzępione nogawki spodni ukazujące bosc stopy i odrywające się rondo kapelusza. Ponadto jego nienaturalnie wydłużona sylwetka z dużymi, obrzmiałymi stopami, dużymi dłońmi i wydatnym nosem jest wyraźnie groteskowa. Jego skierowany w dół wzrok, gesty dłoni i zadarta głowa stojącego przed nim człowieka wskazują na interakcję zachodzącą pomiędzy nimi wyrażoną poprzez wektor. Scena ukazana została z poziomu znajdującego się powyżej Frikka, co sprawia, że widz patrzy na bohatera z góry. W wyniku tego zabiegu widz zyskuje nad bohaterem pewną przewagę (podobnie jak żebrak), natomiast postać żebraka nie wydaje się tak wielka jakby to miało miejsce, gdyby ukazana została z dołu. W ten sposób scena zyskuje bardziej neutralny charakter, niż ma to miejsce w tekście, a widz utożsamia się z narratorem, a nie z bohaterem.

Druga ilustracja (il. 28) również znajduje się na osobnej stronie. Przedstawia grupę ludzi tańczących pod szubienicą. Na pierwszym planie, w lewym dolnym rogu znajdują się dwie postaci (mężczyzna i kobieta) leżące na plecach z wyciągniętymi do góry nogami, a pomiędzy nimi biegnie świnia. Na lewo od nich na ziemi leży kapelusz i laska. Za nimi znajdują się trzy kolejne tańczące osoby. Na środku pola obrazowego znajdują się trzymający się pod ramię mężczyzna i kobieta. Kobieta stojąca tyłem do widza jest przygarbiona, lewą rękę wyciąga w dół ku ziemi, a pod prawe ramię wetknęła kulę. Jej prawa stopa jest bosa, a niedaleko od niej pada na ziemię zgubiony przez nią but. Tańczący z nią mężczyzna wyciąga w górę lewą rękę, w której trzyma kapelusz, a prawą trzyma pod ramię kobietę. Mężczyzna jest przechylony do tyłu, jego lewa noga jest wyciągnięta do góry, a prawa zgięta w kolanie i częściowo niewidoczna. Na prawo od niego znajduje się mężczyzna z łysiną, w okularach, ubrany w sutannę i kryzę. Lewą rękę wyciąga do góry, a prawą podpira się pod bok unosząc do góry prawą nogę. Na prawo od niego znajduje się mężczyzna, którego obydwie nogi są w górze – przedstawiony został w trakcie skoku. Jego głowa jest przekrzywiona w bok, a ręce zgięte w łokciu i wyciągnięte do góry. Po jego prawej stronie znajduje się w powietrzu kapelusz, który

¹¹⁰ „... był tak wielki i brzydki i wysoki, że chłopiec musiał zadzierać głowę do momentu, gdy zaglądał już niemal do nieba. A gdy zobaczył dobrze jak był wielki, brzydki i obdarty, zaczął krzyczeć.”

zapewne spadł mu z głowy. Za nim znajduje się kolejna tańcząca para. Po lewej stronie pola obrazowego znajduje się drzewo, do którego przywiązany jest mężczyzna wycinający w powietrzu hołupca. Jego lewa ręka jest uniesiona do góry nad głową, a prawa zgięta w łokciu i wyciągnięta do boku. Nogi mężczyzny są uniesione do góry i zgięte w kolanach, a głowa zwrócona w lewo i uniesiona do góry, a usta szeroko otwarte. Za nim znajduje się dwóch kolejnych mężczyzn tańczących u stóp drabiny. Pierwszy z nich ukazany został od tyłu. Pochyla się w prawo na ugiętych kolanach, a drugi wyskakuje do góry z uniesionymi rękoma. Obok nich znajduje się drabina oparta o szubienicę, z której zwisa sznur z pętlą. Na szczycie drabiny siedzi grający na felach/feli mężczyzna. Jego lewa noga jest podciągnięta w górę, a prawa wsparta o jeden ze stopni drabiny. Ubrany jest w ciemne odzienie. Pozostali mężczyźni ubrani są w większości w ciemne kurty, kamizelki i długie spodnie. Jedynie dwóch tańczących u stóp drabiny ma na sobie jasne krótkie kurty z ciemnymi wyłogami i spiczasto zakończone czapki. Kobiety noszą natomiast długie spódnice, kaftany i chustki na głowie. Trzeci plan jest niemal niewidoczny. W tle widać sylwetkę tańczącej pary oraz zarysy drzew lub chmur.



Il. 28. *Veslefrik med Felen* (1887), s. 78-79, il. T. Kittelsen

Pod ilustracją znajduje się podpis „Alle som var der til at danse, baade de som gik paa To og Fire” (Asbjornsen, 1887, s. 79)¹¹¹. Pole obrazowe nie zostało w żaden sposób oddzielone od reszty strony. Dynamizm przedstawienia został podkreślony poprzez ukazanie postaci bądź to całkowicie w powietrzu, bądź z jedną uniesioną wysoko nogą. Takie ułożenie postaci daje wrażenie zatrzymania (zamrożenia) sceny. Wzrok każdej z postaci spoczywa w innym miejscu – wiele z nich patrzy się w górę, u innych ruch głowy podąża za ruchem ciała, więc w tym przypadku punkty w które patrzą są przypadkowe i nie podkreślają żadnych relacji pomiędzy postaciami lub widzom. Odzwierciedla to stan oszołomienia, w którym znajdują się ukazani na ilustracji ludzie. Scena, którą ukazuje ilustracja jest ostatnią sceną utworu, którą można uznać za formę wykonania trudnego zadania (uniknięcie śmierci) i transfigurację bohatera (wszyscy poznają się na jego umiejętnościach i odtąd może żyć w spokoju i dostatku). Jest to zatem jedna z najważniejszych scen utworu. Kompozycyjny układ „ideal - real”, w którym znajdująca się w górnej części ilustracji postać grającego na skrzypcach Frikka symbolizuje to co idealne i niezwykle, a tańczące na dole postaci to co zwyczajne, codzienne, podkreśla różnicę pomiędzy bohaterem a pozostałymi ludźmi (w tym przeciwnikiem) oraz magiczne, niezwykłe konotacje feli i muzyki.

Ilustracje ukazują sceny z pochodzące z dwóch części baśni (por. rozdz. 2.1., s. 56-58). Pierwsza ilustracja (il. 27) ukazuje pierwszą część – otrzymanie magicznych przedmiotów/mocy, a konkretna scena na tej ilustracji ukazuje trzecie spotkanie z donatorem (według schematu funkcji Proppa). Druga ilustracja (il. 28) jest związana z trzecią częścią – sądem nad bohaterem i ukazuje jednocześnie ostatnią scenę utworu w której grający na felach Frik ostatecznie pokonuje lensmana i zapewnia sobie bezpieczną i spokojną przyszłość. Tym samym pominięta została całkowicie druga część utworu, w której Frikk zakłada się z lensmanem że uda mu się trafić siedzącego wysoko na gałęzi ptaka. Z tego powodu wydarzenia opisane w fabule utworu zostały ukazane na serii ilustracji w sposób niepełny, chociaż wybór scen dla pierwszej i trzeciej części jest trafny (w obu przypadkach są to punkty kulminacyjne dla każdej z nich) i każdą z osobna można uznać za przekład konwencjonalny.

Ilustracje mają silnie groteskowy i narracyjny charakter. Z tego powodu ukazują jednak baśń w sposób uniwersalny, w niewielkim stopniu podkreślając jej norweski charakter widoczny w elementach krajobrazu na pierwszej ilustracji (il. 27) oraz niektórych elementach strojów postaci na drugiej ilustracji (il. 28) takich jak kurty i czapki dwóch mężczyzn znajdujących się

¹¹¹ „Wszyscy, którzy tam się znajdowali, zaczęli tańczyć: i ci co chodzili na dwóch nogach i ci co chodzili na czterech.”

u stóp drabiny przypominające ubiory z rejonu Valdres oraz instrument, na którym gra Frikk – fele. Elementy nie są jednak widoczne na pierwszy rzut oka.

c) *O księżniczce, która zawsze miała ostatnie słowo (Prindsessen som ingen kunde maalbinde)*

Baśń zdobi jedna ilustracja autorstwa Erika Werenskiolda. Oryginał ilustracji wykonany został w technice rysunku ołówkiem na papierze.



Il. 29. *Prindsessen som ingen kunde maalbinde* (1887), s. 101, il. E. Werenskiold

Ilustracja znajduje się na osobnej stronie. Przedstawia trzy osoby. Na pierwszym planie znajduje się kobieta. Ma długie rozpuszczone włosy i ubrana jest w jasną, długą, dopasowaną w tali suknie przepasaną na biodrach ozdobnym pasem. Dół sukni i kołnierz wykończone są ozdobną taśmą. Kobieta stoi przodem do widza. Dłońmi opiera się o blat stołu, przed którym stoi a głowę unosi do góry kierując wzrok na lewo w punkt znajdujący się poza polem obrazowym, formując tym samym jednokierunkowy wektor reakcji. Nieco za nią, po prawej stronie pola obrazowego stoi mężczyzna. Ubrany jest w krótką jasną kurtę z wyłogami i ciemne, długie spodnie. Do jego prawego boku przytoczony jest krótki nożyk lub piszczałka. Mężczyzna chowa lewą rękę za plecami a prawą, w której trzyma jakiś przedmiot, wyciąga przed siebie. Wzrok mężczyzny skierowany jest na stojącą przed nim kobietę, co w połączeniu z jego gestem tworzy skierowany w jej stronę jednokierunkowy wektor akcji. Drugi mężczyzna siedzi za stołem na zdobionym krześle. Znajduje się po lewej stronie pola obrazowego. Jest ukazany w trzech czwartych a jego głowa i wzrok zwrócony do widza. Mężczyzna ma okrągła

pucułowątą twarz i białą brodę. Ubrany jest w kurtę lub frak i kamizelkę a na głowie ma koronę. W prawej ręce, którą opiera o blat stołu trzyma długą fajkę. Na blacie stołu obok pierwszego z mężczyzn leży wąż i nieżywy ptak. W głębi pomieszczenia za siedzącym na krześle mężczyzną widać wysoki kredens zastąpiony mi płycinami drzwiczek oraz wiszący na ścianie obraz przedstawiający człowieka na koniu.

Pod ilustracją został umieszczony podpis „«Nei, jeg er ikke udgaaet, men den er udgaaet den,» svarede Gutten. Tegning af Erik Werenskiold” (Asbjørnsen, 1887, s. 101)¹¹². Pierwsze zdanie podpisu stanowi cytat z baśni. Ilustracja umieszczona została poziomo na osobnej stronie na końcu utworu. Przedstawiona na ilustracji scena jest ostatnią sceną utworu – rozmową Askeladdena z królową. Na ilustracji przedstawione zostały leżące na stole przedmioty, których młodzieniec użył w rozmowie, aby przegadać królową. Niechęć dziewczyny do ślubu zmanifestowana została poprzez jej spojrzenie skierowane do góry i odwrócenie się plecami do zalotnika. Scena ta jest zarazem główną sceną utworu, w której bohaterowi udaje się zdobyć królową sprytem. Na ilustracji nie przedstawiono jednak przyrzędu do znakowania bydła, który tak przeraził braci Askeladdena, znajduje się na niej natomiast król, o którego obecności nie wspomina tekst utworu. Wydarzenia obserwowane są oczami obserwatora znajdującego się naprzeciwko Askeladdena i królowy, który jednak nie bierze udziału w wydarzeniach (żadna z postaci nie nawiązuje z widzami kontaktu wzrokowego). Na ilustracji wyraźnie zaakcentowane zostało tło: umeblowanie pomieszczenia oraz siedzący na krześle mężczyzna. Chociaż tak jak w przypadku wielu omawianych ilustracji, nie jest ono niezbędne do zrozumienia głównej struktury narracyjnej formowanej przez wektory wychodzące od dwóch głównych postaci (Kress & van Leewuen, 2016, s. 70), pełni ono istotną funkcję atrybutu umieszczając scenę w silnie norweskim kontekście (dostosowując ją do ideologii).

W związku z tym, że baśń jest stosunkowo krótka, uzasadnione wydaje się zilustrowanie zaledwie jednej sceny z utworu. Jest to punkt kulminacyjny baśni, w którym główny bohater zdobywa królową sprytem, zatem wybór tej właśnie sceny jest w pełni uzasadniony. Ilustracja odzwierciedla narracyjny charakter sceny i ukazuje przebieg rozwijającej się w czasie rozmowy za pomocą rekwizytów – przedmiotów znalezionych przez Askeladdena ułożonych na stole. W ten sposób, chociaż rysunek ukazuje dokładnie moment, gdy młodzieniec wypowiada ostatnią kwestię, przedmioty te wskazują na kwestie, które zostały poruszone w rozmowie chwilę wcześniej. Ilustracja stanowi wierne przedstawienie elementów tekstowych (niewidoczne na

¹¹² „- Nie, nie jestem zdrożony, ale ona jest - odpowiedział młodzieniec. Rysunek Eryka Werenskiolda.”

niej żelazo do znakowania nie było już w tym momencie ważnym elementem opowieści), wzbogacone o uzupełnienie miejsc niedookreślonych w tekście takich jak np. wystrój wnętrza, obecność króla.

Na ilustracji ukazano wiele akcentów postrzeganych w czasie jej powstania jako narodowe: Askeladden ubrany jest w strój ludowy z obszaru Telemarku, meble są stylizowane na ludowe meble norweskie, zaś strój królewny, o współczesnej sylwetce, z wyraźnie zarysowaną gorsetem talią stylizowany jest na ubiór średniowieczny z akcentami norweskimi (krajki i pas)¹¹³. Kompozycja sceny i przewaga elementów stylizowanych na narodowe i ludowe budzi jednak także skojarzenia z historyzującymi sztukami teatralnymi i tym samym wskazuje niemieckie wzorce ilustracji do baśni którymi do pewnego stopnia inspirował się artysta.

3. 3. Norske Huldre-eventyr og Folkesagn

Wszystkie ilustracje w tym wydaniu zostały wykonane przez Ridleya Borchgervika w technice rysunku piórkim. Niemal wszystkie (z wyjątkiem tych znajdujących się powyżej tytułu baśni i finalików) opatrzone są podpisami, który określa bezpośrednio ich związek z konkretnym fragmentem tekstu.

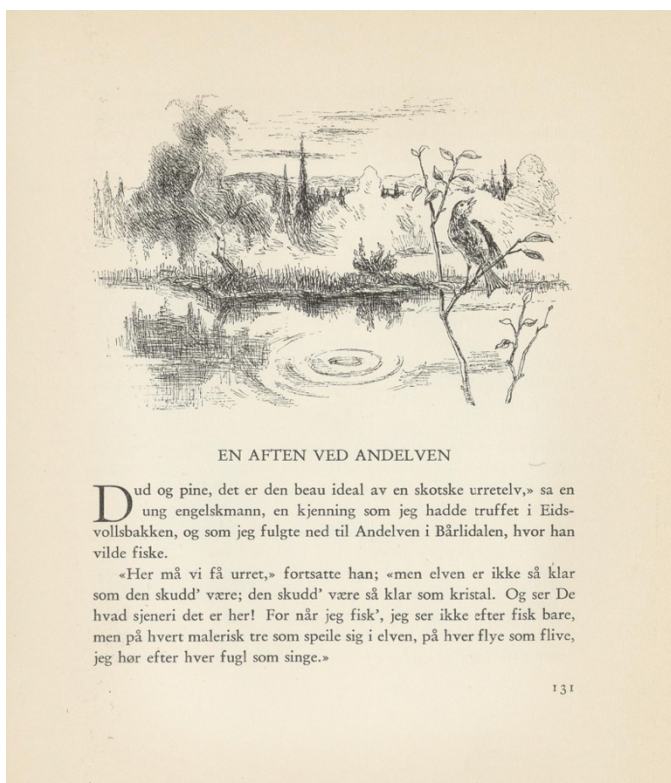
a) *Wieczór nad rzeką Andelven (En aften ved Andelven)*

Baśń zdobią trzy ilustracje. Pierwsza z nich (il. 30), umieszczona została w górnej części strony, nad tytułem i tekstem baśni, przedstawia pejzaż. Na pierwszym planie, po lewej stronie pola obrazowego znajduje się gałązka z siedzącym na niej ptakiem. Na drugim planie widać rzekę, na której brzegu rośnie brzoza. W dali widać las i wzgórze, nad którymi rozciągają się na niebie pojedyncze obłoki.

Ilustracji nie towarzyszy żadne podpis. Tekst znajdujący się u dołu strony stanowi początek tekstu prymarnego utworu i opisuje rozmowę pomiędzy narratorem i angielskim arystokratą, która toczyła się u brzegu rzeki Andelven. W ostatniej linijce angielski arystokrata opisuje swoje wrażenia i refleksje dotyczące krajobrazu: „Og ser de hvad sjeneri det er her! For når jeg fisk, jeg ser ikke efter fisk bare, men på hvert malerisk tre som speile sig i elven, på hver flye som flive, jeg hør efter hver fugl som singe” (Asbjørnsen, 1934a, s. 131)¹¹⁴. Możliwe, że

¹¹³ Zdaniem Oxaal strój ten nawiązuje do wczesnośredniowiecznych strojów i tym samym upodabnia królową do silnych postaci kobiecych z sag islandzkich (Oxaal, 2003, s. 20), jednak silnie dopasowany stanik i zsunięty nisko na biodra pas wskazują na inspirację sukniami dworskimi z XIV wieku.

¹¹⁴ „Jaka jest tutaj wspaniała sceneria! Kiedy łowię, nie szukam bowiem jedynie ryb, ale patrzę na każde malownicze drzewo odbijające się w rzece, każdą muchę która lata i każdego ptaka, który śpiewa.”



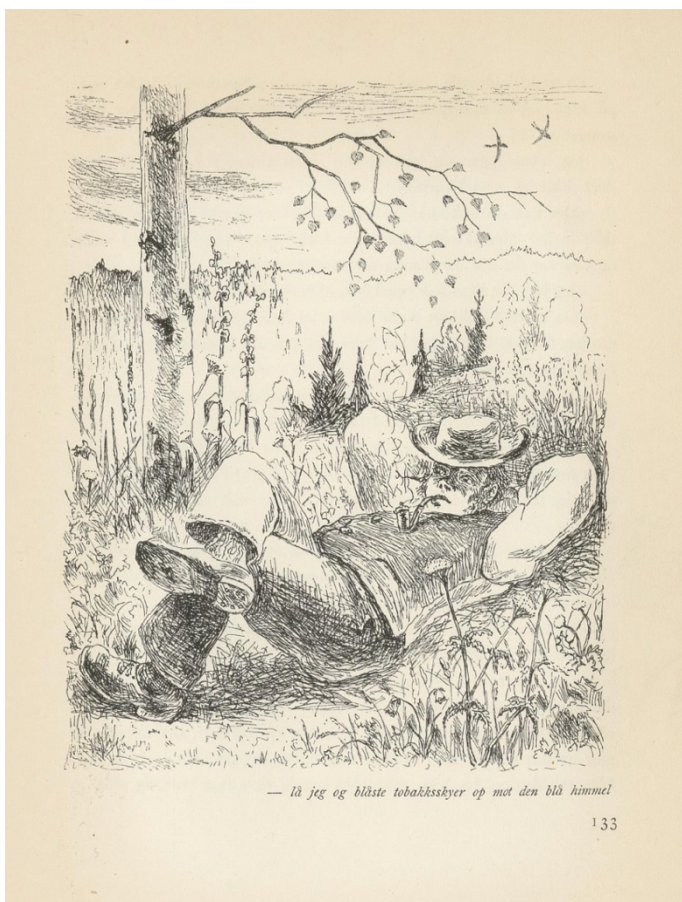
Il. 30. En aften ved andelven (1934a), s. 131, il. R. Borchgervink

zgodne z narracją prowadzoną w tekście głównym (narrator-postać). Ilustracja dosłownie tłumaczy elementy tekstowe, podkreślając jednocześnie opisy znajdujące się w tekście literackim.

Druga ilustracja (il. 31) znajduje się na osobnej karcie, po lewej stronie rozkładówki. Przedstawia mężczyznę leżącego na ziemi pod brzozą. Mężczyzna ubrany jest w koszulę, kamizelkę i długie spodnie, na jego głowie znajduje się kapelusz, a w ustach trzyma fajkę. Ręce mężczyzny założone są za głowę, a prawa noga zgięta w kolanie i założona o lewą. Wzrok mężczyzny skierowany jest w punkt znajdujący się poza polem obrazowym, formując jednokierunkowy wektor reakcji. Na pierwszym planie, w prawym dolnym rogu pola obrazowego ukazane zostały rośliny i kwiaty polne. W oddali, na drugim i trzecim planie zostały przedstawione jedynie zarysy wzgórz i sylwetki dwóch lecących po niebie ptaków.

Pod ilustracją znajduje się podpis będący cytatem z tekstu: „- lå jeg og blåste tobakksskyer op mot den blå himmel” (Asbjørnsen, 1934s, s, 133)¹¹⁵. Wskazuje on tym samym na to, do której części tekstu odnosi się ilustracja – narrator, którym jest sam Asbjørnsen, odpoczywa leżąc i paląc fajkę nad rzeką. W tekście baśni zdanie to znajduje się w ostatnim akapicie na sąsiedniej,

¹¹⁵ „-leżałem i wydmychałem w niebo obłoki dymu.”



Il. 31. En aften ved andelven (1934a), s. 133, il. R. Borchgervink

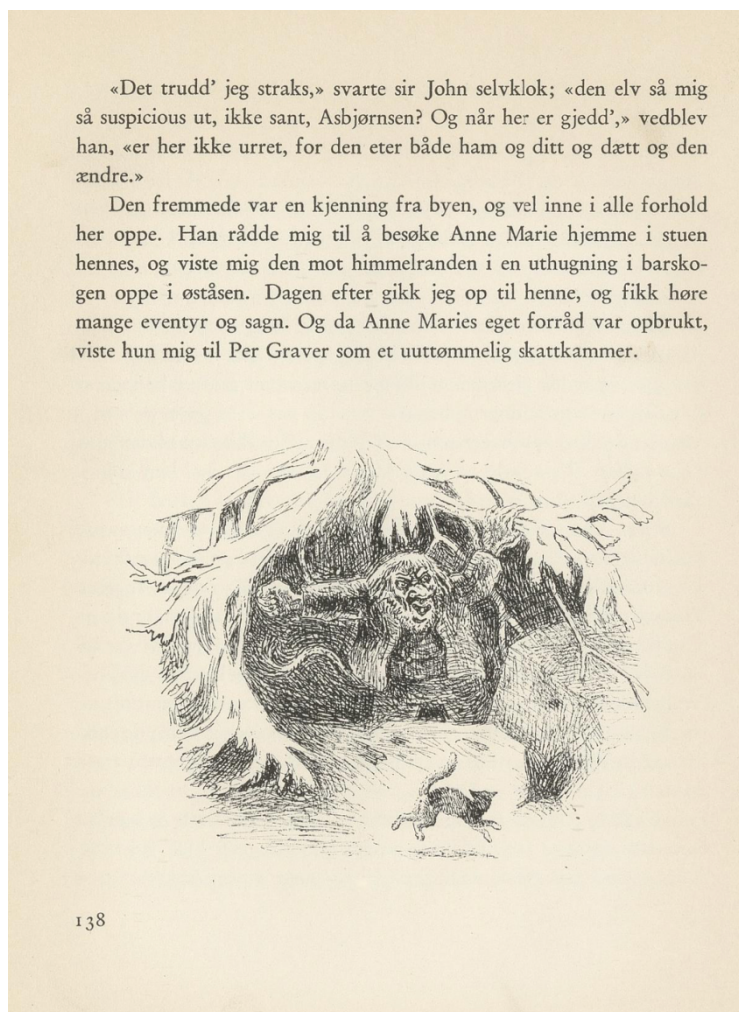
s. 132)¹¹⁶. Wymienione przez niego rośliny, zarówno kwiaty, jak i drzewo, zostały przedstawione na ilustracji – na pierwszym planie, w prawym dolnym rogu widać m. in. dzwonki i świerzbnice polne. Ich związek z opisem sprawia, że pomimo tego iż stanowią tło, można je potraktować jako atrybut nadając rysunkowi cech struktury symbolicznej. Ilustracja ta również przedstawia scenę z tekstu głównego opowieści ramowej: bohater leżąc na trawie i zachwyca się przyrodą. Stanowi ona jednak nie tyle przedstawienie opisu krajobrazu podanego przez narratora w tekście literackim, a portret samego narratora leżącego pod drzewem i obserwującego przyrodę, tym samym stojąc na granicy pomiędzy przekładem konwencjonalnym a adaptacyjnym.

Ostatnia z ilustracji (il. 32) została umieszczona na ostatniej stronie baśni, u dołu pod tekstem. Przedstawia ona mężczyznę wychodzącego z jamy znajdującej się pod korzeniami drzewa. Na pierwszym planie znajduje się kot. Jego ogon jest wyciągnięty do góry i nastroszony, a uszy położone. Wygina się w grzbiecie w łuk, a jego wszystkie łapy znajdują się nad ziemią.

¹¹⁶ „Wokół na wzgórzu kwitły świerzbnice polne, wiązówki błotne, dzwonki, psia trawka i czerwona, dumnie stojąca wierzbownica kiprzyca. Nade mną, poruszane powietrzem znad rzeki, kołysały się długie, delikatne gałązki brzozy. „

prawej stronie rozkładówki. Takie usytuowanie ilustracji, w miejscu logicznie łączącym się z tekstem (czytelnik najpierw odczytuje ostatni akapit, a następnie kieruje wzrok na ilustrację), sprawia, że czytelnik włącza „odczytywanie ilustracji” w lekturę tekstu pisanego, pomimo że znajduje się ona samodzielnie na stronie i nie jest otoczona tekstem. Otoczenie, wśród którego znajduje się narrator zostało przez niego dokładnie opisane w tekście: „Rundt i bakken blomstret rødknapp og mjødurt, blåklokke, finnskjegg og den røde kneisende geiterams. Over mig svaiet de lange myke bjerkekvistene i draget fra elven” (Asbjørnsen, 1934a,

Mężczyzna lewą ręką odgarnia konary drzewa, a prawą wyciąga do boku zaciskając dłoń w pięść. Ma opadające na czoło włosy i brodę, a jego twarz ma nienaturalnie zniekształcone rysach, ma też duży nos. Ubrany jest w kurtę, spodnie i koszulę lub kamizelkę. Mężczyzna ma też ogon porośnięty na końcu dłuższą sierścią. Głowa kota zwrócona jest w kierunku mężczyzny, zaś ten patrzy się na wprost w punkt znajdujący się przed nim, formując tym samym wektor jednokierunkowej reakcji.



Il. 32. En aften ved andelven (1934a), s. 138, il. R. Borchgervink

wygląd miał w młodzieńcach wzbudzić takie przerażenie, że uciekli zostawiając kota, którego przynieśli na wymianę za kapelusz. Ilustracja przedstawia jedynie strasznego mężczyznę i kota, widz natomiast patrzy na nią z miejsca, w którym znajdować się mogli dwaj młodzieńcy. W ten sposób staje się on niejako uczestnikiem wydarzeń, wciągnięty w (symboliczną) relację poprzez skierowany na niego wzrok mężczyzny. Umieszczenie ilustracji na końcu tekstu sugeruje, że można ją traktować jako swoisty plastyczny „epilog”, jednak jej tematyka nie łączy się z zakończeniem baśni.

Ilustracja przedstawia scenę z jednej z historii (tekstu włączonego) opowiadanych przez Anne Marie. Pod ilustracją nie ma podpisu, znajduje się też ona w oddaleniu od fragmentu tekstu, którego dotyczy (wspomniany fragment znajduje się na poprzedniej rozkładówce, na górze prawej strony). Historia, którą ilustruje obraz, jest tekstem włączonym opowiadającym o dwóch młodzieńcach, którzy chcieli zdobyć magiczny kapelusz *ukrytych ludzi* i przedstawia scenę, w której na ich wezwanie odpowiada olbrzymi, przerażający mężczyzna. W tekście baśni został on jedynie opisany jako „stor og stygg” (wielki i brzydki), a jego

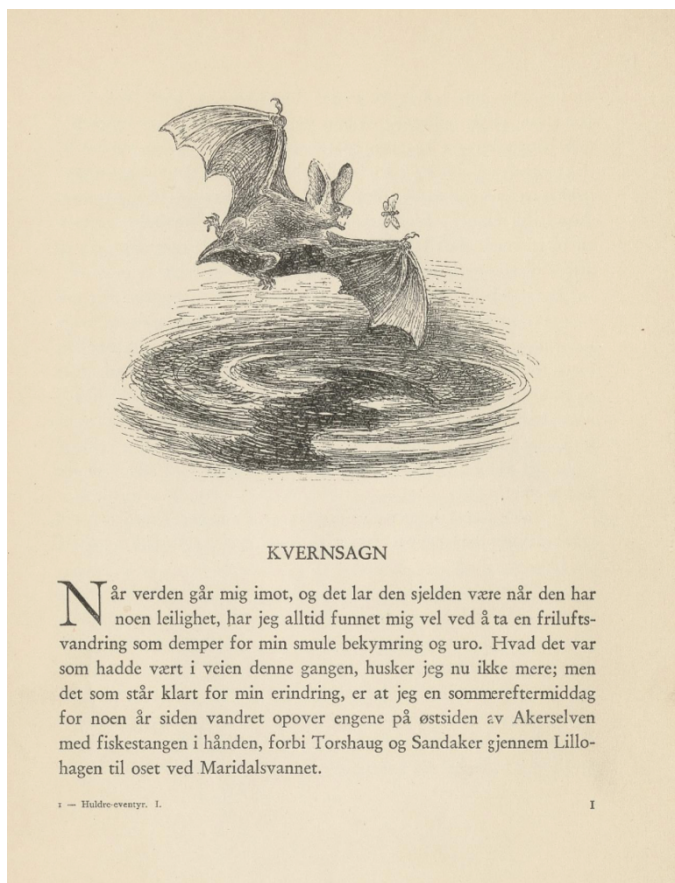
Z trzech ilustracji do baśni dwie pierwsze (il. 30, 31) odnoszą się do tekstu prymarnego utworu, natomiast ostatnia do jednego z tekstów włączonych – drugiej historii opowiedzianej przez Anne Marie (por. rozdz. 2.2., s. 59-62). Ilustracja druga i trzecia ukazują sceny opisane w tekście literackim utworu, przedstawiając je w sposób bardziej szczegółowy (zwłaszcza w przypadku ostatniej ilustracji). Pierwsza ilustracja natomiast odnosi się do wydarzeń z pierwszej sceny tekstu prymarnego, jednak ukazuje tylko krajobraz opisany przez jednego z bohaterów, nie przedstawia natomiast żadnych wydarzeń opisanych w tej scenie (na przykład Anglika przygotowującego się do wędkowania). Sposób „kadrowania” ilustracji sprawia, że czytelnik zostaje niejako „wciągnięty” w tekst narracyjny, stając się uczestnikiem wydarzeń: na pierwszej z nich widzi krajobraz ukazany oczami wędkującego Anglika, na drugiej leżącego na trawie Asbjørnsena widzianego oczami zbliżającej się do niego Anne Marie, a na trzeciej potwornego mężczyznę i kota widzianego oczami przerażonych młodzieńców. Technika ta zwiększa zaangażowanie widza w lekturę tekstu pisanego, ale nie przystaje do zmian w narracji w tekście utworu: podczas gdy tekst główny relacjonowany jest przez narratora-postać, teksty włączone opowiedziane są w większości przez narratora zewnętrznego, zatem w przypadku ostatniej ilustracji nie można wskazać plastycznych ekwiwalentów zmiany narratora w tekście głównym.

Przewaga ilustracji odnoszących się do tekstu prymarnego nad ilustracjami odnoszącymi się do tekstów włączonych może sprawiać, że czytelnik będzie przykładął do niego większą uwagę, mimo że objętościowo tekst prymarny zajmuje niewiele więcej miejsca niż teksty włączone, ponadto skonstruowany został on w ten sposób, że stanowi ramę dla tekstów włączonych, które są bez wątpienia najważniejsze w tym utworze. Ponadto ilustracja trzecia została umieszczona w pewnym oddaleniu od tekstu, do którego się odnosi. Jako seria ilustracje podkreślają elementy tekstowe związane z obecnością przyrody norweskiej w tekście literackim.

Ilustracje nie akcentują w sposób wyraźny narodowej przynależności tekstu literackiego. Nawet postać Asbjørnsena leżącego pod drzewem została przedstawiona w sposób, który uniemożliwia natychmiastowe jego rozpoznanie. Gatunki roślin i krajobraz przedstawiony na ilustracji pierwszej i drugiej (il. 30, 31) są zgodne z informacjami zawartymi w tekście utworu, jednak nie wykazują jednoznacznie norweskich cech (co jednak nie stoi na przeszkodzie zidentyfikowania ich z norweską przyrodą). Również ubiory postaci przedstawione zostały w sposób „neutralny”, bez żadnych charakterystycznych dla jakiegokolwiek regionu cech. Za element norweski uznać można natomiast krowi ogon straszego mężczyzny (ta cecha jego wyglądu nie została opisana w tekście), który jednoznacznie wskazuje na to, że należy o do *huldrefolk*, ukrytych ludzi występujących w ludowych wierzeniach norweskich.

b) *Opowieści o młynie (Kvernsagn)*

Baśń *Kvernsagn* była wcześniej ilustrowana w zbiorze *Norske Folke-og Huldre-Eventyr* z 1879 roku (por. rozdz. 3.1., s. 99-104). W wydaniu z 1934 znajduje się sześć ilustracji do tej baśni.



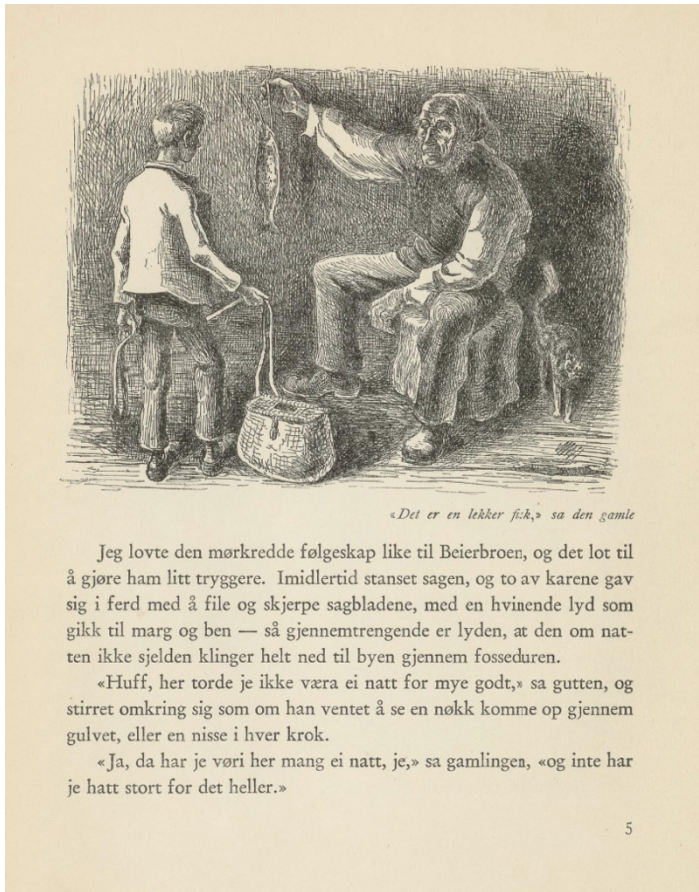
Il. 33. *Kvernsang* (1934a), s. 1, il. R. Borchgervink

obszaru bezpośrednio w sąsiedztwie nietoperza.

Ilustracja umieszczona została powyżej tekstu i tytułu baśni i odnosi się do fragmentu opisu rzeki znajdującego się na początku tekstu głównego utworu, u góry lewej strony następnej rozkładówki: „Ikke et napp mer var å merke, ingen fisk kruste vannet; bare når flaggermusene skjøt ned efter insekter, dannet det sig stundom sitrende ringer, som bredde sig ut over den blanke flate” (Asbjørnsen, 1934a, s. 3)¹¹⁷. Na ilustracji przedstawiono jedynie jednego ze wspomnianych przez narratora nietoperzy, pomijając resztę otoczenia. Nietoperz jest widziany oczyma znajdującego się w pobliżu obserwatora, co współgra ze sposobem prowadzenia narracji (narrator-postać), można zatem uznać, że ilustracja stanowi wypełnienie miejsc

¹¹⁷ „Nie było słycać żadnego plusku, żadna ryba nie zmaciła tafli wody; jedynie kilka nietoperzy zniżalo lot polując na owady, tworząc czasami kręgi, które rozchodziły się na gładkiej powierzchni wody.”

pustych w tekście (choć odnosi się do bardzo niewielkiego odcinka w tekście). Nosi ona cechy struktury symbolicznej, w której nietoperz polujący na owady jest nośnikiem nastroju tworzonego w tekście literackim przez opis. Jednocześnie umiejscowienie ilustracji przed tytułem stawia ją w roli nagłówka/wprowadzenia do tekstu. W tym wypadku ilustrator podkreślił obecność przyrody w tekście głównym, a nie czysto narracyjne aspekty tekstu.



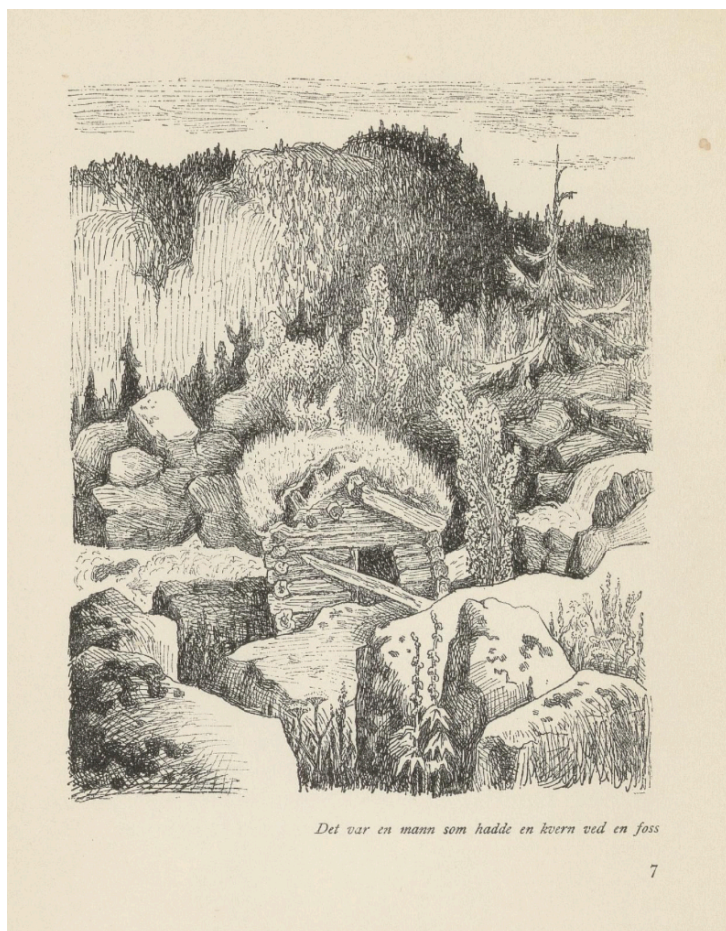
Il. 34. Kvernsang (1934a), s. 5, il. R. Borchgervink

Drugą ilustracją (il. 34) znajduje się w górnej części strony. Przedstawia młodzieńca i starego mężczyznę. Młodzieniec stoi tyłem do widza. Ubrany jest w białą (jasną) kurtkę, długie spodnie, a w rękę trzyma sznurek lub pasek. Drugi z mężczyzn siedzi na krześle z pnia drzewa. Ubrany jest w koszulę kamizelkę i długie spodnie a na jego głowie znajduje się w szlafmyca. Prawą ręką chwyta za sznurek, na którym wisi ryba, a lewą trzyma położoną na kolanach. Obok stołka, na którym siedzi mężczyzna po prawej stronie pana obrazowego stoi kot z wyciągniętym do góry zakrzywionym ogonem. Kot przekrzywia głowę i kieruje wzrok stronę widza. Mężczyźni i kot znajdują się w pomieszczeniu jednak na ilustracji ukazany jest tylko fragment drewnianej podłogi widocznej na pierwszym planie, co przyczynia się do wyraźnego wyodrębnienia ich sylwetek. Starszy z mężczyzn kieruje twarzą w stronę młodszego który wpatruje się rozmówcę (co widać po ułożeniu jego głowy). Wskazuje to na interakcję (rozmowę) pomiędzy tymi postaciami określoną przez wektor dwukierunkowej akcji. Narracyjny charakter ilustracji podkreślają dodatkowo gesty rąk mężczyzn.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „«Det er en lekker fisk,» sa den gamle” (Asbjørnsen, 1934a, s. 5)¹¹⁸. Jest to cytat z baśni. W tekście utworu zdanie to znajduje się na poprzedniej

¹¹⁸ „- To dorodna ryba – powiedział starzec.”

rozkładówce, w ostatniej linijce na dole prawej strony. Fragment tekstu, którego dotyczy ilustracja stanowi fragment rozmowy pomiędzy narratorem a starym człowiekiem, którego spotkał w tartaku. Rozmowa ta pojawia się w jednej z początkowych scen w tekście prymarnym utworu. Starzec został w tekście opisany jako „... en gammel gråskjegget arbeidsmann med rød lue ned over ørene” (Asbjørnsen, 1934a, s. 3)¹¹⁹ siedzący przy palenisku. Jego wygląd jest zgodny z informacjami podanymi w tekście, na ilustracji nie widać jednak paleniska, które, sądząc z układu cieni i plam światła znajdować by się mogło po lewej stronie, poza polem obrazowym. Postaci obserwowane są przez widza z góry, a zatem z perspektywy stojącego dorosłego człowieka, co tworzy wrażenie przewagi nad nimi (por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 138-139). Jednocześnie ukazanie chłopca tyłem do widza wskazuje na to, że jest on postacią mniej ważną od siedzącego mężczyzny. Na ilustracji nie widać również narratora, co tworzy wrażenie, iż widz przygląda się scenie jego oczami. Gest starego człowieka wyciągającego rybę stanowi plastyczny ekwiwalent jego wypowiedzi w tekście. Ilustracja stanowi zatem uzupełnienie miejsc pustych w tekście narracyjnym baśni.



Il. 35. Kvernsang (1934a), s. 7, il. R. Borchgervink

Następna, trzecia ilustracja (il. 35) przedstawia krajobraz. Znajduje się na osobnej karcie na prawej stronie rozkładówki. Na pierwszym planie widoczne są lekko porośnięte mchem bloki skalne, pomiędzy którymi rosną kwiaty. Wśród skał stoi rozpadający się drewniany dom o konstrukcji zrębowej, z dziurawym dachem porośniętym darnią. Za domem płynie strumień przecinający z poziomem linia pola obrazowe, na którym, blisko prawej krawędzi ilustracji jest niewielki wodospad. Na drugim planie widać spieczone nad brzegiem strumienia duże kamienie a w oddali las i góry. Chociaż ilustracja przedstawia

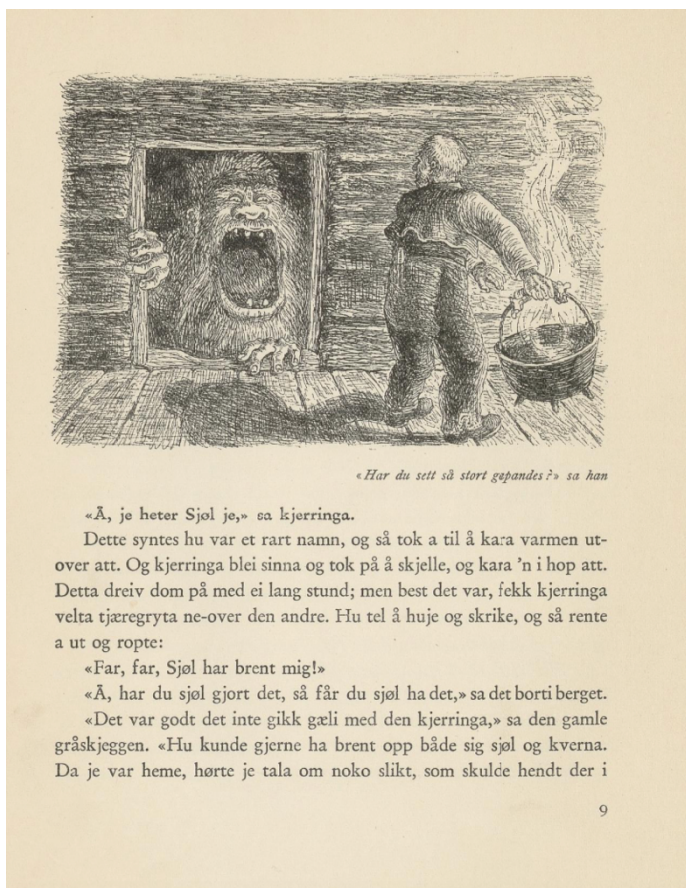
¹¹⁹ „... stary siwobrody robotnik z czerwoną czapką nasuniętą na oczy”.

krajobraz, dynamicznego charakteru nadaje jej płynący strumień oraz modelunek drzew (pionowa, falująca linia pnia połączona z cieniowaniem pionowymi kreskami).

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Det var en mann som hadde en kvern ved foss” (Asbjørnsen, 1934a, s. 7)¹²⁰. W tekście utworu zdanie to znajduje się na początku ostatniego akapitu, na lewej stronie rozkładówki, na której znajduje się ilustracja, a więc w jej bezpośrednim sąsiedztwie. Jest to pierwsze zdanie rozpoczynające opowieść (*sagn*) starszego mężczyzny będącą tekstem włączonym. W tekście nie pojawiają się żadne opisy tego miejsca, ponadto narrator podkreśla, że nie wie, gdzie dokładnie miały miejsce wydarzenia, o których opowiada. Ilustracja ukazuje pejzaż i nie widać na niej żadnych postaci – jest to zatem przedstawienie tła wydarzeń bez wyraźnie widocznych elementów o narracyjnym charakterze. Tym samym wykazuje ona cechy struktury symbolicznej, zaś ukazany na niej krajobraz w symboliczny sposób ukazuje nastrój: pozornie nieruchome zabudowania porośnięte darnią i drzewa o niespokojnym modelunku o liniach podobnych do ogników ukazują niepokój i pewną nerwowość zapowiadającą dramatyczne wydarzenia. W sensie logicznym ilustrację można by uznać za uzupełnienie miejsc pustych w tekście, jednak jej temat nie odpowiada charakterowi tekstu włączonego, w którym narrator skupia się na opisie wydarzeń, przedstawiając bardzo skąpe opisy postaci i miejsca akcji. Tym samym stanowi ona przykład adaptacyjny wzbogacający tekst włączony o wizerunek przestrzeni, w której rozegrają się wydarzenia.

Kolejna, czwarta ilustracja (il. 36) znajduje się w górnej części strony i przedstawia mężczyznę oraz olbrzymią postać zaglądającą przez okno lub drzwi. Mężczyzna ukazany został w trzech czwartych, tyłem do widza, z głową zwróconą w lewo. Jest ubrany w krótką kończącą się powyżej tali kurtę i długie spodnie za które ma zatknięty z tyłu nóż. W prawej ręce trzyma kocioł, z którego unosi się w górę para. Mężczyzna kieruje spojrzenie na olbrzymich rozmiarów brodą głowę znajdującą się w otworze. Jej usta są szeroko otwarte, ukazując kilka zębów. Postać chwyta dłońmi za framugę otworu. Jej wzrok skierowany jest na mężczyznę znajdującego się wewnątrz pomieszczenia, który odwzajemnia spojrzenie formując wektor dwukierunkowej akcji (odwzajemnionemu spojrzeniu towarzyszy gestykulacja). Wnętrze ukazany na ilustracji jest skromne widać jedynie deski podłogi i poziome bele ścian.

¹²⁰ „Był sobie mężczyzna, który miał młyn przy wodospadzie.”



Il. 36. Kvernsang (1934a), s. 9, il. Borchgrevink

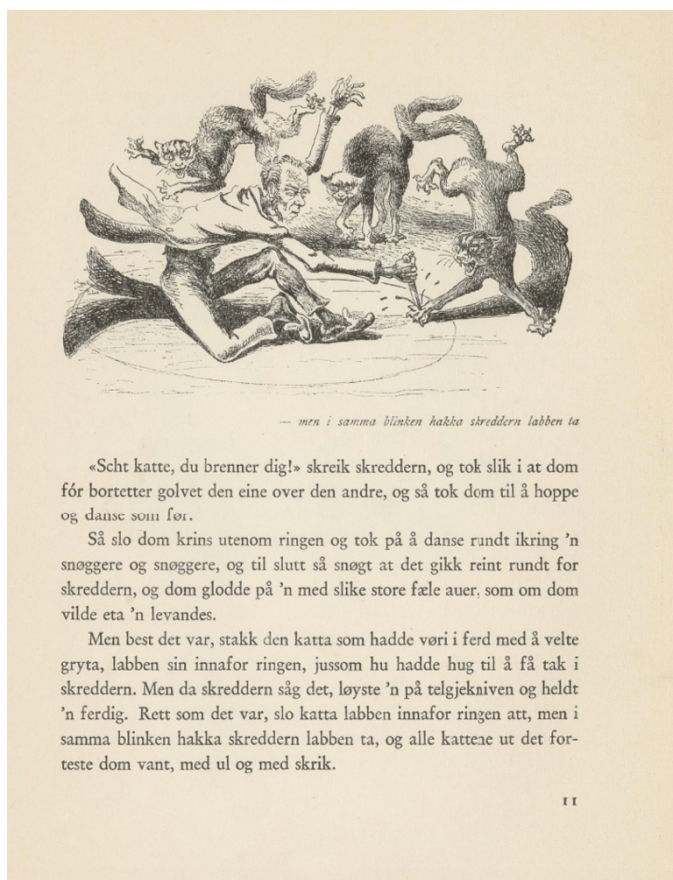
ham ...” (Asbjørnsen, 1934a, s. 9)¹²². Na to, że postaci na ilustracji są w trakcie rozmowy wskazuje kierunek ich spojrzeń (wektor), które kierują na siebie nawzajem. Scena obserwowana jest przez niewidocznego obserwatora znajdującego się za plecami młynarza, co jest zgodne ze sposobem prowadzenia narracji w tekście włączonym (narrator zewnętrzny). Narracyjny charakter ilustracji (podkreślony przez gesty obu postaci) odpowiada stylowi wypowiedzi narratora, a oszczędność w przedstawieniu tła wydarzeń skupia uwagę widza na wydarzeniach, podobnie jak w tekście literackim brak opisów. Podobnie jak na ilustracji drugiej (il. 34) jeden z bohaterów ukazany został od tyłu, jednak również w tym wypadku nie miało to na celu ukazanie jego odizolowania, a raczej skupienie uwagi widza na postaci *kvernknurra* oraz trzymanym przez mężczyznę kotle, który stanowi rodzaj rekwizytu wskazującego na to,

Pod ilustrację znajduje się podpis: „«Har du sett så stort gapandes?» sa han” (Asbjørnsen, 1943a, s. 9)¹²¹. Zdanie to pojawia się w tekście na drugiej stronie rozkładówki naprzeciwko ilustracji. Rysunek przedstawia scenę z tekstu włączonego: spotkanie bohatera sagan, młynarza, z postacią z wierzeń ludowych, *kvernknurrem*. W tekście w opisie sceny narrator podaje, że młynarz „Til sist åpnet han døra som gikk til kvernkallen og renna. Men da stod kvernknurren midt i døra og gapte, og gapet var så digert at underkjefren var ved dørstokken og overkjeften ved dørbjelken. «Har du sett så stort gapandes?» sa han. Mannen for etter bekgryta som kokte, slo den i gapet på

¹²¹ „- Czy widziałeś kiedyś tak wielką gębę? - powiedział”.

¹²² „Na koniec otworzył drzwi, które wychodziły na kanał i rynnę doprowadzającą wodę. Wtedy w drzwiach stanął kvensknurr i rozdziwił szeroko gębę, która była tak wielka, że jego dolna szczęka sięgała do progu, a górna do nadproża. – Czy widziałeś kiedyś tak wielką gębę? – powiedział. Mężczyzna podszedł do garnka, w którym gotowała się smoła węglowa i wlał jego zawartość w rozwartą paszczę ...”

co za chwilę się wydarzy. Ilustrację można tym samym uznać za przykład konwencjonalny „dosłownie” tłumaczący elementy tekstowe.



Il. 37. Kvernsang (1934a), s. 11, il. R. Borchgervink

na nóż który mężczyzna wbija w jego łapę znajdującą się w okręgu otaczającym mężczyznę. Środkowy kot stoi na ziemi wyginając grzbiet w łuk. Unosi do góry prawą przednią łapę, a jego wzrok skierowany jest na mężczyznę. Ostatni z kotów, znajdujący się za mężczyzną, po lewej stronie pana obrazowego, ukazany został w ruchu jego wszystkie łapy wyrzucone są w powietrze rozcapierzonymi pazurami, a wzrok zwrócony w stronę noża formując jednokierunkowy wektor reakcji. Cienie kotów wyginają się w nienaturalny sposób. Ilustracja przedstawia jedynie postaci znajdujące się na pierwszym planie, całkowicie pomijając tło.

Poniżej ilustracji znajduje się podpis: „- men i samma blinken hakka skreddern labben ta” (Asbjornsen, 1834a, s. 11)¹²³. Ilustracja zajmuje niecałą połowę strony. Tekst fragment tekstu, z którego pochodzi podpis ilustracji znajduje się na dole strony, na której znajduje się rysunek:

Men best det var, stakk den katta som hadde vøri i fred med å velte gryta, labben sin innafor ringen, jussom hu hadde hug til å få tak i skreddern. Men da skreddern såg det, løyste 'n på

¹²³ „... ale w tej samej chwili krawiec dzgnął łapę”

telgje kniven og heldt' n ferdig. Rett som det var, slo katta labben innafor ringen ...
(Asbjornsen, 1934s, s. 11)¹²⁴.

Tekst ten pochodzi z trzeciej z *sagn* (tekstu włączonego) opowiadanej w baśni i stanowi fragment sceny, w której krawiec pokonuje z czarowanych koty nawiedzające młyn. Jest to decydujący moment, gdy udaje mu się zranić w łapę „przywódczynię” kotów, którą dzięki temu można było później zidentyfikować po ranie, gdy przybrała na powrót ludzka postać. Na ilustracji widać jedynie dwa koty, brakuje też szczegółów pomieszczenia, przez co uwaga widza skupiona zostaje krawcu i kocie. Kot i mężczyzna są jednak kluczowymi uczestnikami zachodzącego na ilustracji procesu, w związku z czym pominięcie pozostałych postaci i elementów stanowiących tło nie przynosi szkody dla czytelności sceny, a nawet ją wzmacnia. Procesy mające miejsce między kotem a mężczyzną są podkreślone poprzez sformułowane przez ich wzrok i gesty wektory. Scena oglądana jest z góry (co w tym wypadku daje widzowi wrażenie kontroli nad tym co się dzieje), oczyma niewidocznego obserwatora, co jest zgodne ze sposobem prowadzenia narracji (narrator zewnętrzny), ilustrację można więc uznać za uzupełniającą miejsca niedookreślone w tekście literackim.

Ostatnia ilustracja (il. 38) znajduje się w górnej części ostatniej strony baśni. Przedstawia mężczyznę i chłopca wędrujących nocą. Mężczyzna znajduje się po lewej stronie pola obrazowego. Stoi niemal plecami do widza z głową ukazaną z profilu. Ubrany jest w kapelusz, kurtę i ciemne spodnie, a przez jego ramię przewieszona jest torba. Mężczyzna ma brodę, a rysy jego twarzy są niewidoczne. Lewą ręką przykłada do ust fajkę, a w prawej trzyma wędkę. Chłopiec znajduje się za mężczyzną po prawej stronie pola obrazowego. Ubrany jest w kurtkę i spodnie, a na głowie ma czapkę z daszkiem. Niego twarz również nie jest w pełni widoczna. Obie postaci ukazane zostały w ruchu, ich nogi skrywa trawa. Przed nimi na drugim planie widać wyrastające z trawy drzewa a dalej wysokie góry częściowo przysłaniające księżyc w pełni. Drzewa i kraj obraz przedstawione zostały schematyczny sposób. Obydwie postaci kierują wzrok przed siebie, w kierunku, w którym zmierzają, formując jeden wspólny wektor jednostronnej reakcji.

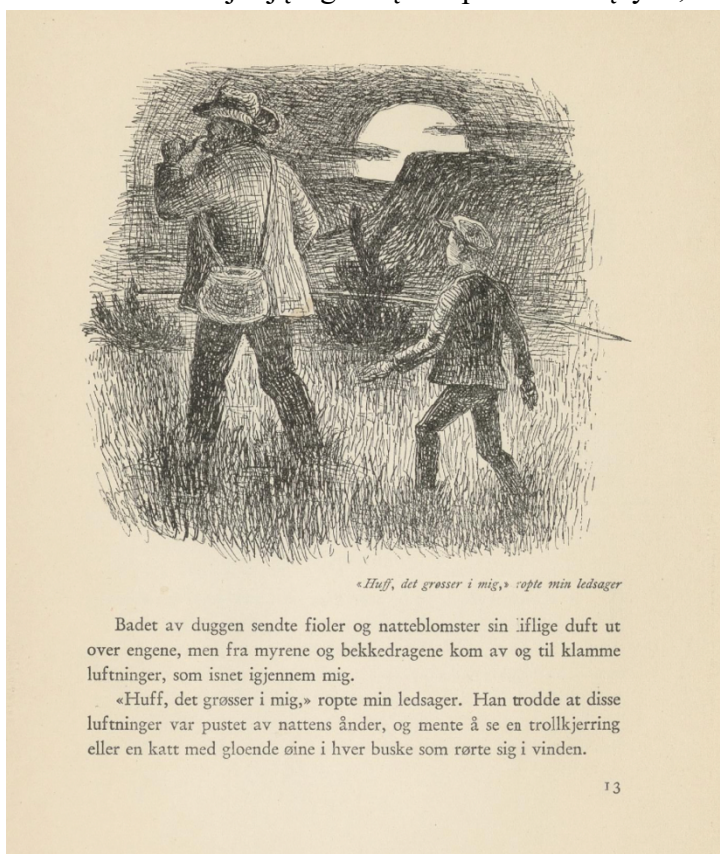
Ilustracja podpisana jest cytatem z baśni: „«Huff, det grøsser i mig,» ropte min ledsager” (Asbjornsen, 1934a, s. 13)¹²⁵. W tekście zdanie to znajduje się na dole strony poniżej ilustracji w ostatnim akapicie utworu:

¹²⁴ Ale wtedy kot, który zrezygnował z przekręcenia garnka, wetknął jedną łapę do wnętrza kręgu, jakby chciał dosięgnąć krawca. Ale kiedy ten tylko ja zobaczył, wydobył nóż fiński i ugodził w nią. Kot natychmiast zabrał cofnął łapę z kręgu...”

¹²⁵ „Uff, przeniknął mnie dreszcz- powiedział mój towarzysz podróży”.

Op over byens røkslør reiste Akershus sig med sine tårn og henimot dem kastet Nesodden sin lange slagskygge fremover fjordspeilet. Himmelen var ikke ganske rein, og det var litt drag i skyer og luft; månelysen blandet sig med sommernattens demring, og dempet omrissene i forgrunnen av det landskap som strakte sig for våre føtter. Men over fjorden lå måneskinnet blankt og strålende, mens Asker- og Bærumsåsene hevet sig over hverandre i sortblå skygninger og dannet landskapets fjerne ramme (Asbjørnsen, 1934a, s. 12)¹²⁶.

Na ilustraciji przedstawiona została ostatnia scena tekstu prymarnego utworu: droga powrotna narratora, którą odbył w towarzystwie chłopca. Scena oglądana jest oczami niewidocznego obserwatora znajdującego się za plecami idących, a zatem w inny sposób niż zostało to



Il. 38. Kvernsang (1934a), s. 13, il. R. Borchgervink

przedstawione w tekście literackim (w którym scena ta jest referowana przez narratora- postać). W tym wypadku ukazanie postaci od tyłu daje widzowi poczucie obcości i braku uczestnictwa w wydarzeniach (por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 138). Postaci oddalają się od obserwatora, podobnie jak opowieść, która niebawem się skończy. Przedstawione na ilustracji postaci są wyodrębnione i zajmują znaczną część pola obrazowego zmieniając charakter ilustracji na narracyjny. Krajobraz przedstawiony został na niej na drugim planie i jest słabo widoczny, nie wykazuje też żadnych

cech charakterystycznych dla określonego miejsca. W tekście literackim natomiast narrator opisuje konkretne miejsce, podając przy tym dużo detali i szczegółów. Tym samym, z uwagi na to, że ilustracja zmienia charakter ostatniej części tekstu przesuwając optykę z miejsca na wydarzenia, stanowi przykład adaptacyjny podkreślający konkretny element tekstu narracyjnego.

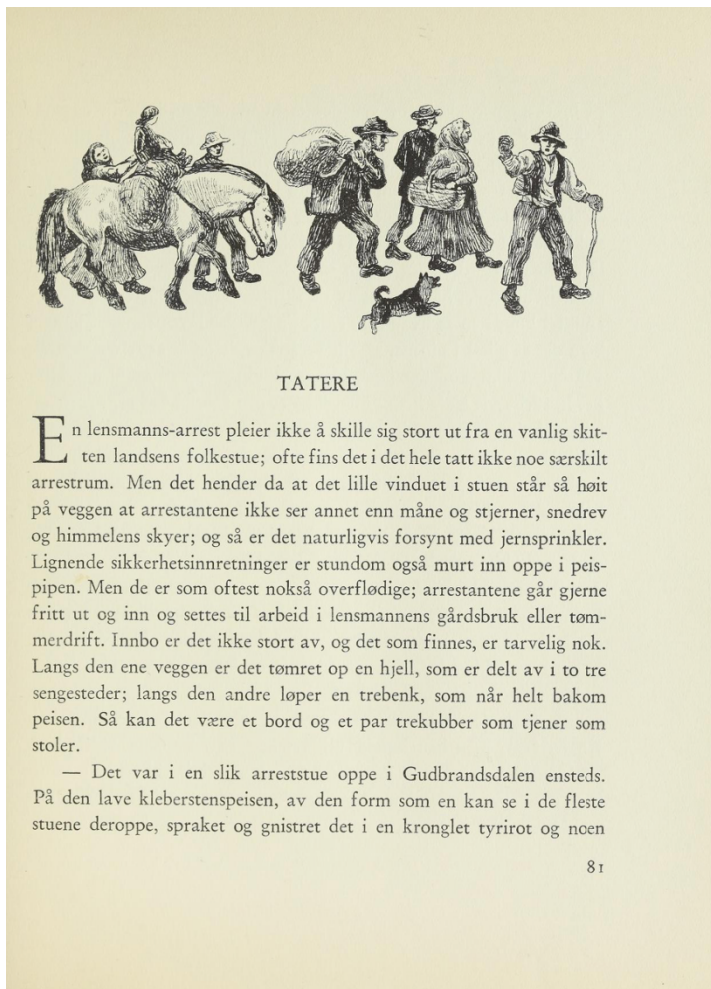
¹²⁶ „Powyżej kłębow dymu unoszących się nad miastem [Christiania, obecnie Oslo] wyrastała twierdza Akershus ze swoimi wieżami, w których stronę, poprzez tafel fiordu, Nosodden rzucał swój długi ciemny cień. Niebo nie było całkiem czyste, w powietrzu powoli przesuwały się chmury, światło księżyca mieszało się z letnim świtem i przyćmiło zarysy znajdującego się najbliżej nas krajobrazu, który rozciągał się pod naszymi stopami. Jednak ponad fiordem światło księżyca było jasne i promieniste, podczas gdy wzgórza Asker i Bærum wznosiły się ponad sobą w czarnoniebieskich cieniach tworząc odległą ramę krajobrazu”.

Z sześciu ilustracji do baśni Kvernsagn trzy (il. 33, 34, 38) odnoszą się do tekstu prymarnego, a trzy do tekstów (il. 35, 36, 37) włączonych. Tym samym zachowana została ogólna proporcja ilościowa pomiędzy tymi częściami tekstu (por. r. 2.2, s. 62-64). Ilustracje do tekstów włączonych przedstawiają jednak zaledwie dwa z nich, w dodatku ten, który ilustrują dwa rysunki (il. 35, 36) w tekście literackim nie wyróżnia się znaczeniem, długością czy ilością scen, które mogłoby uzasadnić tę dysproporcję. Z ilustracji do tekstu głównego pierwsza stanowi przedstawienie elementu przyrody (w symboliczny sposób ukazując nastrój), a pozostałe dwie (il. 34, 38) mają charakter narracyjny (o czym świadczą ukazane na nich procesy). Nie oddają one tym samym w pełni malarskości opisów przyrody znajdujących się na początku i końcu tekstu głównego (na pierwszej został on zredukowany do niewielkiego wycinka), ponadto w ostatniej z nich zmieniony został charakter tekstu (widz patrzy na narratora- postać zamiast oglądać świat jego oczami, akcent położony został na proces, w którym znajdują się postaci a nie na krajobraz). W związku z tym można uznać ją za rodzaj przekładu adaptacyjnego, który ma na celu rozszerzenie pewnych wybranych aspektów związanych z tekstem literackim, a nie dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych. W przypadku ilustracji do tekstów włączonych – dwie z nich (il. 36, 37) przedstawiają punkty kulminacyjne *sagn* w których bohaterowi udaje się pokonać przeciwnika, a oszczędne potraktowanie elementów tła przez ilustratora współgra ze stylem prowadzenia narracji. Pierwsza z nich (il. 35) wyłamuje się jednak z tego schematu i ukazuje pod postacią pejzażu symboliczne przedstawienie nastroju zamiast procesu, na którym opiera się narracyjny charakter tekstu włączonego. Tym samym można uznać, że pierwsza, druga, czwarta i piąta ilustracja (il. 33, 34, 36, 37) stanowią dosyć wierne przedstawienie elementów tekstowych i korespondują z charakterem utworu, natomiast ilustracja trzecia i szоста (il. 35, 38) zmieniają w pewnym stopniu charakter tekstu, ilustracja trzecia przedstawia ponadto w sposób obrazowy tło wydarzeń nie ujęte w tekście narracyjnym. Zmiany narratora w tekście literackim zostały w niewielkim stopniu ukazane na ilustracjach.

Na ilustracjach akcenty narodowe zostały ukazane w sposób oszczędny. Widoczne są one najbardziej w niektórych elementach odzieży postaci (np. krótka kurta i wiszący nożyk młynarza na il. 37), bądź też elementów krajobrazu (np. góry i kamienista rzeka na il. 35), chociaż te ostatnie nie są jednoznacznie norweskie. Wnętrza pomieszczeń ukazane na il. 34 i 36 są drewniane, co nadaje im charakter wiejski, ale nie narodowy. Na ilustracjach nie znalazły odzwierciedlenia opisy znajdujące się w tekście głównym wiążące go jednoznacznie z konkretnymi miejscami w południowej Norwegii.

c) *Cyganie (Tatere)*

Tekst baśni zdoła sześć ilustracji. Pierwsza z nich (il. 39) została umieszczona na górze pierwszej strony utworu (po prawej stronie rozkładówki). Przedstawia grupę ludzi, którym towarzyszy pies i koń. Po lewej stronie znajduje się grupa postaci z koniem. Koń znajduje się



Il. 39. *Tatere* (1934b), s. 81, il. R. Borchgervink

z przodu, zasłaniając częściowo idących za nim mężczyznę i kobietę. Na grzbiecie konia leży pakunek, na którym siedzi dziewczynka. Koń zwiesza łeb w dół patrząc w ziemię. Idąca obok konia kobieta trzyma prawą rękę na grzbiecie konia i odwraca twarz w kierunku dziewczynki, która z kolei kieruje wzrok na idącego obok konia mężczyznę, który kieruje wzrok w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Przed nimi znajduje się grupa złożona z czterech osób i psa. Najbliżej konia znajduje się mężczyzna niosący worek na plecach. Tuż przed nim ukazana została kobieta niosąca kosz, obok której, częściowo przez nią zasłonięty idzie kolejny mężczyzna.

Przed nimi znajduje się niewielki pies, którego wzrok skierowany jest na znajdującego się przed nim mężczyznę. Najbliżej prawej strony pola obrazowego znajduje się mężczyzna opierający się na lasce. Jego prawa ręka z zaciśniętą w pięść dłonią jest uniesiona a wzrok skierowany wprost na widza. Ubrany jest w białą koszulę, kamizelką i sięgające nieco powyżej kostek połatane spodnie, a na głowie ma kapelusz. Pozostali mężczyźni ubrani są podobnie do niego, jednak noszą jeszcze kurty. Obydwie kobiety ukazane na ilustracji noszą długie, połatane spódnice i koszule z podwiniętymi rękawami, a głowa każdej z nich owinięta jest chustką zawiązaną pod brodą. Dziewczynka siedząca na koniu również ma głowie chustkę (lub czapkę) i nosi kurtę lub koszulę z długim rękawem. Na ilustracji nie ukazano otoczenia postaci, co

sprawia, że widz skupia na nich całą uwagę. Postaci ukazane są w ruchu, który przebiega od lewej do prawej, a cel, do którego zmierzają znajduje się poza polem obrazowym, co określa formowany przez nie wektor jednokierunkowej akcji.

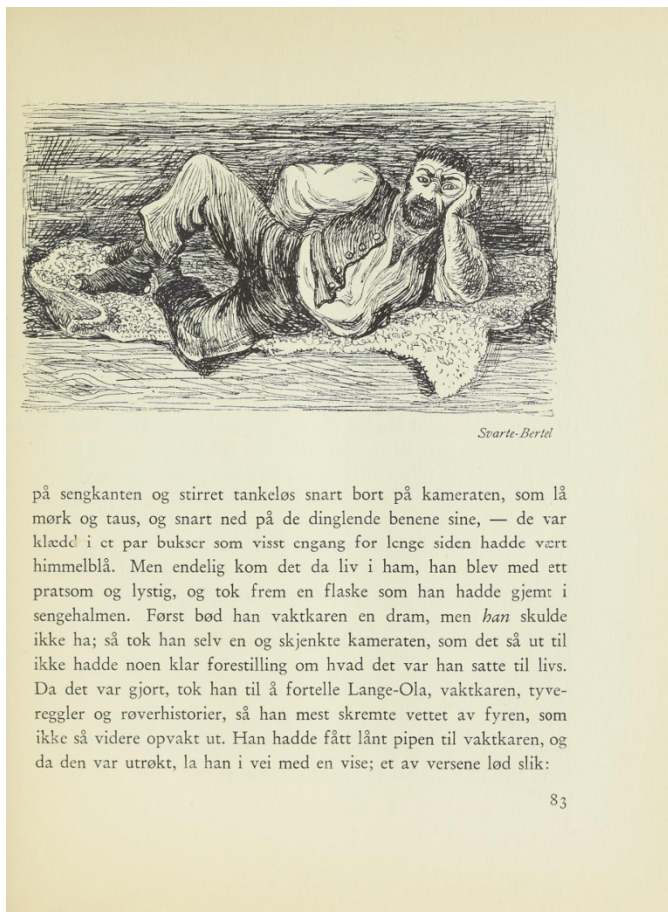
Ilustracja znajduje się powyżej tytułu utworu, można ją zatem interpretować za nagłówek stanowiący wprowadzenie do utworu. Tym samym grupę ludzi można uznać za grupę Romów (Cyganów). Świadczy o tym ubiór kobiet (długie spódnice i chusty na głowach) oraz to, że postaci ukazane zostały podczas wspólnej wędrówki. W związku z tym, że pole obrazowe nie jest oddzielone od tekstu (na ilustracji są same postaci, bez tła), w sensie wizualnym grupa postaci łączy się z tekstem utworu. Ilustracja nie przedstawia żadnego konkretnego fragmentu tekstu, ponadto znajdują się na niej dziecko, pies i koń o których nie ma mowy w utworze, postaci ubrane są też w sposób niezgodny z porą roku w której rozgrywa się akcja (zima, zamieć). Stojący na przedzie mężczyzna wyłamuje się z grupy, kierując spojrzenie w stronę widza, gestem nakazując mu trzymać się z dala od niego i pozostałych uczestników pochodu (por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 117). Tym samym już na wstępie odbiorcy zasygnalizowano, że jest obcym, a ludzie, o których mowa należą do innej kultury, co w tekście literackim manifestuje m. in. odmienność językowa.

Druga ilustracja (il. 40) została umieszczona na górze strony i przedstawia pólężącego mężczyznę. Mężczyzna opiera głowę na prawej ręce, a lewą, zgiętą w łokciu chowa za plecami. Jego nogi są skrzyżowane. Twarz mężczyzny została ukazana *en face*, a jego wzrok skierowany jest w kierunku widza. Mężczyzna ma krótkie ciemne włosy i brodę, szerokie brwi i szeroki, wydatny nos, a jego czoło jest zmarszczone. Wzrok mężczyzny skierowany jest w stronę widza formując jednostronny wektor reakcji. Ubrany jest w białą, rozpiętą pod szyją koszulę, ciemną, rozpiętą kamizelkę, długie spodnie i ciemne, dziurawe skarpetki. Leży na stojącej pod ścianą ławie, na skórze (lub kocu). Za nim znajduje się ściana z poziomo ułożonych drewnianych bel. Przedstawienie jest statyczne.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Svarte-Bertel”. Jest to imię jednego z bohaterów utworu, zatem ilustrację można traktować jako jego portret. Przedstawia ona Svarte-Bertela leżącego na ławie w więzieniu, co opisane zostało na początku utworu:

I halvskyggen borte i kroken på det innerste sengestedet lå en mann og drog sig på skinnfeldt, men hodet støttet mot en musklesvulmende, håret arm; av de skiftende skygger over det svarte ansiktet kunde en se hvad som rørte sig bak den lave pannen; stundom kom det et glimt i øynene, så vilt og stikkende ondt, at selv den sløve vaktkaren (...) blev rent uhyggelig til mote når blikket hendelsesvis traff ham. (...) Hans strie og kullsvarte hår, det skarpskårane

langaktige ansiktet og det korte skjegget fortalte at han var av de omvankende tatere (...). Hans skumle utseende hadde skaffet ham navnet Svarte-Bertel (Asbjørnsen, 1834b, s. 82)¹²⁷.



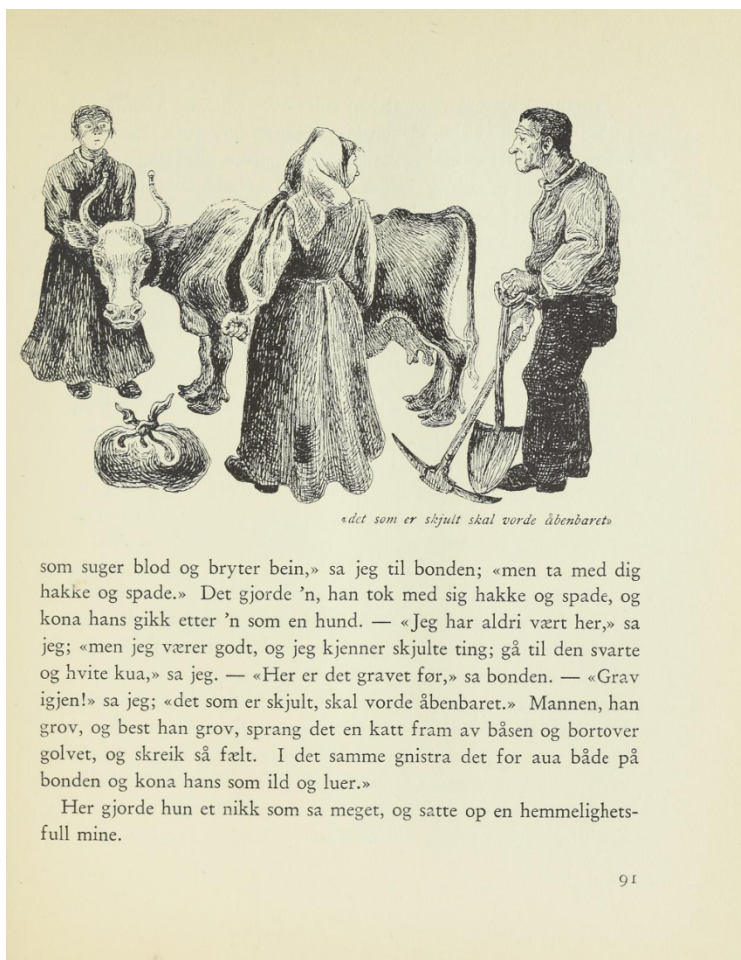
Il. 40. Tatere (1934b), s. 83, il. R. Borchgervink

Ilustracja odnosi się do początkowej części tekstu – pauzy, w trakcie której narrator opisuje wnętrze aresztu i przebywających w nim więźniów. Statyczna poza w jakiej przedstawiono więźnia oraz fakt, że jego postać zajmuje większość pola obrazowego dodatkowo podkreśla „portretowy” charakter ilustracji i współgra z konstrukcją opowieści (pauza, podczas której narrator opisuje więźnia). Wzrok postaci skierowany bezpośrednio na widza nie jest tym razem odpychający (jak miało to miejsce w przypadku poprzedniej ilustracji), a raczej nakłania go do wejścia w relację z leżącym na ławie mężczyzną. Ilustrację można uznać tym samym za przekład konwencjonalny tłumaczący dosłownie konkretny element tekstu literackiego.

¹²⁷ „W półcieniu, rogu w głębi pomieszczenia, na najdalszej ławie leżał wyciągnięty na skórze mężczyzna, z głową wspartą na muskularnym owłosionym ramieniu. Ze zmieniających się cieni na jego ciemnym obliczu można było się domyślić co działo się za jego niskim czołem, czasem zaś z jego oczy rzucały błysk tak dziki i złowrogi, że nawet ospały strażnik tracił humor, gdy spojrzenie więźnia przypadkiem się na nim zatrzymało. Jego [mężczyzny] sztywne i smolście czarne włosy, podłużna twarz i krótka broda mówiły, że był jednym z wędrujących cyganów. Jego złowrogi wygląd przyczynił się do tego, że nazywano go Svarte-Bertel [kom. tłum. Svarte-Bertel dosł. Czarny Bertel].”

Mężczyzna ukazany został w nonszalanckiej pozie, nie tylko opierając głowę na ramieniu (jak to zostało opisane zostało w tekście), ale dodatkowo jeszcze krzyżując nogi. Pomimo tego, że ilustracja znajduje się na prawej stronie rozkładówki, głowa mężczyzny znajduje się po lewej stronie pola obrazowego (kompozycyjnie dopuszczalne jest ukazanie dominującego elementu od strony środka rozkładówki, czyli w tym wypadku od lewej), co umożliwia jej „odczytanie” od lewej do prawej, czyli tak jak w przypadku tekstu. Podkreśla to tym samym jej związek z tekstem literackim – czytelnik odczytuje ją w ten sam sposób pomimo zmiany medium z tekstowego na obrazowe.

Trzecia ilustracja (il. 41) również umieszczona została na górze strony, ponad tekstem utworu. Przedstawia grupę osób zgromadzonych wokół krowy. Na pierwszym planie znajduje się kobieta i mężczyzna. Kobieta stoi na środku pola obrazowego, tyłem do widza. Głowę odwraca w kierunku stojącego obok niej mężczyzny, a lewą rękę zaciska w pięść. Ubrana jest w koszulę i ciemny oplecek oraz długą, połataną spódnicę, a na głowie nosi chustkę, spod której wystają włosy przy czole. Po lewej stronie kobiety leży zawiązany tobolek. Stojący obok niej mężczyzna trzyma w prawej ręce kilof, a w lewej łopatę. Stoi bokiem do widza, a jego głowa ukazana została z profilu. Wzrok mężczyzny kierowany jest na stojącą obok niego kobietę, formując dwukierunkowy wektor reakcji. Mężczyzna ubrany jest w koszulę i ciemne spodnie. Za kobietą i mężczyzną stoi krowa. Jest chuda, a jej głowa skierowana w stronę widza. Za krową, po lewej stronie pola obrazowego stoi druga kobieta. Ubrana jest w kaftan i długą spódnicę, a jej włosy są ciasno spięte na głowie. Ręce trzyma złożone przed sobą, a wzrok kieruje na mężczyznę i kobietę stojących po drugiej stronie krowy. Na ilustracji nie przedstawiono tła.

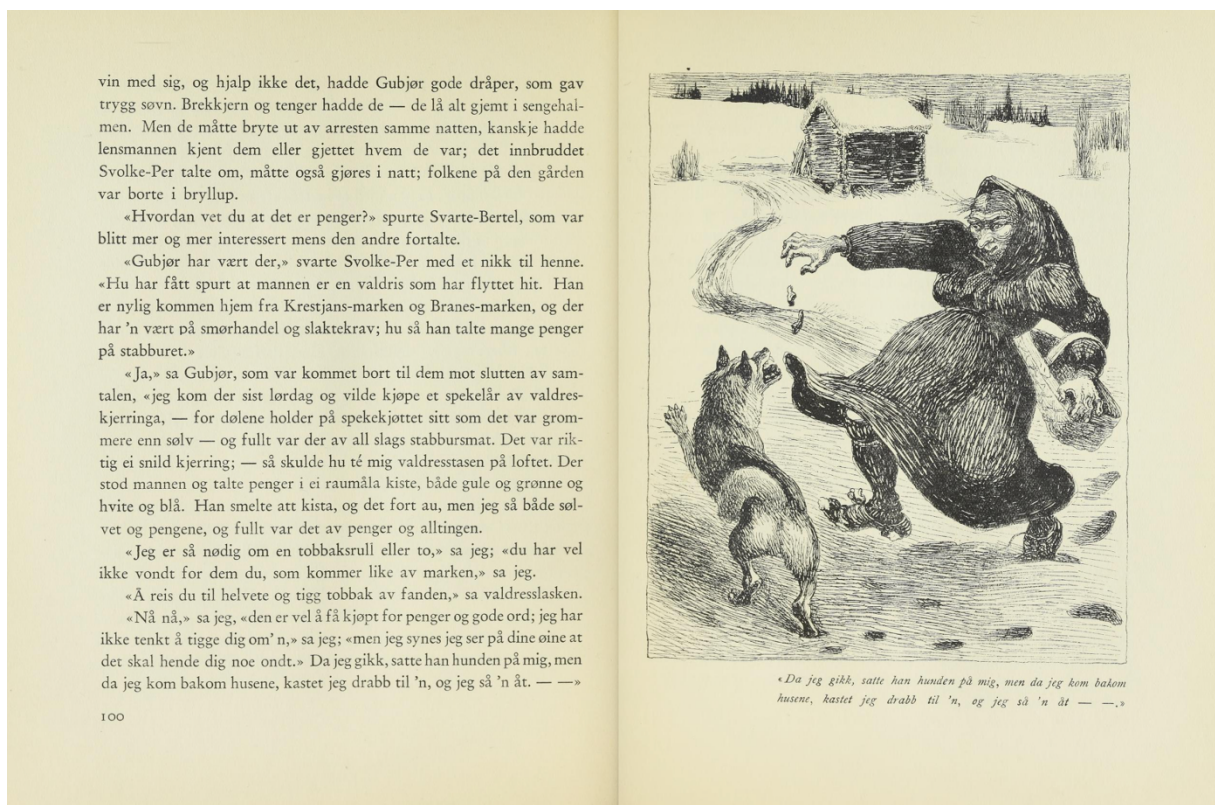


Il. 41. Tatere (1934b), s. 91, il. R. Borchgervink

Pod ilustracją znajduje się podpis „det som er skjult skal vorde åpenbaret” (Asbjørnsen, 1934b, s. 91)¹²⁸. Są to słowa, które jedna z bohatererek utworu, Romka Gudbjør, powiedziała nakazując chłopu kopać we wskazanym przez siebie miejscu. Zdanie to w tekście utworu znajduje się w akapicie poniżej ilustracji. Ilustracja przedstawia wydarzenia opisane w pierwszym tekście włączonym – opowieści Romki o kocie. Na rysunku ukazani zostali wszyscy uczestnicy wydarzeń opisanych w tekście: Gudbjør, chłop, jego żona i jedna z łaciatych krów. Scena jest

¹²⁸ To, co jest ukryte niech stanie się widoczne

oglądana oczyma niewidocznego obserwatora, co jest odmienne od sposobu narracji w tym tekście włączonym (narratorem jest postać – Gudbjør). Jednocześnie ukazanie Gudbjør od tyłu przyczynia się do tego, że jej obecność jest mniej zaakcentowana. Różnica w stroju pomiędzy nią a pozostałymi postaciami wskazuje na ich przynależność do różnych grup społecznych. Brak tła na ilustracji skupia uwagę widza na postaciach i toczących się wydarzeniach, co koresponduje ze stylem narracji w tym fragmencie tekstu. Jednocześnie wektor wzroku krowy skierowany w stronę widza daje mu poczucie uczestnictwa w wydarzeniach. Tym samym ilustrację można uznać za przykład konwencjonalny.



Il. 42. Tater (1934b), s. 100-101, il. R. Borchgervink

Kolejna ilustracja (il. 42) zajmuje całą prawą stronę rozkładówki. Przedstawia kobietę i psa. Kobieta znajduje się po prawej stronie pola obrazowego. Ubrana jest w koszulę, spódnicę, pończochy przewiązane pod kolanem podwiązką i sięgające do kostki sznurowane trzewiki. Na głowie ma zawiązaną chustkę, spod której wystają jej kosmyki włosów na czole. Przez lewe przedramię ma przewieszony koszyk, który przetrzymuje dłonią, a prawą wyciągniętą ręką rzuca skrawki jedzenia w kierunku psa. Wzrok kobiety jest skierowany na zwierzę. Pies znajdujący się przed kobietą podskakuje do góry na tylnych łapach, unosząc przednie łapy do góry. Jego pysk, zwrócony w stronę kobiety (formując tym samym dwukierunkowy wektor akcji), jest otwarty, a zęby obnażone. Obydwie postaci stoją na zboczu pokrytym śniegiem, w

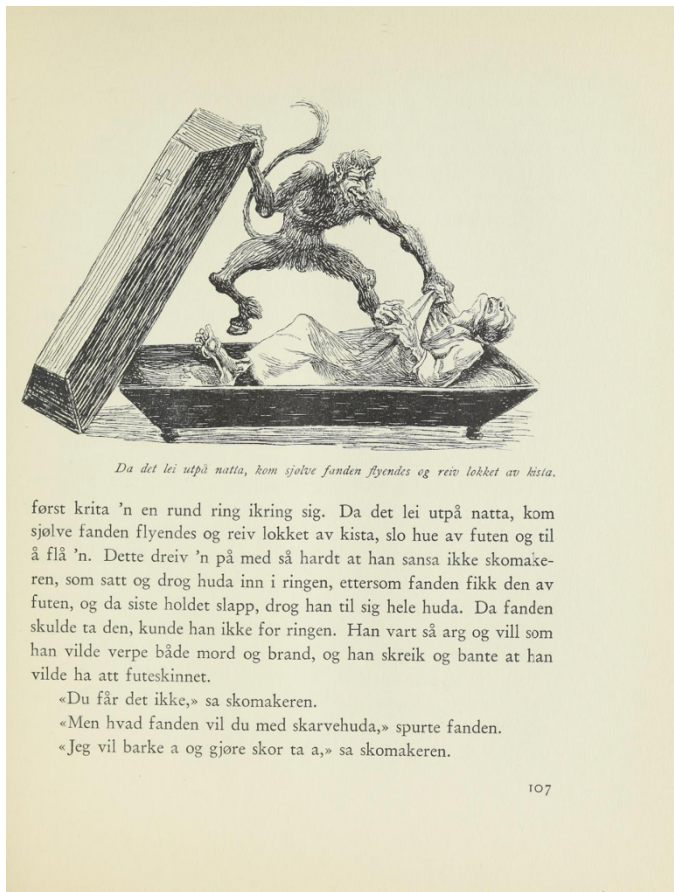
którym widnieją ich ślady. Na drugim planie widać drogę prowadzącą do niewielkiego budynku o konstrukcji zrębowej zbudowanego na kamiennym podwyższeniu w czterech rogach. Za nim widnieją zarysy bezlistnych roślin. Kobieta i pies wpisują się kompozycyjnie w okrąg formowany przez wygiętą sylwetkę psa, ramiona kobiety (wyciągniętą w stronę psa rękę, a dalej drugą rękę z koszykiem) i lewą stopę kobiety. Takie ułożenie postaci wzmacnia dynamikę przedstawienia ukazanych w ruchu postaci oraz podkreśla intensywność zachodzącej pomiędzy nimi interakcji.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Da jeg gikk, satte han hunden på mig, men da jeg kom bakom husene, kastet jeg drabb til’ n, og jeg så’ n at –” (Asbjørnsen, 1934b, s. 101)¹²⁹. Ilustracja ta przedstawia wydarzenia opisane w retrospekcji Gudbjør zawartej w tekście prymarnym. W tym fragmencie utworu Romka opowiada o psie, którego odgoniła kopniakiem, a którego wysłał za nią chłop, u którego zobaczyła ukryte kosztowności. W tekście utworu jej opowieść nie zajmuje dużo miejsca i jest słyszana przez zaledwie dwóch bohaterów (reszta zajęta jest słuchaniem *sagn* i innych historii). Umieszczenie ilustracji na osobnej stronie zwiększa jednak znaczenie tego fragmentu i zwraca na niego uwagę czytelnika. Chociaż w tym fragmencie utworu wydarzenia opisywane są przez Gudbjør, scena przedstawiona na ilustracji oglądana jest przez czytelnika z zewnątrz – widać na niej bowiem i Romkę, i psa, którzy nie nawiązują kontaktu wzrokowego z widzem. Na ilustracji widać jedynie jeden stojący samotnie budynek, scena jest zatem prawdopodobnie oglądana ze strony zabudowań gospodarstwa, a kobieta ukazana na ilustracji oddala się od niego ścieżką kierującą się w górę zbocza. Gwałtowna interakcja pomiędzy psem a kobietą podkreślona jest poprzez wyodrębnienie tych dwóch postaci. Ilustrację można tym samym uznać za przekład konwencjonalny, który jednak podkreśla konkretny element narracji.

Następna z ilustracji (il. 43) znajduje się u góry prawej strony rozkładówki. Przedstawia leżące w trumnie ciało mężczyzny, którego ciągnie za ramię owłosiona postać. Zmarły jest bosy, ubrany tylko w długą jasną koszulę. Jego kolana są ugięte a ręce złożone na piersi. Głowa zmarłego jest odchylona do tyłu, usta rozchylone, oczy otwarte, a wzrok skierowany za siebie. Ciało zmarłego leży w niewielkiej ciemnej trumnie na nóżkach. Jej wieko, z namalowanym na ścianie krzyżem jest ułożone ukośnie do góry. Stojąca nad nim postać jest podobna do człowieka, jednak jej całe ciało, poza groteskową twarzą, jest owłosione, ma szponiaste paznokcie, kopyta zamiast nóg i zakończonych chwostem ogon, a na głowie dwa rogi. Postać

¹²⁹ „Kiedy poszłam, poszczuł mnie psem, jednak, gdy tylko znalazłam się pomiędzy domami, kopnęłam go i spojrzalam na niego ...”

ta stoi na rozstawionych nogach, prawą ręką przytrzymując otwarte wieko trumny, a lewą ciągnie za ramię ciała zmarłego. Postać zwraca głowę w kierunku zmarłego, jej usta są rozchylone a oczy przymknięte. Wzrok skierowany na ciało, wraz z gestem ręki tworzą jednokierunkowy wektor akcji. Na ziemi odbija się cień uniesionego wieka od trumny, natomiast groteskowa postać nie rzuca cienia. Na ilustracji ukazano jedynie sylwetki obu postaci, bez uwzględnienia tła.



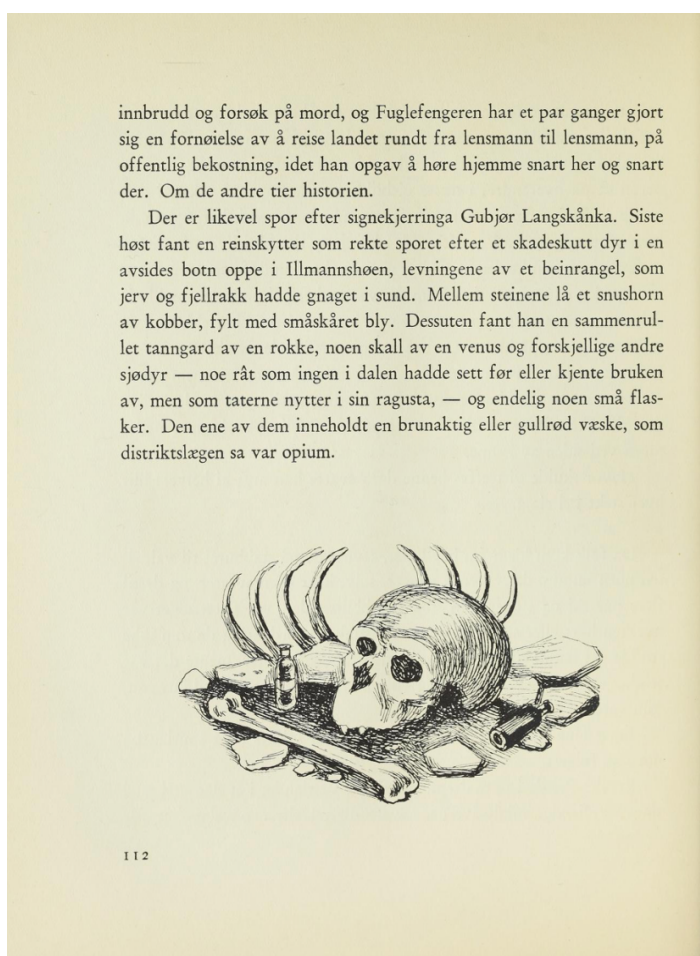
Il. 43. Tater (1934b), s. 107, il. R. Borchgervink

Pod ilustracją znajduje się podpis „Da det lei utpå natta, kom sjølve fanden flyendes og reiv lokket av kista” (Asbjørnsen, 1934b, s. 107)¹³⁰. W tekście utworu fragment ten znajduje się w pierwszej linijce tekstu bezpośrednio pod ilustracją. Wydarzenia przedstawione na ilustracji odnoszą się do jednego z tekstów włączonych opowiadającego o proboszczu, któremu udało się oszukać diabła. Na ilustracji ukazano scenę, przedstawiającą wydobytą z krypty trumnę poborcy podatkowego (który po śmierci nie zaznał spokoju i straszyl) i diabła, który przyleciał oderwać zmarłemu głowę. Na ilustracji nie ma krawca, można zatem założyć, że

oglądamy scenę jego oczyma. Nie współgra to z typem narratora, którym dla tego tekstu (tekstu włączonego, nie całego tekstu utworu) jest narratorem zewnętrznym, a nie narratorem-postacią. Nie jest to jednak pewne, ponieważ scena oglądana jest z góry. Z drugiej ukazanie samego procesu, bez jakichkolwiek elementów tła współgra ze stylem wypowiedzi narratora skoncentrowanym na wydarzeniach, co pozwala uznać ilustrację za przykład konwencjonalny, który z jednej strony tłumaczy elementy tekstowe, z drugiej zaś wyraźnie podkreśla wybrany element narracji.

¹³⁰ „Kiedy przyszła noc, przyleciał sam diabeł i zerwał wieko z trumny.”

Ostatnia z ilustracji (il. 44) znajduje się w dolnej części ostatniej strony utworu, po lewej stronie rozkładówki. Przedstawia czaszkę leżącą pośród kości. Czaszka znajduje się w centrum pola obrazowego. Ukazana została półbokiem, bez wyraźnych cech szczególnych, z jedynie dwoma zębami. Naprzeciwko czaszki leży ukośnie ułożony piszczel. Po lewej stronie czaszki stoi niewielka fiolka. Podobna fiolka leży też po jej drugiej stronie. Za czaszką leżą ułożone w linię kamienie, za którymi znajdują się sterczące w górę zakrzywione kości żeber. Pojedyncze kamienie leżą również na ziemi przed czaszką, koło piszczela i przewróconej fiolki. Ilustracja nie ukazuje dalszego planu, a pole obrazowe nie jest oddzielone w wyraźny sposób od reszty strony.



Il. 44. Tater (1934b), s. 112, il. R. Borchgervink

Ilustracja jest finalikiem i nie ma pod nią podpisu, co pozwala ją traktować jako formę epilogu do tekstu, którego zakończenie mówi o późniejszych losach kilku z Romów, ostatni akapit mówi o szkielecie Gudbjør, „... som jerv og fjellrakk hadde gnaget i sund” (Asbjørnsen, 1934b, s. 112)¹³¹ znalezionym „ostatniej jesieni” przez myśliwego w Illmannshøien. „Mellom steinene lå snushorn av kobber, fylt med småskåret bly. Dessuten fant han en sammenrullet tanngard av en rokke, noen skall av en venus og forskjellige andre sjødyr (...), - og endelig noen små flasker. Den ene av dem inneholdt en brunaktig eller gullrød væske, som distriktslægen sa var opium”

(Asbjørnsen, 1934b, s. 112)¹³². Na ilustracji przedstawiono jedynie część kości szkieletu i dwie

¹³¹ „... który rosomaki i lisy polarne rozwłóczyły po brzegu”.

¹³² Pomiedzy kamieniami leżał miedziany róg do przechowywania snusu wypełniony ołowiem. Oprócz tego znalazł zwinętą żuchwę płaszczki, kilka skorup małż Wenus i innych zwierząt morskich (...) oraz kilka

flaszeczki, pominięte zostały zatem niektóre przedmioty opisane w tekście, ilustracja nie przedstawia również dalszego otoczenia. Na ilustracji nie ukazano również myśliwego, który odnalazł szkielet, można zatem założyć, że widz ogląda kości jego oczami. W tym przypadku również nie współgra to z typem narratora (narrator zewnętrzny) występującym tej części tekstu literackiego. Ułożenie szkieletu oraz zastosowana perspektywa przypominają te zastosowane w kompozycjach typu „vanitas”, charakterystycznych zwłaszcza dla XVII-wiecznej sztuki niderlandzkiej, których tematem była ulotność życia, co wyraźnie podkreśla charakter ilustracji stanowiącej strukturę symboliczną. Tym samym trudno ustalić status ilustracji – wydaje się ona znajdować na granicy przekładu konwencjonalnego i adaptacyjnego.

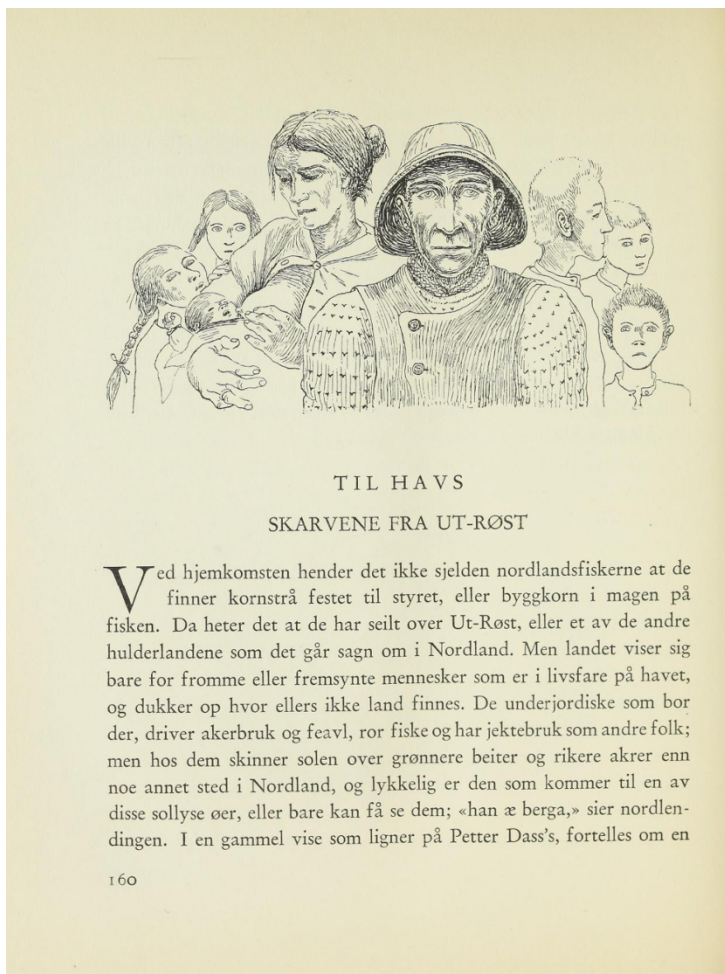
Z sześciu ilustracji zdobiących baśń cztery (il. 39,40, 42, 44) odnoszą się do tekstu prymarnego, a dwie (il. 41, 43) do tekstów włączonych. Stanowi to dysproporcję, gdyż zaledwie dwa z pięciu tekstów włączonych zostały zilustrowane (por. rozdz. 2.2., s. 64-68). Dwie z ilustracji do tekstu prymarnego (il. 39, 44) ze względu na swój symboliczny charakter, stanowią wizualne rozszerzenie wstępu i epilog w tekście literackim. Pierwsza (il. 39) przedstawia wydarzenia, które nie zostały opisane bezpośrednio w tekście i może być uznana za „portretowe” przedstawienie grupy Romów. Ostatnia (il. 44) pokazuje natomiast pojedynczy element (czaszkę, kości i flaszki) stanowiący część składową opisu znajdującego się w końcowej części tekstu literackiego, sprowadzając go do roli nośnika (*Carrier*, por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 102) znaczenia symbolicznego. Dwie pozostałe tłumaczenie elementów tekstowych: druga ilustracja (il. 40) przedstawia w sposób „wierny” opisaną w tekście postać, a czwarta (il. 42) stanowi interpretację wydarzeń opisanych w tekście (przedstawionych jako proces akcji) uzupełniającą miejsca puste. Wszystkie ilustracje znajdują się w pobliżu fragmentów tekstu, których dotyczą, co pozwala na ich bezpośrednie włączenie do lektury. Na ilustracjach nie można natomiast odnaleźć plastycznych ekwiwalentów zmiany narratora w tekście (do pewnego stopnia odzwierciedlają one różnicę pomiędzy narratorem zewnętrznym a narratorem-postacią, brak jednak ekwiwalentów ukazujących styl i język wypowiedzi poszczególnych postaci).

Na ilustracjach w niewielkim stopniu widać dostosowanie ich do ideologii. Wynika to w dużej mierze z rezygnacji z przedstawienia tła, co wskazuje na to że funkcję nadrzędną w przekładzie intersemiotycznym pełniło tłumaczenie elementów tekstowych wraz z podkreśleniem wybranych elementów narracji ukazanych jako procesy (reakcji i akcji) zachodzące pomiędzy

niewielkich flaszeczek. Jedna z nich zawierała brązowawy lub żółtorudy płyn, którym, zdaniem lokalnego lekarza, było opium.

postaciami. Tym samym narodowe zabarwienie utworu zostało jedynie zasygnalizowane poprzez przedstawienie pojedynczych atrybutów, np. drewnianego domu o konstrukcji zrębowej (il. 42) czy strojów (il. 41). Odrębność etniczna i kulturowa Romów została wyrażona głównie za pomocą różnic w odzieniu oraz gestu mężczyzny na pierwszej ilustracji (il. 39), a zatem w sposób dużo mniej wyraźny niż ma to miejsce w tekście literackim.

d) *Kormorany z wyspy Udrøst (Skarvene fra Udrøst)*



Il. 45. *Skarvene fra Ut-Røst* (1934b), s. 160, il. P. Borchgervik

widza. Ubrana jest w bluzkę z krótkim rękawem, zapiętą pod szyją na jeden guzik. Pozostałe guziki są rozpięte odsłaniając pierś, którą karmi dziecko. Włosy kobiety spięte są w kok, z którego wymykają się pojedyncze kosmyki włosów. Wzrok kobiety skierowany jest na dziecko, które trzyma. Kobieta lewą ręką podaje niemowlęciu pierś, a prawą trzyma je przy sobie. Na serdecznym palcu jej prawej dłoni znajduje się obrączka. Niemowlę patrzy w górę, w kierunku matki (formując wektor dwukierunkowej reakcji), jego usta są otwarte a prawa ręka z dłonią zaciśniętą w pierś uniesiona do góry. Na lewo od kobiety stoją dwie dziewczynki. Pierwsza z

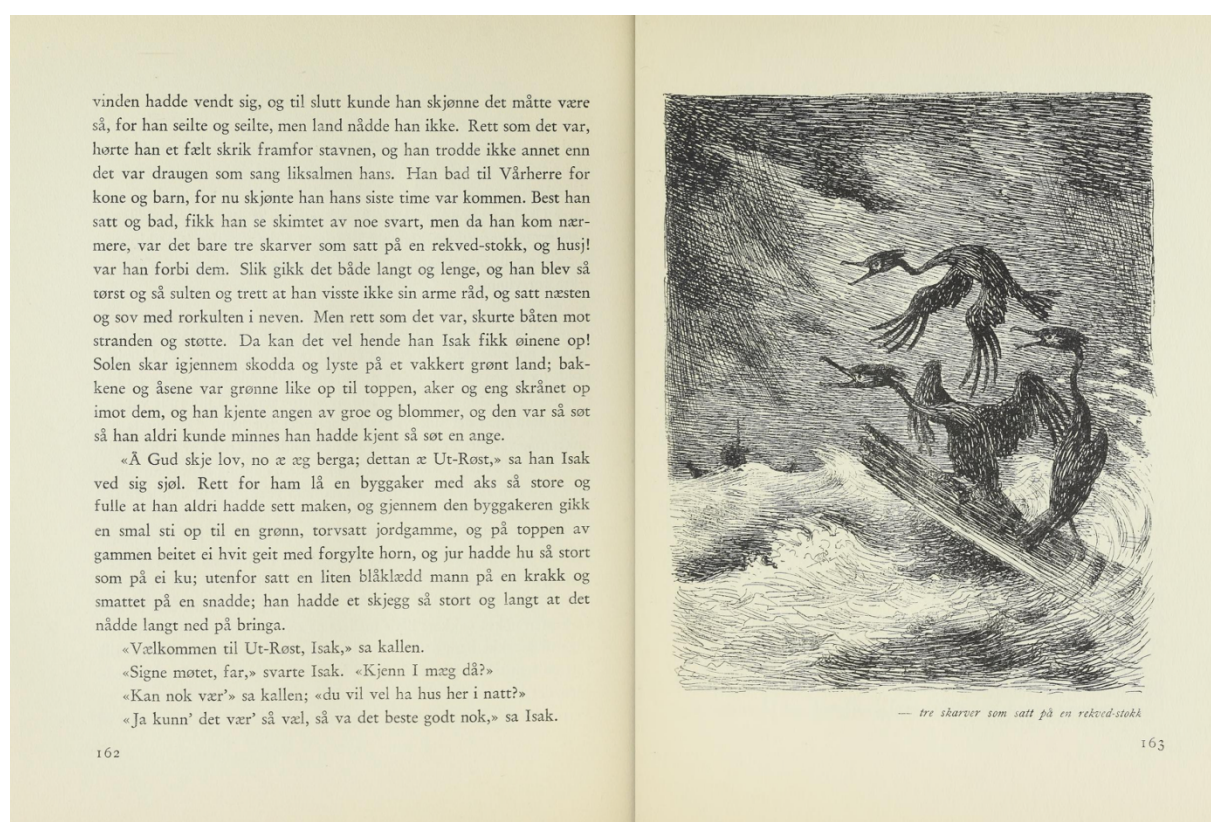
Baśń zdobią trzy ilustracje. Pierwsza z nich (il. 45) została umieszczona na górze tytułowej strony baśni (po lewej stronie rozkładówki. Przedstawia grupę ludzi ukazanych w planie do ramion. Z przodu znajduje się mężczyzna. Ukazany został *en face*. Ubrany jest w kamizelkę, jasny, wzorzysty sweter, a na głowie nosi zydwestkę. Na jego twarzy widoczne są zmarszczki, co świadczy o tym, że nie jest już młody. Jego wzrok skierowany jest na wprost, formując wektor jednostronnej reakcji skierowany w stronę widza. Za nim, po lewej stronie pola obrazowego znajduje się kobieta karmiąca dziecko piersią. Stoi w trzech czwartych do

nich przytrzymuje się palcami ręki, którą kobieta trzyma niemowlę i patrzy na dziecko (formując wektor jednokierunkowej akcji). Druga stoi za nią. Widać tylko jej głowę ukazaną *en face*. Jej wzrok kierowany jest na wprost, formując wektor jednokierunkowej reakcji zwrócony w stronę widza). Obie dziewczynki mają włosy zaplecione w warkocze. Na prawo od stojącego na środku mężczyzny znajduje się trzech chłopców. Najniższy z nich stoi najbliżej niego. Podobnie jak mężczyzna ukazany został *en face*, a jego wzrok również formuje wektor jednostronnej reakcji skierowany w stronę widza. Ubrany jest w koszulę ze stójką, rozpiętą pod szyją, a jego krótkie włosy są nastroszone. Tęczówki jego oczu skierowane są na lewo, jakby szukał wzrokiem stojącego obok niego mężczyzny. Pozostali chłopcy stoją za nim. Wyższy ukazany został z profilu, a drugi w trzech czwartych. Mają podobne fryzury i ubranie jak pierwszy chłopiec. Chłopiec ukazany z profilu patrzy przed siebie, w punkt znajdujący się poza polem obrazowym, a drugi kieruje wzrok na lewo.

Ilustracja umieszczona została powyżej tytułu baśni oraz tytułu sekcji utworów „Til havs” obejmującego kilka opowieści ramowych i *sagn* o tematyce marynistycznej. Ilustracja nie ma żadnego podpisu sugerującego jej związek z danym fragmentem tekstu. Umieszczenie ilustracji sugeruje, że jest to plastyczny ekwiwalent prologu utworu. Na podstawie stroju mężczyzny znajdującego się na pierwszym planie, odpowiadającego strojom noszonym przez norweskich rybaków można uznać, że przedstawia ona Isaka i jego rodzinę. W tekście utworu opisani oni zostali w następujący sposób: „På Værtøy (...) bodde engang en fattig fisker som hette Isak. Han eide ikke annet enn en båt og et par geiter, som kjerringa holdt liv i med fiskeslo (...) men hele stua hadde han full av sultne unger” (Asbjørnsen, 1934b, s. 161)¹³³. W tekście nie pojawiają się zatem informacje na temat tego, ile dzieci miał Isak ani jak one wyglądały. Sposób przedstawienia rodziny na ilustracji koresponduje jednak wiernie (na tyle na ile jest to możliwe) z informacjami zawartymi w tekście. Przedwcześnie postarzałe, szczupłe twarze mężczyzny i kobiety oraz ich wyraz twarzy (ściągnięte brwi kobiety) sugerują, że żyją oni w niedostatku, natomiast niemowlę trzymane przez kobietę na rękach wskazuje na to, że para wciąż ma coraz to nowe dziecko. Postaci ukazane na ilustracji zostały podzielone ze względu na płeć – po lewej stronie znajdują się kobiety, a po prawej mężczyźni. Przypomina to kompozycję nowożytnych portretów rodzinnych i epitafiów, na których mężczyzn przedstawiano po jednej stronie (ojciec rodziny i synowie), a kobiety po drugiej (żona i córki). Wektory wzroku postaci ukazanych na ilustracji skierowane są (za wyjątkiem matki z niemowlęciem i jednej z córek) w różnych

¹³³ Na Værtøy (...) mieszkał pewnego razu biedny rybak o imieniu Isak. Nie posiadał nic ponad łódź i kilka kóz, które jego żona karmiła resztkami ryb (...), zaś jego cała izba była pełna głodnych dzieci.

kierunkach, co z jednej strony sugeruje brak związku pomiędzy nimi, z drugiej zaś jest cechą pozowanych portretów rodzinnych (głównie fotograficznych), na których postaci często nawiązują kontakt wzrokowy z widzem. Tym samym ilustracja odpowiada opisowi sytuacji początkowej znajdującemu się na początku utworu. Chociaż ich spojrzenie jest martwe i trudno odgadnąć, czego oczekują od widza, ma dużą siłę oddziaływania i tworzy związek pomiędzy widzem a postaciami. Ponadto umiejscowienie postaci w kadrze do ramion zmniejsza dystans społeczny dzielący je od widza i pokazuje je „as though they are friends” (Kress & van Leeuwen, 2016, s. 125), co jeszcze bardziej zwiększa zaangażowanie widza. W związku z tym, że ilustracja jedynie nawiązuje do jednego z fragmentów tekstu literackiego, można ją uznać za przekład adaptacyjny.



Il. 46. *Skraverne fra Ut-Røst* (1934b), s. 162-163, il. P. Borchgervik

Druga z ilustracji (il. 46) zajmuje całą lewą stronę rozkładówki. Przedstawia trzy czarne ptaki, kormorany na tle wzburzonego morza. Ich ciemne sylwetki odcinają się od białych fal i szarego nieba. Dwa z nich siedzą na wyłaniającej się z wody ukośnej belce, a trzeci unosi się nad nimi. Wszystkie ptaki mają otwarte dzioby, a dwa (po lewej) rozpostarte skrzydła. Kormorany kierują głowy w stronę znajdującego się na drugim planie statku (formując jednokierunkowy wektor reakcji), który znajduje się po lewej stronie pola obrazowego i jest częściowo przysłonięty przez fale. Widać jedynie rozdęty żagiel oraz dziób i kil, które zlewają się częściowo z ciemnym

niebem. Fale morskie wypełniają pierwszy i drugi plan i są utrzymane w jasnej tonacji. Cieniowanie po prawej stronie pola obrazowego, obok ptaków poprowadzone jest owalnymi liniami układającymi się w kształt podobny do kręgów na wodzie. Układ tych linii powtarzają białe plamy na niebie. Ich ułożenie, wraz z białymi grzbietami fal przyciąga uwagę widza na trzy ptaki.

Pod ilustracją znajduje się podpis „– tre skraver som satt på en rekved stokk” (Asbjørnsen, 1934b, s. 163)¹³⁴ będący cytatem z baśni. Zdanie to znajduje się w tekście na drugiej, lewej stronie rozkładówki w scenie opisującej zmagania Isaka ze sztormem. Pełne zdanie opisujące tę sytuację brzmi: „Best han satt og bad, fikk han se skimtet av noe svart, men da han kom nærmere, var det bare tre skraver som satt på en rekved-stokk, og husj! var han forbi dem” (Asbjørnsen, 1934b, s. 162)¹³⁵. Ilustracja przedstawia zatem scenę, w której Isak, drufując podczas sztormu, po raz pierwszy widzi trzy kormorany. Scena ukazana na ilustracji widziana jest zatem oczyma obserwatora, a nie bohatera (widać bowiem na horyzoncie łódź, która należy zapewne do Isaka). Sztorm, w który wpadł rybak określony został jako „niezwykle silny” (norw. overmektig), któremu towarzyszyła ciemna mgła (norw. mørkskodda), co jest zgodne z tym, co artysta przedstawił na ilustracji. Na ilustracji uwaga została przekierowana z postaci Isaka na kormorany – to one są inicjatorem procesu ukazanego na rysunku. Ich spojrzenie utkwione w statku wskazuje na to, że czekają aż podpływie on bliżej. Nie jest to zatem spotkanie przypadkowe (jak mogłoby wynikać z tekstu literackiego). W związku z tą zmianą optyki ilustrację należy uznać za przekład adaptacyjny, podkreślający (a właściwie modyfikujący) wybrany element narracji.

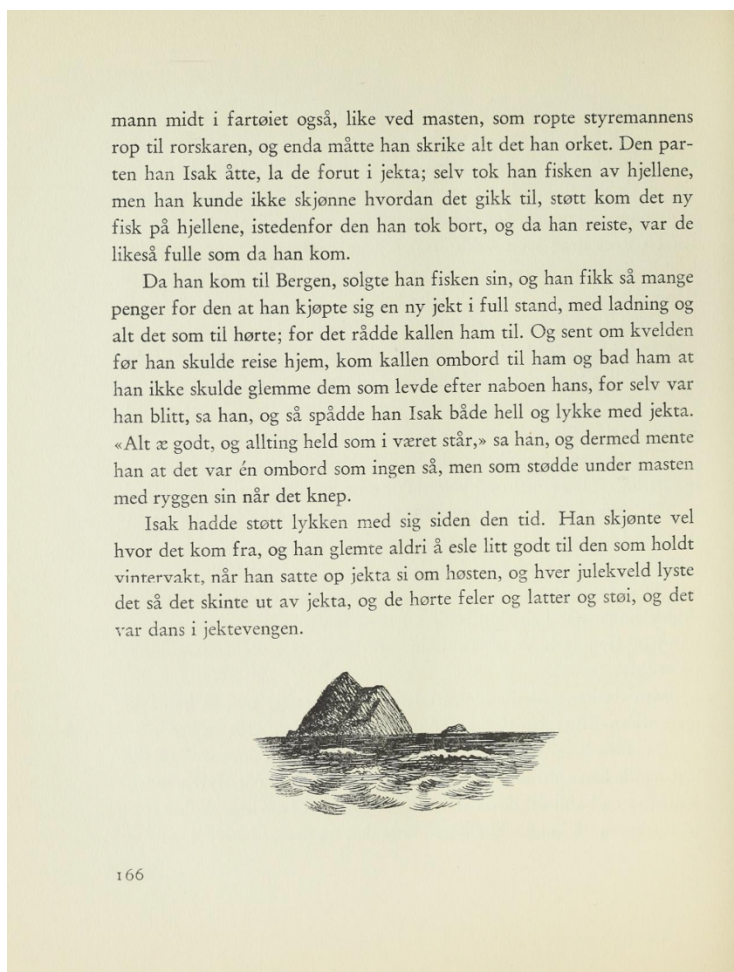
Ostatnia z ilustracji (il. 47) jest niewielkich rozmiarów i znajduje się na ostatniej stronie utworu, bezpośrednio pod tekstem (jest to finalik). Pole obrazowe nie jest w żaden sposób oddzielone od strony. Ilustracja przedstawia wyłaniające się z morza urwiste skały. Morze jest spokojne, z niskimi pojedynczymi falami, a niebo czyste i bezchmurne.

Ilustracja nie jest opatrzona podpisem, a fragmenty tekstu znajdujące się powyżej niej nie odnoszą się do niej bezpośrednio. W związku z tym, że umieszczona została na dole strony, na końcu tekstu utworu może odnosić się do całości tekstu i przedstawiać magiczną wyspę Ut-Røst. Stanowi tym samym strukturę symboliczną, a spokojne, łagodne morze odzwierciedla

¹³⁴ „-trzy kormorany siedziały na kawałku dryfującego drewna”

¹³⁵ „Kiedy siedział i się modlił, zobaczył błysk czegoś czarnego, ale kiedy podpłynął bliżej, okazało się, że były to tylko trzy kormorany, które siedziały na kawałku dryfującego drewna, a chwilę później zostały za nim daleko w tyle”.

pozytywne zakończeniem utworu i życzliwość okazaną Isakowi przez mieszkańców zaczarowanej wyspy. Ilustracja ta również stanowi przykład adaptacyjny.



Il. 47. *Skraverne fra Ut-Røst* (1934b), s. 166, il. P. Borchgervik

wzbogacają tekst o przedstawienie tła wydarzeń i postaci, których opisy nie zostały ujęte w tekście narracyjnym. Tym samym wszystkie z nich są w mniejszym lub większym stopniu przekładami adaptacyjnymi.

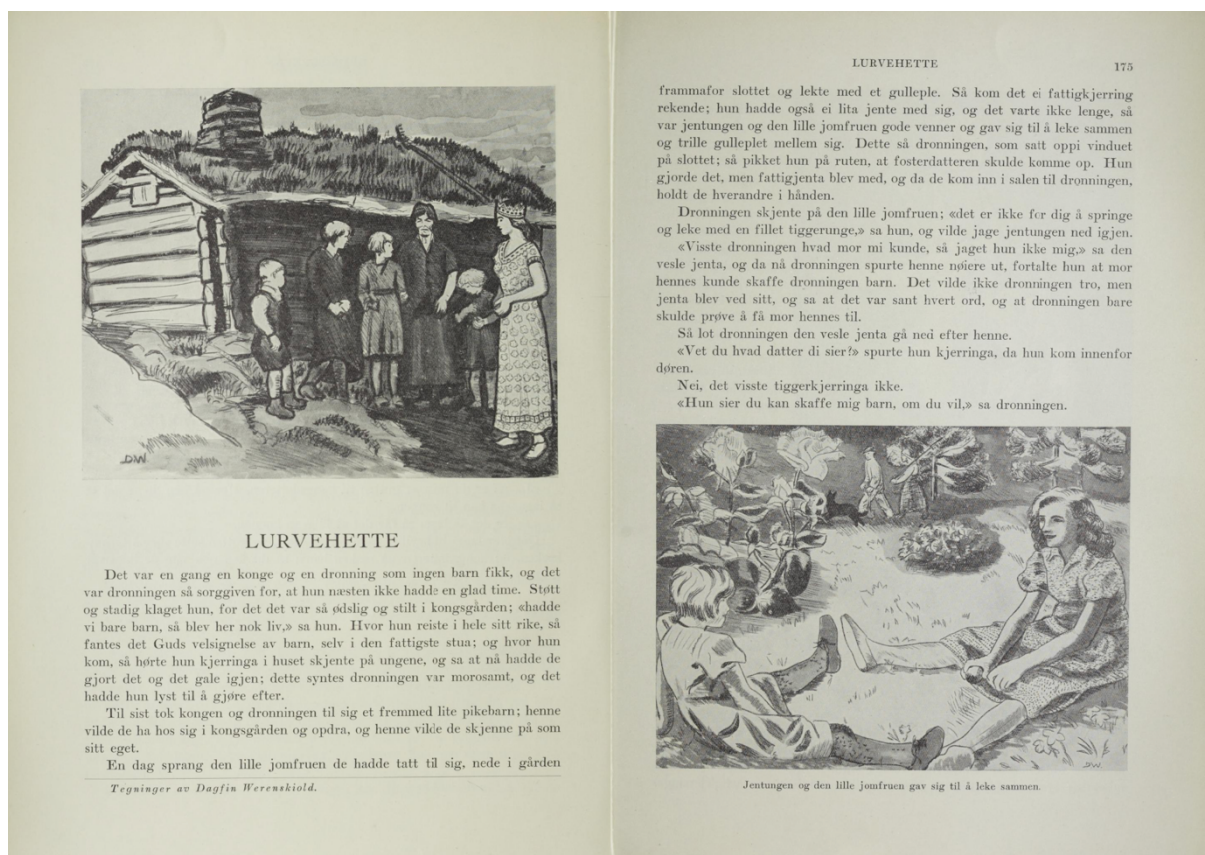
Także w ilustracjach do tej baśni można zaobserwować w pewnym stopniu dostosowanie ilustracji do ideologii, jednak zabieg ten nie został dokonany w sposób oczywisty na pierwszy rzut oka. Na rysunkach pojawia się niewiele atrybutów związanych wprost z norweską kulturą ludową (takich ubiór Isaka na pierwszej ilustracji czy kształt łodzi). Właściwym dla nich nosicielem norweskiego charakteru jest przyroda: wzburzone morze, kormorany (ukazane jako postaci podejmujące akcję) oraz urwiste skały. Ich potencjał jest jednak częściowo ukryty i wymaga od czytelnika wiedzy o bliskim związku *sagn* ze światem przyrody.

Z trzech ilustracji zdobiących baśń jedynie druga ilustracja (il. 46) przedstawia fragment akcji utworu. Pozostałe dwie ilustracje można potraktować jako wstęp i epilog do baśni z tą różnicą, że ilustracja pierwsza (il. 45) stanowi rozwinięcie krótkiego opisu sytuacji rodzinnej i materialnej Isaka, a ostatnia (il. 47) ma luźny związek z tekstem literackim. Na rysunkach nie ukazano ani zaczarowanej wyspy, ani wydarzeń bezpośrednio z nią związanych. Ilustracje zostały umieszczone w tekście w miejscach pozwalających na bezpośrednie włączenie ich do lektury tekstu. Ilustracja druga (il. 46) podkreśla konkretny fragment narracji, natomiast dwie pozostałe

3. 4. Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave 1936. Bind III

a) *Lurvehette*

Baśń po raz pierwszy została zilustrowana przez Dagfinna Werenskiolda w trzecim tomie *Samlede eventyr* z 1936. Zdobí ją sześć ilustracji, których oryginały zostały wykonane w technice rysunku piórkciem i lawowania¹³⁶.



Il. 48. a i b. *Lurvehette* (1936), s. 174-175, il. D. Werenskiold

Pierwsza ilustracja (il. 48 a) znajduje się w górnej części lewej strony rozkładówki. Została umieszczona powyżej tytułu baśni. Na ilustracji przedstawiona została grupa ludzi stojąca przed drewnianym domem. Na pierwszym planie, z prawej strony pola obrazowego znajduje się kobieta ubrana w jasną, kwiecistą długą suknię z krótkim rękawem. Została ona ukazana w trzech-czwartych. Na głowie nosi koronę, a jej sięgające za kark włosy zostały zaczesane do tyłu. Pod ścianą domu stoi druga kobieta z czwórka dzieci. Ma pomarszczoną twarz i jest ubrana w ciemną bluzkę zapinaną z przodu na cztery guziki i długą ciemną spódnicę. Obok niej stoją trzy dziewczynki (różnego wzrostu) z krótkimi włosami, ubrane w sukienki. Najbardziej na prawo stoi natomiast chłopiec ubrany w kombinezon z krótkimi nogawkami. Chata znajdująca

¹³⁶ Wszystkie sześć rysunków znajduje się w zbiorach Nasjonalmuseet w Oslo (o numerach kolejno: NG.K&H.B.07789,

się za nimi ma dach kryty darnią i jest zbudowana w konstrukcji zrębowej (z poziomo ułożonych drewnianych kłód). Wzrok dzieci skierowany jest na starszą kobietę, która natomiast patrzy prosto w kierunku widza. Druga z kobiet ma wzrok skierowany na grupę dzieci. Formowane przez nie wektory jednokierunkowej reakcji wskazują na procesy zachodzące na ilustracji. Kobieta znajdująca się po prawej stronie pola obrazowego wykazuje zainteresowanie dziećmi, te zaś go nie odwzajemniają i patrzą się na matkę, szukając w niej oparcia; być może onieśmiałone przez obcą osobę.

Ilustracja nie nosi podpisu, jednak jej umiejscowienie (bezpośrednio nad tytułem utworu) wskazuje na to, że albo odnosi się do całego tekstu baśni, albo przedstawia wydarzenia opisane na samym początku utworu. Na końcu pierwszego akapitu znajduje się zdanie, które zapewne ilustruje rysunek: „Hvor hun [dronningen] reiste i hele sitt rike, så fantes det Guds velsignelse av barn, selv i det fattigste stua; og hvor hun kom, så hørte hun kjerringa i huset skjente på ungene, og sa at nå hadde de gjort det og det gale igjen; dette syntes dronningen var morosamt, og det hadde hun lyst til å gjøre efter” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 175)¹³⁷. Ponadto oryginał ilustracji nosi podpis *Dronningen hos den fattige familien (Królowa w odwiedzinach u ubogiej rodziny)*. Na ilustracji przedstawiono zatem królową odwiedzającą jedną z rodzin w swoim królestwie. Wzrok królowej spoczywający na dzieciach pokazuje jej przedmiot zainteresowania. Widz zostaje włączony w scenę ukazaną na ilustracji poprzez skierowany w jego stronę wektor wzroku starszej kobiety. Jednocześnie oddalony kadr ukazujący całe sylwetki zwiększa dystans pomiędzy nim a postaciami na ilustracji. Ilustracja nie stanowi jednak bezpośredniego przedstawienia wydarzeń przedstawionych w tekście (w którym pojawia się jedynie streszczenie wizyt królowej), co pozwala uznać ilustrację za przekład adaptacyjny uzupełniający dany fragment narracji.

Następna ilustracja (il. 48 b) została umieszczona na drugiej stronie rozkładówki i przedstawia dwie dziewczynki siedzące na ziemi naprzeciwko siebie. Znajdują się one naprzeciwko siebie. Dziewczynka po lewej stronie pola obrazowego ukazana jest w trzech-czwartych tyłem do widza. Ma krótkie jasne włosy i ubrana jest w jasną, sięgającą kolan sukienkę z krótkim rękawem i znoszone, pozaciągane ciemne pończochy. Druga z nich, siedząca po prawej stronie również ukazana jest w trzech-czwartych, ale przodem do widza. Jej włosy sięgające ramion są rozczesane i ułożone we fryzurę z przedziałkiem. Ubrana jest w sukienkę o podobnym fasonie

¹³⁷ „W jakie miejsce w swoim królestwie by się nie udała, wszędzie, nawet w najędźniejszej izbie Bóg pobłogosławił dziećmi wszystkich ludzi. W każdym miejscu słyszała też jak matka strofuje dzieci, które znów zrobiły to i tamto źle i to było zdaniem królowej zabawne i miała ochotę sama to powtórzyć.”

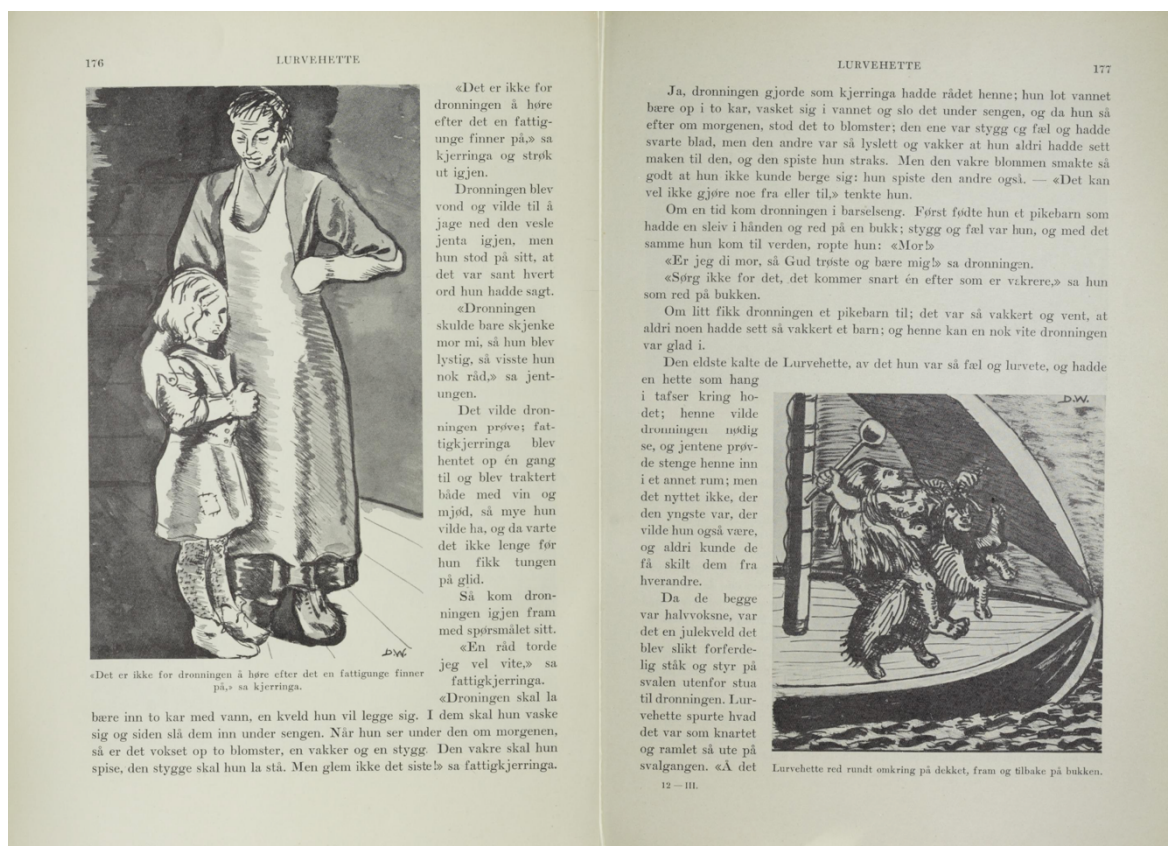
co pierwsza dziewczynka, a w dłoni trzyma okrągły przedmiot. Za dziewczynkami, na drugim planie znajduje się krzak róż, a dalej drzewa obok których idzie mężczyzna z łopatą, kobieta z grabiami i czarny pies. Ilustracja przedstawiona została z góry. Obie dziewczynki spoglądają na siebie nawzajem, sygnalizując tym samym za pomocą wektora dwukierunkowej akcji zachodzącą pomiędzy nimi integrację.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Jentungen og den ille jomfruen gav sig til å leke sammen”, który jest jednocześnie niemalże cytatem z baśni. Zdanie to pojawia się w tekście u góry strony na której znajduje się ilustracja i brzmi: „Så kom det ei fattigkjerring rekende; hun hadde også ei lita jente med sig, og det varte ikke lenge, så var det jentungen og den lille jomfruen gode venner og gav sig til å leke sammen og trille gulleplet mellem sig" (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 175).¹³⁸ Ilustracja ukazuje zatem bawiącą się z córką żebraczki (postać po lewej stronie pola obrazowego) przybraną córkę królowej (postać z prawej strony pola obrazowego). Przybrana córka królowej trzyma w dłoni złote jabłko, które zapewne ma zamiar rzucić lub przetoczyć w kierunku drugiej dziewczynki. Jest to zatem przedstawienie wydarzeń przytoczonych w narracji utworu. Ukazanie sceny z góry oraz w zbliżeniu (na tyle dużym, że niektóre fragmenty ciała dziewcząt znajdują się poza polem obrazowym) zmniejsza dystans dzielący je od widza, włączając go w pewnym stopniu (na poziomie imaginacyjnym) w proces ukazany na rysunku. W związku z tym, że wydarzenie to opisuje zaledwie jedno zdanie w tekście, stanowiące formę streszczenia, które poza rodzajem zabawy nie podaje więcej okoliczności jej towarzyszących (z następnego zdania wynika jedynie, że dziewczynki musiały się bawić w pobliżu zamku) ilustracja w bardzo dużym stopniu uzupełnia przekaz tekstowy i można ją uznać za przekład konwencjonalny dosłownie tłumaczący elementy tekstowe.

Kolejna ilustracja (il. 49 a) znajduje się na lewej stronie rozkładówki. Została umieszczona w lewym górnym rogu strony i otoczona tekstem po prawej stronie i na dole. Przedstawia kobietę i dziewczynkę stojące obok siebie. Na drugim planie znajduje się ściana z poziomo ułożonych desek. Kobieta stoi po prawej stronie. Jest ubrana w suknię z długim rękawem i jasny fartuch. Lewą ręką podpira się pod bok, a prawą obejmuje dziewczynkę. Na włosach ma zawiązaną chustkę, spod której wysuwają się pasma włosów opadające na czoło. Jej głowa pochylona jest w dół, w kierunku dziewczynki, a oczy spuszczone. Ten gest formuje wektor skierowany na dziewczynkę wskazujący na jednostronną interakcję pomiędzy nimi. Dziewczynka stoi tak blisko, że niemal opiera się o kobietę. Jest ubrana w krótką, rozpinaną z przodu sukienkę bez

¹³⁸ „Pewnego razu przybłąkała się uboga kobieta, która miała również ze sobą małą dziewczynkę i niedługo trwało jak zaprzyjaźniła się ona z panienką i obie oddały się zabawie tocząc między sobą złote jabłko.”

rękawów i jasną bluzkę oraz pozaciągane pończochy. Ma krótkie, lekko faliste jasne włosy, a jej wzrok skierowany jest przed siebie, na punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Lewą ręką dziewczynka trzyma się fartucha stojącej przy niej kobiety.



Il. 49. a i b. *Lurvehette* (1936), s. 176-177, il. D. Werenskiold

Ilustracja opatrzna jest podpisem będącym cytatem z baśni: „«Det er ikke for dronningen å høre efter det en fattigunge finner på,» sa kjerringa” (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 176)¹³⁹. Zdanie to jest również pierwszym zdaniem pojawiającym się na stronie. Na jego podstawie można zidentyfikować kobiety znajdujące się na ilustracji. Jest to żebraczka i jej córka, z którą bawiła się przybrana córka królowej. Dziewczynka jest uczesana podobnie jak na poprzedniej ilustracji (il. 11b) nosi też podobnie wyglądające zniszczone pończochy. Związek tych dwóch postaci został na ilustracji podkreślony wektorem wzroku kobiety skierowanym na dziewczynkę oraz gestem dziewczynki przytrzymującej się fartucha matki. W tekście baśni przedstawiony został jedynie dialog pomiędzy dziewczynką, jej matką i królową. W trakcie rozmowy dziewczynka obstaje przy swoim i twierdzi, że jej matka zna sposób na to by królowa stała się brzemienna. W oparciu o tekst można zatem wywnioskować, że królowa, która nie została przedstawiona na ilustracji znajduje się w miejscu, w które wpatruje się dziewczynka, bądź też to widz patrzy

¹³⁹ „Królowa nie powinna słuchać tego co wymyśla biedna dziewczynka”.

na obie kobiety oczami królowej, od której dziewczynka odwraca wzrok do boku (w tym wypadku nastąpiła w stosunku do tekstu literackiego zmiana punktu, z którego widz obserwuje wydarzenia). W opisie tej sceny dialogi w znacznej mierze przeważają nad bezpośrednią wypowiedzią narratora (narrator informuje czytelnika jedynie, że rozmowa toczyła się w pomieszczeniu). Niemal całkowity brak tła wyodrębnia obie postaci i pomaga czytelnikowi skoncentrować uwagę na procesie. Ilustracja stanowi przykład konwencjonalny.

Ilustracja czwarta (il. 49 b) znajduje się po prawej stronie rozkładówki, w prawym dolnym rogu strony. Ilustracja przedstawia dziób statku, na którym znajduje się kobieta siedząca okrakiem na kozle. Kobieta jest naga a jej ciało okryte jest częściowo długimi włosami. Lewą ręką przytrzymuje się rogu kozła a w prawej trzyma chochlę. Jej twarz ukazana jest w profilu a wzrok skierowany w górę. Kozioł stoi dęba na dwóch tylnych nogach, a jego głowa zwrócona jest w bok, w kierunku widza. Statek, na którym się znajdują został przedstawiony w schematyczny sposób, bez dokładnego opracowania szczegółów. Drugi plan i dalsze plany nie są widoczne, co sprawia, że postaci kobiety i kozła zostały wyodrębnione, uwaga widza koncentruje się całkowicie na nich. Postaci kobiety i kozła ukazane zostały w ruchu, co podkreśla pozycja kozła (który stoi dęba) oraz gest ręki trzymającej chochlę.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Lurvhette red rundt omkring på dekket, frem og tilbake på bukken” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 177)¹⁴⁰. Podobnie jak w przypadku poprzednich ilustracji podpis jest cytatem z baśni wskazującym do którego fragmentu tekstu odnosi się obraz. W tekście ten fragment zdania znajduje się dopiero na lewej stronie następnej rozkładówki, a całe zdanie odnoszące się do ilustracji brzmi: „... men da kongens folk kom derned, så de ikke en levende sjel på skibet uten Lurvhette – hun red rundt omkring på dekket, fram og tilbake, så hårtafsene stod om hodet på henne” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 179)¹⁴¹. Kobieta na ilustracji jest więc Lurvhette jeżdżąca po pokładzie statku tuż po tym jak przybił on do brzegu w królestwie, w którym panował król wdowiec. Scena została zatem przedstawiona zgodnie z opisem narratora, jednak ilustracja nie ma związku z tekstem który znajduje się w jej bezpośrednim sąsiedztwie i opisuje dzieciństwo nurt herbatę oraz wieczór wigilijny w który odbywało się spotkanie czarownic. Wektor wzroku kozła zwrócony w stronę widza oraz kwadratowy kadr stanowiący zbliżenie na łódź dopuszczają czytelnika bliżej, jednocześnie zachowując od niego pewien dystans, który pozostawia go w roli obserwatora (a nie uczestnika).

¹⁴⁰ „Lurvhette jeździła na kozle tam i z powrotem po pokładzie”.

¹⁴¹ „..., kiedy ludzie króla tam przybyli, nie zobaczyli na pokładzie żywej duszy, za wyjątkiem Lurvhette, która jeździła tam i z powrotem po pokładzie aż włosy stanęły jej na głowie.”

Duża zgodność z opisaną w tekście sceną pozwala uznać ilustrację za przekład konwencjonalny stanowiący dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych.

Ilustracja piąta (il. 50 a) znajduje się na lewej stronie rozkładówki w lewym górnym rogu strony. Przedstawia grupę osób jadących i idących drogą. Na pierwszym planie ukazana została kobieta jadąca na koźle i biegnący za nią pies. Kobieta lewą rękę trzyma chochlę a prawą przetrzymuje się szyi i kozła. Ubrana jest w długą ciemną suknie bez rękawów spod której wystaje jej bosa stopa, a jej włosy są nastroszone i stoją do góry. Głowa kobiety ukazana została z profilu a jej wzrok skierowany jest w górę w kierunku jadącego obok niej mężczyzny. Mężczyzna jedzie na białym koniu okrytym ozdobnym czaprakiem. Ubrany jest we wzorzystą koszulę a na jego głowie znajduje się korona. Głowa mężczyzny podobnie jak głowa konia zwieszona jest w dół a wzrok wbity w ziemię. Po lewej stronie pola obrazowego znajduje się grupa osób złożona z dwóch mężczyzn, dwóch kobiet i dwojga dzieci. Mężczyzna po lewej ubrany jest w białą koszulę ciemne spodnie i czapkę natomiast mężczyzna po prawej nosi sweter czapkę i spodnie. Pomiedzy nimi stoją kobiety i dzieci. Kobieta stojąca na prawo od pierwszego z mężczyzn ubrana jest w białą koszulę w wyłożonym kołnierzem i ciemną długą spódnicę a jej głowę okrywa chustka. Obok niej stoi dwójka dzieci: dziewczynka w jasnej sukience z krótkimi włosami oraz dziecko, u którego widoczna jest tylko głowa. Obok nich stoi młoda dziewczyna z krótkimi włosami ubrana we wzorzystą, odcinaną w talii sukienkę z długim rękawem sięgającą za kolano. Wzrok mężczyzn, dwóch kobiet i jednego z dzieci skierowany jest na jadącą parę, drugie z dzieci (dziewczynka w jasnej sukience) patrzy na psa. Za postaciami na drugim planie znajduje się drewniany budynek zbudowany z poziomo ułożonych kłód kryty darnią. Wejście znajduje się nad ziemią i prowadzi do niego ułożony ukośnie podest. Również przy prawym górnym rogu ukazany został drewniany budynek kryty darnią którego połowa wykonana jest z widocznych kłód drewnianych a druga połowa jest gładka prawdopodobnie pokryte tynkiem. Obie chaty znajdują się na częściową zalesionych wzgórzach. Natomiast na trzecim planie znajduje się górski krajobraz. Wektory jednokierunkowej reakcji formowany jest przez spojrzenia grupy osób po lewej stronie pola obrazowego i skierowany w kierunku jadącej pary, wskazując na to, że są to główni bohaterowie ilustracji. Z kolei wektor jednostronnej reakcji formowany przez spojrzenie kobiety skierowane w kierunku mężczyzny wskazuje na jego niechęć do udziału w interakcji, co podkreśla jego skierowany w dół wzrok i spuszczone łeb konia.

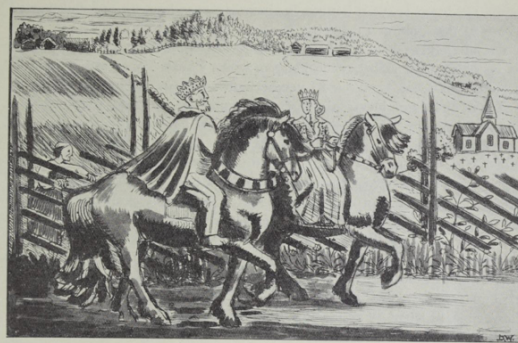


Bakefter kom prinsen ridende ved siden av Lurvehette.

er aldri verd't å spørre om det.» svarte dronningen; men Lurvehette gav sig ikke, hun vilde endelig ha greie på det, og så fortalte da dronningen, at det var trollkjerringene som holdt juleleik der ute. Lurvehette sa at hun vilde ut og jage dem, og alt de bad henne at hun skulde la det være, så hjalp det ikke, hun vilde ut og hun måtte ut og jage trollkjerringene; men hun bad at dronningen skulde holde alle dørene stengt, så ikke en eneste kom så mye som på gløtt engang, sa hun. Så satte hun ut med sleiva si, og til å jage og feie trollkjerringene, og da blev det en rammel utpå svalgangen, slik at du aldri skulde ha hørt maken; det knaket og brakket, som stokkevarvene skulde ryke av i hvert laft. Men hvordan det var eller ikke, så kom den ene døren litt på klem likevel, og så vilde søsteren gløtte ut og se hvordan det gikk med Lurvehette, og stakk hodet ut gjennom dørsprekken. Husj! så kom det ei trollkjerring, tok hodet av henne og satte et kalvehode i steden, og straks tok prinsessen til å gå innpå golvet og raute. Da Lurvehette kom inn igjen og fikk se søsteren, skjente hun og var sint, for det de ikke hadde passet likere på henne og spurte om de syntes det var bedre, s den søsteren var blitt til en kalv.

«Men jeg får vel se å frelse henne,» sa hun.

Hun forlangte av kongen et skib som var vel rustet og fullt ferdig; men styrmann og mannskap vilde hun ikke ha, hun vilde seile avsted med søsteren alene, og det måtte de til sist la henne få lov til.



Først kom kongen med bruden sin.

Lurvehette seilte bort og styrte like under det landet trollkjerringene bodde i, og da hun hadde kommet til bryggen, sa hun til søsteren at hun skulde bli på skibet og holde sig ganske stille der; men selv red Lurvehette på bukken op til trollkjerringsslottet. Da hun kom der, var det ene salsvinduet åpent, og der så hun hodet til søsteren stod i vinduskarmen; så red hun i fullt sprang inn i svalgangen og nappet hodet og satte avsted med det. Trollkjerringene efter og vilde ta igjen hodet, og de var om henne så tykt at de yrte og krydde; men bukken puffet og stanget med hornene, og selv slo og dasket hun med sleiva, og så måtte trollkjerringflokken gi sig. Og Lurvehette kom ned på skibet igjen, tok kalvehodet av søsteren og satte hennes eget hode på i steden, så søsteren blev til menneske som før; og så seilte hun langt, langt bort til et fremmed kongerike.

Kongen i det riket var enkemann og hadde bare en eneste sønn.

Da han fikk se det fremmede skibet, sendte han bud ned til stranden for å få vite hvor det var fra, og hvem det var som åtte det; men da kongens folk kom derned, så de ikke en levende sjel på skibet uten Lurvehette — hun red rundt omkring på dekket, fram og tilbake på bukken, så hårtafsene stod om hodet på henne. Folkene fra kongsgården var rent op i under over dette synet, og spurte om det ikke var fler ombord. Å jo, hun hadde en søster med sig, sa Lurvehette. Henne vilde da folkene se, men Lurvehette sa nei;

Il. 50. a i b. Lurvehette (1936), s. 178-179, il. D. Werenskiold

Pod ilustracja znajduje się podpis będący cytatem z baśni: „Bakefter kom prinsen ridende ved siden av Lurvehette” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 178)¹⁴², łączący wydarzenia ukazane na ilustracji bezpośrednio z tekstem literackim. W tekście ten fragment zdania pojawia się na następnej rozkładówce, na prawej stronie, zatem również ta ilustracja nie jest bezpośrednio połączona z fragmentem tekstu, do którego się odnosi. Wspomniane zdanie, którego fragment stanowi podpis ilustracji opisuje orszak ślubny złożony z króla i siostry Lurvehette oraz królewiczki i samej Lurvehette zmierzający w stronę kościoła. Ci ostatni opisani zostali w następujący sposób: „... hun [Lurvehette] travelt avsted på bukken med kokkseiva i neven, og på han var det mere likt til at han skulde fare til likferds enn at han red i sitt eget bryllupsfølge, så sørgmodig så han ut ...” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 180)¹⁴³. Lurvehette i królewiczka zostali przedstawieni na ilustracji sposób dynamiczny do czego przyczynia się zarówno ukazanie ich w ruchu jak i zastosowanie wektorów wzroku które w sposób niewerbalny ukazują toczący się między nimi dialog opisany w tekście baśni. Postaci wpisują się w strukturę „given-new”, w

¹⁴² „Za nimi nadjechał książę jadący obok Lurvehette”

¹⁴³ „...ona [Lurvehette] jechała na koźle z chochlą trzymaną w zaciśniętej pięści, a on natomiast wyglądał bardziej jakby jechał w kondukcje żałobnym, a nie na swój własny ślub, tak smutno wyglądał ...”

której znajdujący się po lewej stronie gapie symbolizują to co znane, natomiast jadąca para to, co nowe. W tekście baśni nie pojawiają się jednak informacje dotyczące osób towarzyszących orszakowi bądź też witających orszak nie zawiera on również opisu królestwa króla wdowca. Tymczasem krajobraz i zabudowania ukazane na drugim i trzecim planie mają wyraźnie norweski koloryt. Również elementy stroju gapiów (oraz królewicza) przypominają stroje na noszone przez chłopów norweskich w latach trzydziestych dwudziestego wieku.

Ostatnia z ilustracji (il. 50 b) została umieszczona na górze lewej strony rozkładówki. Przedstawia mężczyznę i kobietę jadących konno. Na pierwszym planie ilustracji znajduje się brodaty mężczyzna ubrany w spodnie z lampasami i płaszcz, noszący na głowie koronę. Jego twarz ukazana jest w profilu a wzrok skierowany na jadącą przednim kobietę. Koń, na którym jedzie ma uniesioną głowę również ukazane z profilu a jego przednia prawa noga jest uniesiona. Jadąca z mężczyzną kobieta znajduje się zanim wysunięta o ponad pół długości konia do przodu. Kobieta siedzi bokiem na koniu. Ubrana jest w bluzkę lub żakiet z wyłożonym kołnierzem i pasiastą spódnicę. Ma krótkie włosy sięgające ramion a na jej głowie również znajduje się korona. Odwraca głowę w kierunku mężczyzny kierując na niego wzrok. Koń, na którym siedzi kobieta ukazany jest w niemalże identycznej pozycji co konie mężczyzny z tą różnicą, że odwraca łeb do boku kierunku drugiego konia. Jasna maść koni oraz gruby ciemny kontur, którym obwiedzione są zwierzęta i postaci wyodrębniają je w wyraźny sposób od tła. Za jadącymi znajduje się ogrodzenie oddzielające drogę od pola, za którym, po lewej stronie pola obrazowego, stoi starsza kobieta z krótkimi włosami ubrana w białą koszulę i suknię w pionowe pasy. Kobieta kieruje wzrok na jadącą parę formując jednokierunkowy wektor reakcji. Po prawej stronie pola obrazowego na drugim planie znajduje się niewielki kościół sygnaturką umieszczoną na szczycie dachu i transeptem, otoczony cmentarzem. Na dalszym planie widoczne są wzgórza pokryte polami, a na ich szczycie las, pod którym stoją dwie grupy wiejski chat.

Ilustracja opatrzona jest podpisem stanowiącym cytat pochodzący z tego samego zdania, z którego pochodzi cytat opisujący poprzednio ilustrację: „Først kom det kongen med bruden sin”¹⁴⁴. Stanowią początek zdania które następnie opisuje wygląd królewni: „... hun var så vakkert og gild så alle folka stanset og så bortover veien efter henne så lenge de kunde øyne henne ...” (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 180)¹⁴⁵. Również w tym wypadku ilustracja przedstawia zatem scenę z baśni, jednak tak jak w przypadku poprzedniej ilustracji znajduje się

¹⁴⁴ „Najpierw jechał król ze swoją panną młodą ...”

¹⁴⁵ „... Była tak piękna i wspaniała, że wszyscy przystawali i patrzyli za nią tak długo jak długo mogli ją zobaczyć ...”

ona w innym miejscu niż fragment tekstu, który „reprezentuje”. Razem z poprzednią ilustracją (il. 50 a) zostały one umieszczone w taki sposób, że chociaż znajdują się na dwóch osobnych stronach, łączą się w jedną dłuższą ilustrację ukazującą cały orszak. W związku z tym, że przemieszcza się on od lewej do prawej (zgodnie z kierunkiem „czytania” obrazu), ilustracje mają odwróconą w stosunku do zdania, które je opisuje kolejność: najpierw widzimy Lurvehette, a potem jej siostrę. Wektor dwukierunkowej reakcji formowany przez spojrzenia jadących świadczy o ich porozumieniu i obopólnej zgodzie na małżeństwo. Obydwie ilustracje podkreślają kontrast pomiędzy parami: postaci na ilustracji 50a znajdują się w cieniu i są ubrane we współczesne stroje, natomiast para na ilustracji 50b wychodzi z cienia w słońce, a ich stroje (w szczególności kobiety) stylizowane są na średniowieczne. Tym samym ilustracje jako para ułożone są w taki sposób, że tworzą opozycję „Given-new”, która zapowiada nadchodzącą przemianę (transfigurację) Lurvehette, która zapewni bohaterce przychyłność narzeczonego i zapewni miłość i zgodę w małżeństwie. Z uwagi na silny związek z tekstem i obecność akcentów narodowych obydwie ilustracje można uznać za przekład konwencjonalny tłumaczący dosłownie (choć z pewnym naddatkiem) elementy tekstowe, noszący znamiona dostosowania do ideologii.

Większość ilustracji do baśni *Lurvehette* wypełnia miejsca niedookreślone w relacji wydarzeń przedstawionej w tekście utworu (il. 48 b, 49 a i b, 50 a i b). Jedną z ilustracji (il. 11 a) przedstawia wydarzenie, które w tekście utworu stanowi element streszczonej opowieści (tekst nie zawiera opisu tego konkretnego wydarzenia, a jedynie opis serii wydarzeń, a jednym z nich jest scena przedstawiona na ilustracji). Ilustracja jest jednocześnie ekwiwalentem nagłówka bądź też inicjału otwierającego tekst baśni. Nie odwołuje się jednak ona do całego utworu (czy też motywu występującego w całej baśni), a do sytuacji początkowej przedstawionej w pierwszych jego liniijkach. Pozostałe ilustracje przedstawiające wydarzenia opisane w narracji utworu w bardzo dużym stopniu uzupełniają miejsca niedookreślone w tekście, w który niemal całkowicie brak opisów. Rezygnacja z przedstawienia na ilustracjach tła (il. 48 a i b, il. 49 a i b) bądź też ukazanie go w schematyczny sposób (il. 50 a i b), w znaczący sposób wyodrębnia postaci aktywne i skupia na nich uwagę widza, co koresponduje ze zwięzłym sposobem narracji skoncentrowanym na przedstawieniu jedynie wydarzeń, które są najistotniejsze dla rozwoju fabuły.

Pierwsza ilustracja (il. 48 a) przedstawia sytuację początkową baśni, jednak kolejne ilustracje nie przedstawiają dokładnie funkcji postaci działających w baśni, a inne sceny. Ilustracja trzecia (il. 49 a) oraz przedostatnia ilustracja (il. 50 a) są natomiast blisko z nimi związane –

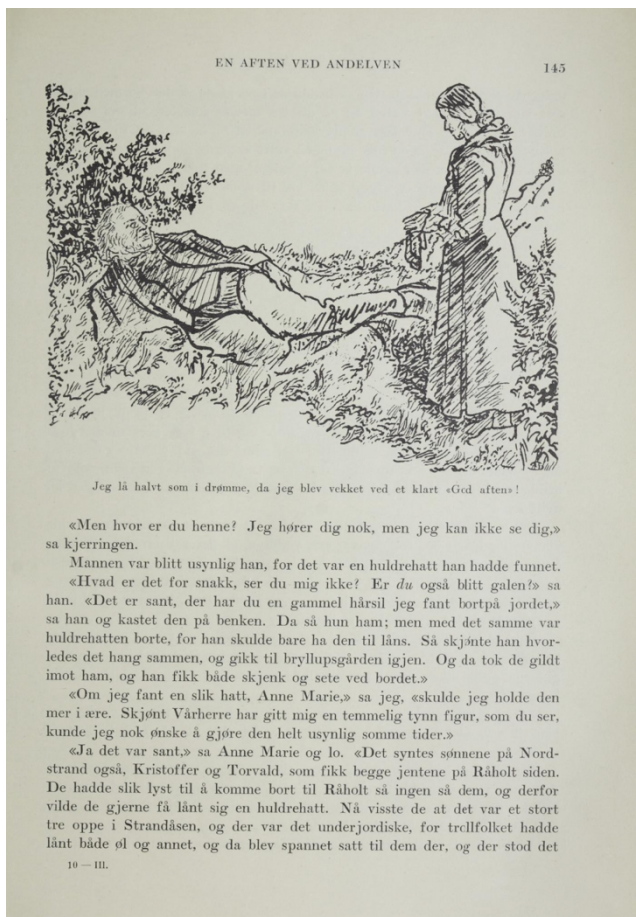
wydarzenia na pierwszej z nich bezpośrednio poprzedzają otrzymanie zakazu, natomiast drugiej, transfigurację bohatera (Lurvehette). Ilustracje nie ukazują natomiast wydarzeń związanych z drugim zakazem, brakiem pogonią i likwidacją szkody.

Na ilustracjach część postaci ubrana jest w stroje noszone współcześnie w różnych częściach Europy. Stroje wieśniaków mają natomiast bądź to archaiczny charakter, bądź są zbliżone do odzieży roboczej noszonej w tym czasie na wsiach w Norwegii, co sprawia, że ich proveniencja jest mniej wyrazista niż w przypadku odświętnych strojów ludowych. Również drewniane chaty budowane zrębowo nawiązują wyraźnie do wiejskiego budownictwa z tego obszaru (co podkreśla darń porastająca ich dachy), jednak brak cech szczególnych charakterystycznych tylko dla architektury norweskiej (budynki mają prostokątny charakter) sprawia, że czytelnik znający w umiarkowanym stopniu kulturę tego obszaru mógłby nie odczytać ich jako narodowe. Zdecydowanie bardziej czytelny (jako norweski) jest natomiast krajobraz ukazany na dwóch z nich (il 13 a i b).

c) *Wieczór nad rzeką Andelven (En aften ved Andelven)*

Jest to druga seria ilustracji do baśni, wcześniejsza ukazała się w zbiorze *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* z 1934 roku (por. rodz. 3.3., s. 134-138). Utwór ilustrowany jest dwoma ilustracjami wykonane przez Henrika Sørensen, których oryginały wykonane zostały w technice rysunku piórką i ołówkiem na papierze.

Pierwsza z ilustracji (il. 51) przedstawia leżącego na trawie mężczyznę i stojącą obok niego kobietę. Obie postaci znajdują się na pierwszym planie i zajmują znaczną część pola obrazowego. Mężczyzna ubrany jest w marynarkę, kamizelkę i długie spodnie. Ma lekko falowane włosy, brodę i bokobrody a na nosie okrągłe okulary. Prawą ręką podpira się o ziemię, a lewą trzyma ułożoną swobodnie przy ciele. Stojąca obok niego kobieta ubrana jest w długą suknię bez rękawów, przewiązaną w talii. Jej włosy związane są w kok, a wyciągniętych dłoniach trzyma podłużny przedmiot. Kobieta ukazana została w trzech -czwartych tyłem do widza, jej twarz jest więc mało widoczna. Leżący mężczyzna kieruje wzrok na stojącą kobietę, a ona odwzajemnia spojrzenie. Leżąca sylwetka mężczyzny i spokojnie stojąca postać kobiety na pierwszy rzut oka wydają się być mało dynamiczne, jednak dwukierunkowy wektor reakcji formowany przez ich krzyżujące się spojrzenia wskazuje na to, że prawdopodobnie rozmawiają. Na ilustracji przedstawiono jedynie pierwszy plan, na którym znajdują się obydwie postaci, co wyodrębnia je z tła i koncentruje uwagę czytelnika na rozgrywającej się scenie.

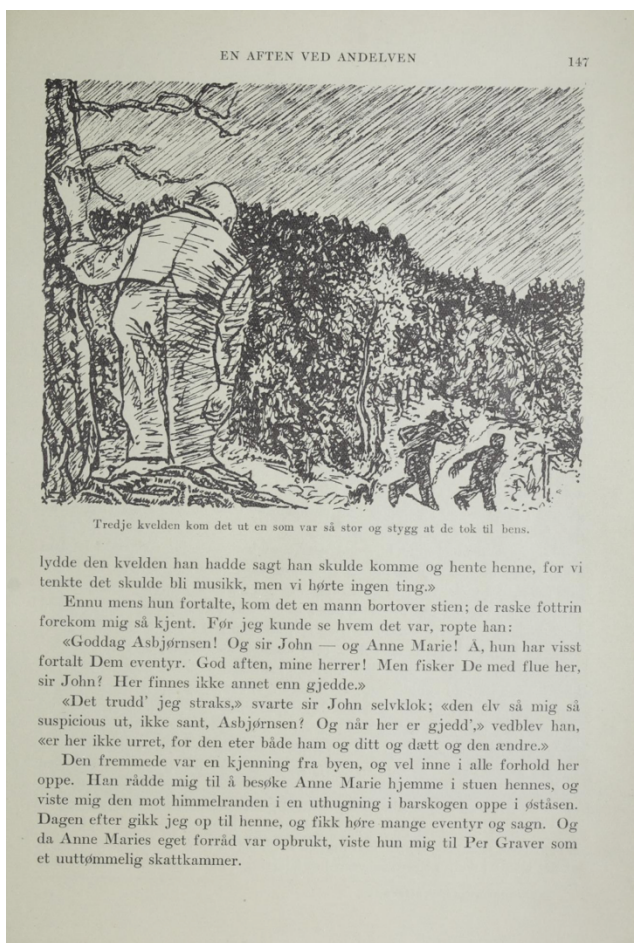


Il. 51. En aften ved Andelven (1936), s. 145, il. Henrik Sørensen

opisuje wymienia rośliny i drzewo, które rosły w pobliżu miejsca, w którym odpoczywał. Ilustrator zaakcentował jednak proces, którego uczestnikami są obydwie postaci, nie oddając detali otaczającej je przyrody. Leżący na ziemi mężczyzna (narrator) nie podaje w tekście swojej tożsamości, z wypowiedzi innych postaci wiadomo jednak, że jest to Asbjørnsen. Na ilustracji został on przedstawiony jako korpulentny mężczyzna w średnim wieku noszący żakiet i kamizelkę, zgodnie z wizerunkiem zbieracza baśni znanym czytelnikom z popiersi zamieszczonych na pierwszych stronach wydań baśni. Jednocześnie jest on zdecydowanie starszy niż w momencie pierwszej publikacji baśni. Towarzysząca mu kobieta, Anne Marie opisana została natomiast w tekście jako „en middelaldrende bondekone”, która „stod med en bunding i hånden nede på stien ...” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 144)¹⁴⁷, co jest odpowiada temu, jak przedstawiona została na ilustracji. Ilustrację można tym samym uznać za przekład konwencjonalny podkreślający wybrane elementy tekstu narracyjnego.

¹⁴⁶ „Leżałem jak na pół we śnie, kiedy zostałem obudzony przez głośnie „Dzień dobry!””.

¹⁴⁷ „wieśniaczka w średnim wieku”, „stojąca w dole na ścieżce z robótką w dłoni”.



Il. 52. En aften ved Andelven (1936), s. 145, il. Henrik Sørensen

Druga ilustracja przedstawia (il. 52) trzy postaci na tle lasu. Na pierwszym planie, po lewej stronie pola obrazowego znajduje się stojący mężczyzna, który lewą ręką opierając się o pień stojącego na lewo od niego drzewa. Jego sylwetka wydaje się nienaturalnie wysoka w stosunku do drzewa oraz ukazanych na drugim planie postaci i lasu. Mężczyzna ubrany jest w długie spodnie, kamizelkę i koszulę, a jego głowa jest łyśa. Na drugim planie widać czarne sylwetki dwóch postaci ludzkich. Z ułożenia ich rąk i nóg widać, że są w ruchu. Postaci te znajdują się na drodze biegnącej w stronę lasu porastającego wzgórze ukazane na drugim planie. Po lewej stronie tego z nich, który znajduje się najbliższej stoi na ziemi kot z wygiętym do góry grzbietem i zjeżonym ogonem. Chociaż

twarz mężczyzny jest niewidoczna, z jego ułożenia głowy oraz umiejscowienia postaci na ilustracji można wywnioskować, że zwraca się w kierunku dwóch postaci formując jednokierunkowy wektor reakcji.

Ilustracja znajduje się w górnej części strony i opatrzona jest podpisem: „Tredje kvelden kom de ut en så stor og stygg at de tok beina fatt” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s 145)¹⁴⁸. Zdanie to jest cytatem z tekstu baśni, a fragment tekstu opisujący tą scenę znajduje się na drugiej, lewej stronie rozkładówki, naprzeciwko ilustracji. Obraz ilustruje scenę drugą z drugiej historii (tekstu wtrąconego) opowiedzianej przez Annę Marię: dwaj młodzieńcy uciekają przez jednym z ukrytych ludzi, od których chcieli zdobyć magiczną czapkę dającą niewidzialność. Mężczyzna, który ich przeraził i który w tekście został opisany jako wielki i brzydki, jest niewątpliwie wysokiego wzrostu, jednak jego twarz nie jest widoczna, pozostawiając wyobraźni widza wyobrażenie sobie jego fizjonomii. Jego postać, ukazana na pierwszym planie jest wyodrębniona od tła, co wskazuje na to, że jest on najważniejszym uczestnikiem

¹⁴⁸ „Trzeciego wieczora pojawił się mężczyzna tak wielki i brzydki, że czym prędzej wzięli nogi za pas.”

rozgrywającej się sceny (wrażenie to dodatkowo wzmacnia wychodzący od niego wektor skierowany w stronę widocznych na drugim planie postaci). Widz nie jest uczestnikiem wydarzeń, ogląda bowiem scenę zza pleców mężczyzny. Wrażenie obcości wzmacnia ukazanie wszystkich postaci od tyłu. Taki sposób przedstawienia wydarzeń współgra typem narratora (narrator zewnętrzny) w tekście włączonym. Ilustrację można tym samym uznać za przekład konwencjonalny dosłownie tłumaczący elementy tekstowe.

Pierwsza ilustracja (il. 51) odnosi się do tekstu prymarnego, natomiast druga (il. 52) do drugiego z tekstów włączonych (*sagn*), wartościując tym samym dwa motywy zawarte w narracji utworu: opowiadanie historii o ukrytych ludziach i spotkanie z jednym z nich (element wspólny łączący wszystkie *sagn* zawarte w tej baśni) (por. rozdz. 2. 2, s. 59-62). W kwestii wyboru scen można zatem uznać, że zróżnicowanie fabuły utworu znalazło do pewnego stopnia ekwiwalent plastyczny w wyborze tematów ilustracji (choćby byłyby przedstawione pełniej, gdyby zilustrowane zostały też pozostałe dwa teksty wtrącone). Na ilustracjach w niewielkim stopniu została odzwierciedlona zmiana narratora – obydwie widz ogląda oczyma zewnętrznego obserwatora, podczas gdy w tekście prymarnym występuje narrator-postać (scena z pierwszej ilustracji powinna zatem zostać ukazana jego oczami, aby zachować zgodność ze sposobem prowadzenia narracji). Tym samym jedyna różnica wynika z ukazania od tyłu postaci na drugiej ilustracji (il. 52), co zmniejsza do minimum udział widza w wydarzeniach na niej orzedstawionych. Ze względu na duże podobieństwo pomiędzy ilustracjami w niewielkim stopniu oddana została również różnica stylu pomiędzy tekstem prymarnym a tekstami włączonymi. W związku z tym, że każda z ilustracji przedstawia jedną ze scen w utworze (a ich dobór jest adekwatny), można je jednak uznać za „wierne” wypełnienie miejsc pustych w utworze.

Na ilustracjach nie przedstawiono elementów charakterystycznych dla folkloru norweskiego takich jak stroje ludowe, architektura czy sprzęty, ani też „typowych” norweskich krajobrazów. Narodowego charakteru nadaje natomiast ilustracją „wierne” przedstawienie Asbjørnsena, zgodne z jego podobiznami powielanymi w kolejnych wydaniach baśni.

c) *Cyganie (Tatere)*

Baśń zdobi pięć ilustracji autorstwa Pera Krohga. Oryginały ilustracji wykonane zostały w technice rysunku piórką, białą kredką i ołówkiem na papierze. Białoniebieski podmalunek, widoczny wyraźnie na oryginałach ilustracji (na tle kremowego papieru) nie jest widoczny na reprodukcjach w książce

tatarmål, og alt imellem lød en røst som en lett kunde kjenne som lensmannens. Han kalte dem til orden på et halvstudert røversprog, som han hadde lagt sig til under sine mislykkede forsøk på å ta norsk juridisk eksamen. De skulde være rolige og respektere ham og hans hus, som var en helligdom, fordi han var øvrighetsperson og bar kongens mundering. En av fantene mente høit, han fikk gå inn og dra den på, om det skulde ha klem.

En kvinnfolkstemme bad smiskende og underdanig den nådige lensmann at han måtte ikke bli sint fordi «karmannens» tiltalte ham så uærbødig; han var jo full, det så nok lensmannen. Når han var edru, var han så bra en mann som noen til å streve for kjerring og unger, og så snild og myk at en kunde gjerne vinde 'n om en finger; i samme åndedrett skjelte hun med utrolig tungerapphet «karmannens» ut for en slagsbror og en fyllefant, som ikke annet gjorde enn trette og slåss og drikke bort Vårherres dag; hun overhøljte ham med en strøm av skjellsord og bebreidelser, for det han torde våge sig til å tiltale den snilde, bra lensmannen på en så upassende måte, lensmannen som vilde sørge for dem, gi dem husly og mat og alt det som godt var! Mannen, han svarte ikke et ord til hundre; han visste vel at det bare var på skrymt.

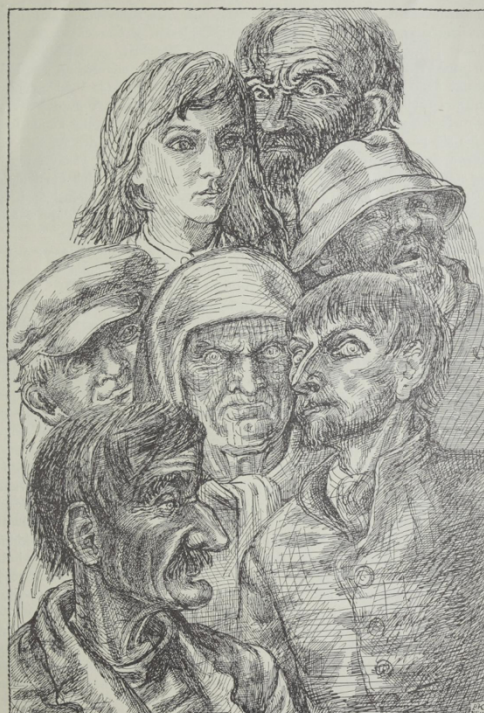
Imens var hengelasen tatt av og skåtene skutt til side, og inn gjennem døren tumlet hele flokken, tilsnedd og rødoiet, blomstrende av snevær og nordensno; litt av farven i kinnene skylldes vel også basketaket de var grepet i, på en bryllupsgård i nærheten.

Et vilt glimt av glede fór over ansiktet til Svarte-Bertel, da han så folk av sin egen stamme, ja av sitt eget følge; men han reiste ikke på sig, og lot sig i det hele tatt ikke merke med noe; men det gjorde Fuglefengeren, han stod med et hopp midt i flokken, som han vilde hilse dem velkommen alle i hop. Men et advarende blink fikk ham også til å ta på sig en likegyldig mine. En av følget fikk i farten hvisket til ham: «Stilla møien raklo! dikkar dero kji 'en bængeske muskroen!»

«Hvad er dette for folk, herr lensmann?» spurte han fremmed og med påtatt ydmykhet, «som jeg får lov å driste mig til å spørre?»

«Det er noen stridbare lovovertredere, som jeg så å si sige fakkert in flaxanti, det er det samme som: mens døm flaksa i vingene, skjønner du, just som de gjorde sig skyldige i benslugg og stenslugg, hãrgrep og klãders sønderriivelse efter 6 bogs 7—8.» svarte lensmannen viktig. «Og jeg er ikke langt fra faktum, når jeg antar at det er disse og lignende løsgjengere som her og i andre bygdelag i de senere tider har forsvet adskillige simple og kvalificerede imbrudd. Det gamle kvinnemenneske er av Truls skoleholder på Rognehaugen angitt som overbevisendes for kvakksalveri og fandenskunster med smeltet bly, og bør for målen, signen o. s. v. efter 6 bogs 1—12 på tukthuset.

stilla møien o. s. v.: hold munn, gutt! ser du ikke den fandens lensmannen?



«Stilla møien raklo! dikkar dero kji 'en bængeske muskroen!»

Il. 53. Taterne (1936), s. 102-103, il. Per Krohg

Pierwsza ilustracja (il. 53) umieszczona została na całej karcie, po prawej stronie rozkładówki. Przedstawia grupę złożoną z siedmiu osób ustawionych ciasno jedna przy drugiej na białym tle. Na pierwszym planie, w lewym rogu pola obrazowego znajduje się popiersie mężczyzny. Jego głowa ukazana została z profilu. Mężczyzna patrzy na wprost siebie, w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Jego twarz jest ciemna i pomarszczona, włosy krótkie, z opadającymi na czoło kosmykami włosów. Mężczyzna ma wydatny nos, wystającą brodę, gęste brwi i wąsy. Ubrany jest w marynarkę i bluzkę z golfem. Kolejny mężczyzna stojący za nim, po prawej stronie pola obrazowego ukazany został w pełnym popiersiu, w trzech czwartych. Ma szczupłą twarz o wystających kościach policzkowych, duże oczy, których źrenice skierowane są w stronę widza, krótkie włosy, wąsy i brodę. Ubrany jest w zapinaną pod szyję kurtę i koszulę. Pomiędzy nimi, za drugim mężczyzną znajduje się kobieta. Chociaż jest częściowo przysłonięta przez stojących przez nią mężczyzn, jej postać, umieszczona pośrodku pola obrazowego stanowi centralny punkt kompozycji. Twarz kobiety ukazana została *en face*, a jej wzrok skierowany jest prosto w stronę widza. Kobieta marszczy brwi i zaciska usta. Jej twarz i szyja są mocno pomarszczone co wskazuje na to, że jest w podeszłym wieku. Na głowie nosi zawiązaną pod szyją chustę. Na lewo od niej widoczna jest głowa kolejnego mężczyzny. Mężczyzna nosi na

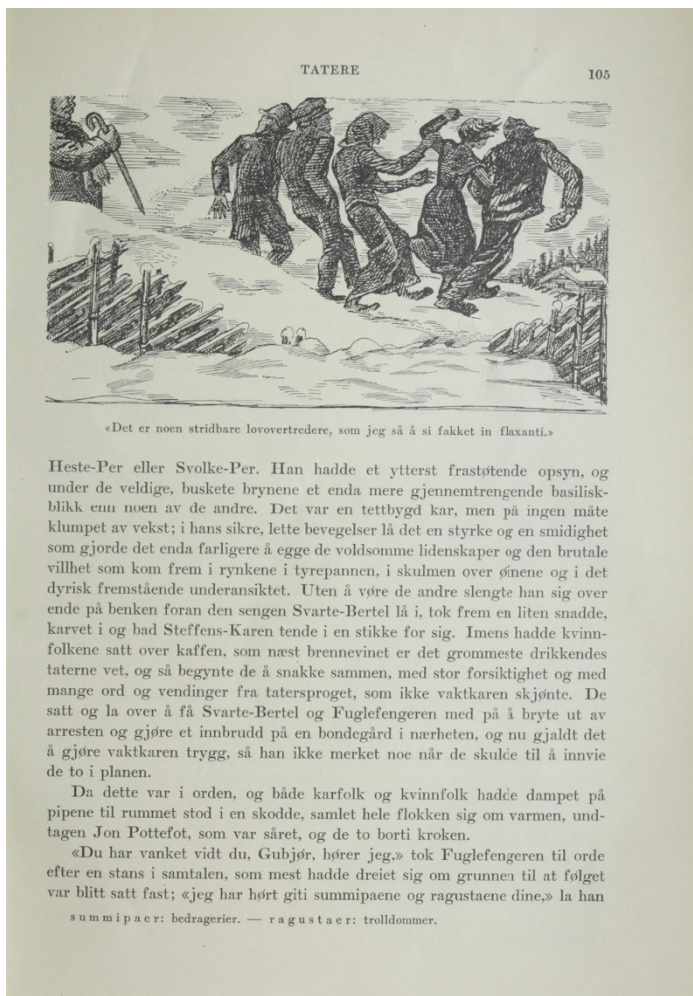
głowie czapkę z daszkiem, a jego twarz jest okrągła. Nie ma zarostu a wzrok kieruje w bok, w punkt znajdujący się poza polem obrazowym. Ponad nimi znajdują się jeszcze głowy trzech kolejnych postaci. Po prawej stronie znajduje się kobieta z rozpuszczonymi długimi włosami. Jej twarz jest szczupła i pociągła, z dużymi oczami, długim nosem i niewielkimi ustami, a wzrok skierowany w punkt znajdujący się poza prawą krawędzią pola obrazowego. Na prawo od niej znajduje się twarz mężczyzny w kapeluszu. Mężczyzna ma brodę i wąsy i krótki, szeroki nos i pucułowate policzki. Jego usta są rozchylone, czoło i brwi przysłonięte przez rondo kapelusza, a twarz ukryta w cieniu. Wzrok mężczyzny skierowany jest na prawo. Twarz ostatniego z przedstawionych na ilustracji ludzi znajduje się pomiędzy głową młodej kobiety a mężczyzną w kapeluszu. Mężczyzna ten również ma wąsy i brodę, a jego włosy zaczesane są na bok odsłaniając część czoła. Brwi i czoło są zmarszczone, a wzrok skierowany w stronę widza. Prostokątne pole obrazowe jest oddzielone od strony zygzakowatą ramką. Kompozycja, w której kolejne postaci „nawarstwiają się” na siebie nadaje grupie cech monumentalnych.

Pod ilustracją znajduje się podpis „Stilla møien raklo! dikkar dero kij ‘en bængeske muskroen!” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 103)¹⁴⁹. Jest to zdanie, które w tekście utworu zostało wypowiedziane przez jednego z Romów do uwięzionego Jakoba Fuglefengerena, który na ich widok ucieszył się i przez to niemal zdradził się przed obcymi z tym, że się znają. Znajduje się ono na drugiej, lewej stronie rozkładówki. Ilustracja ta jest związana z wydarzeniami opisanymi w tekście głównym baśni. Pomimo znajdującego się pod nią podpisu i umieszczenia jej w bezpośrednim sąsiedztwie tego fragmentu testu, ilustracja nie przedstawia w sposób bezpośredni wydarzeń, do których nawiązuje. Pod względem kompozycji można ją uznać za zbiorowy portret grupy Romów, którzy są głównymi bohaterami tekstu prymarnego: Gudbjør Langskånka, Steffens-Karen, Jon Pottefot, Ola Likeglad, Per Svendsen i dwóch więźniów Svarte-Bertela i Jakoba. Postaci te zostały opisane w tekście utworu w kolejnej scenie, w której wszyscy zajęli miejsca w izbie i zaczęli rozmawiać (z wyjątkiem dwóch więźniów, którzy zostali opisani wcześniej, na początku utworu). Narrator najpierw opisał kobiety: Gudbjør, która była „mądrą babą” (norw. *signekjerring*), ubraną jak zamożna chłopka, z głową owiniętą wełnianą chustą i Karen, młodszą od niej o około dwadzieścia lat, niską, ciemnowłosą o „prawdziwie cygańskiej twarzy” (norw. *ekte taterfjes*) (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 104), z ostrym nosem, pokrytą siniakami. Następnie opisani zostali mężczyźni: Jon, również noszący ślady po kłótni z Karen, który z wyglądu nie wyglądał na Roma, Ole, który również nie był etnicznie Romem i Pera, mocno zbudowanego, o spojrzeniu bazyliuszka i „uderzająco

¹⁴⁹ „Zamknij mordę, chłopcze! Nie widzisz, że jest tu też ten przeklęty lensman?”

zwierzęcej dolnej części twarzy (norw. *dyrisk fremstående underansiktet*). Pierwszego z opisanych wcześniej więźniów, Svarte-Bertela, narrator przedstawia jako ciemnowłosego, o ostrych rysach twarzy, z krótką ciemną brodą i oczami rzucającymi przerażające błyski. Drugi, Jakob, miał niskie czoło i ostre rysy twarzy i był ubrany w znoszone, które kiedyś były niebieskie. Na podstawie tych opisów można uznać, że postaci przedstawione na ilustracji to kolejno (od dołu, od lewej) Svarte-Vertel, Jakob, Gudbjør i Ole oraz Jon (opisy ich wyglądu nie pozwalają na jednoznacznie ustalenie który jest który), Karen i Per. Postaci ukazane zostały w zbliżeniu, w kadrze do ramion, co wizualnie zbliża je do widza. Jednocześnie sugestywny wzrok znajdującej się w centralnej części kompozycji kobiety skierowany na widza (formujący wektor jednokierunkowej reakcji) w połączeniu z mimiką jej twarzy i zaciśniętymi ustami odstrasza go od wchodzenia w interakcję z grupą. Każda z postaci została wyodrębniona, kierując wzrok w inną stronę, co podkreśla indywidualność każdej z nich, nadając jednocześnie ilustracji cech przedstawienia symbolicznego. W związku z tym ilustrację można uznać za przykład adaptacyjny.

Druga ilustracja (il. 54) została umieszczona na górze prawej strony rozkładówki. Przedstawia grupę ludzi na śniegu. Na pierwszym planie widoczne jest drewniane ogrodzenie pośrodku niemal całkowicie zasłonięte śniegiem. Za nim znajduje się grupa ludzi złożona z pięciu osób oraz stojący w lewym górnym rogu pola obrazowego mężczyzna. Jego głowa została ukazana z profilu. Mężczyzna ma wąsy, ubrany jest w płaszcz z zawiązanym pod szyją szalikiem, a w prawej ręce trzyma laskę. Jego postać ukazana została jedynie częściowo, gdyż nie znajduje się on w całości w obrębie pola obrazowego. Grupa pięciu osób złożona jest z trzech mężczyzn i dwóch kobiet. Na jej końcu znajduje się dwóch mężczyzn. Mężczyzna po lewej stronie ogląda się za siebie, drugi patrzy przed siebie i trzyma ręce w kieszeniach. Przed nimi idzie kobieta w chustce na głowie, która prawą ręką trzyma idącą przed nią kobietę za ramię. Ta unosi do góry lewe ramię, za które trzyma ją druga kobieta, oraz lewą nogę. Jej włosy są rozpuszczone i unoszą się w powietrzu. Idzie pod rękę ze znajdującym się na czele grupy mężczyzną. Mężczyźni ubrani są w kurtki, kapelusze i spodnie, a kobiety w dopasowane kubraki i spódnice (dodatkowo druga z nich ma na ramionach chustę), jednak szczegóły ich ubioru nie są widoczne. Przed nimi, na drugim planie, po prawej stronie pola obrazowego znajduje się dom, za którym rosną drzewa. Wszystkie postaci (z grupy) zostały ukazane od tyłu, a scena przedstawiona z żabiej perspektywy. Ruch postaci odbywa się od lewej do prawej.

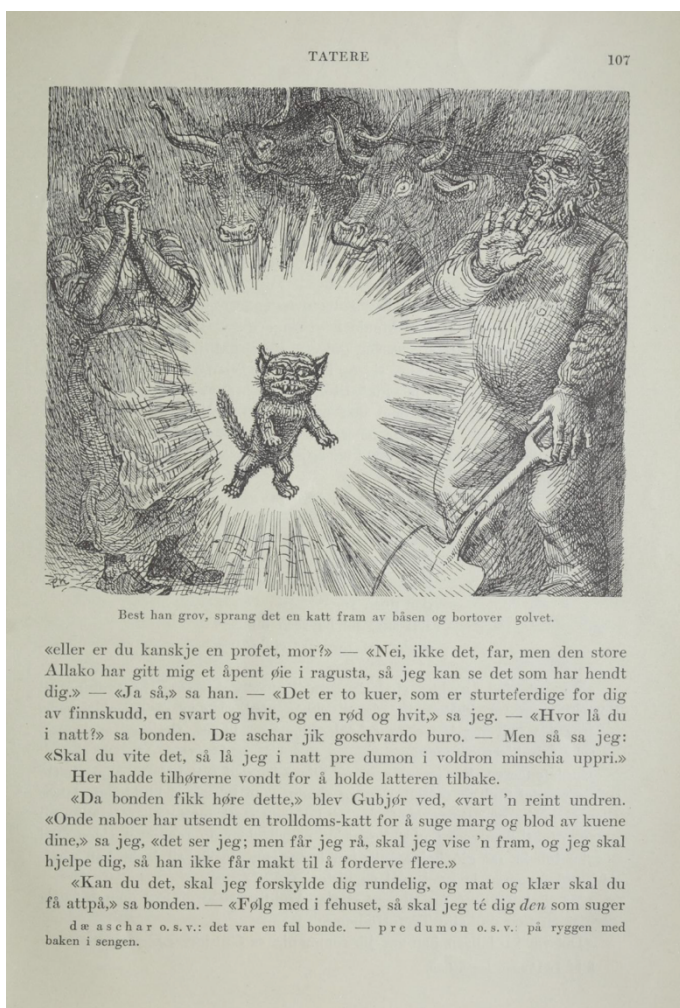


Il. 54. Taterne (1936), s. 105, il. Per Krohg

ilustracja ukazuje wydarzenia, które miały miejsce wcześniej i które nie zostały opisane w tekście prymarnym. Narrator opisuje bowiem w tej części utworu z perspektywy wnętrza aresztu i grupa Romów wraz z lensmanem jest najpierw słyszana przez przebywające wewnątrz osoby i widziana dopiero w momencie, gdy wszyscy weszli do środka. Ilustracja ukazuje natomiast grupę Romów i podążającego za nią lensmana w momencie, gdy ci zmierzają dopiero w stronę aresztu widocznego przy prawej krawędzi pola obrazowego (na co wskazuje wychodzący od nich wektor akcji skierowany w tamtym kierunku). Zarówno pod względem wydarzeń ukazanych na ilustracji jak i znajdującego się pod nią podpisu, rysunek został umieszczony zbyt późno (względem tekstu utworu), w związku z czym trudno go swobodnie włączyć w lekturę utworu. Tym samym jest on przykładem adaptacyjnym podkreślającym wybrany fragment narracji. Ukazanie większości postaci od tyłu i z dołu przyczynia się do odczuwania przez widza wrażenia wyobcowania.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Det er noen stridbare lovovtreddere, som jeg så å si fakket in flaxanti,, (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 105)¹⁵⁰. Słowa te w tekście utworu wypowiedział lensman opisując jednemu z Romów przewiny więźnia. W tekście utworu wypowiedź ta umieszczona jest na wcześniejszej rozkładówce (po prawej stronie), czyli w pewnym oddaleniu od ilustracji. Sama ilustracja niewątpliwie przedstawia wydarzenia związane z tekstem głównym, jednak wydaje się, że podpis nie współgra całkowicie z tym, co zostało na niej ukazane. Zdanie, które pojawia się w podpisie dotyczy sceny, w której tekst utworu opisuje wydarzenia rozgrywające się wewnątrz budynku aresztu, natomiast sama

¹⁵⁰ „To kilku agresywnych przestępców, których złapałem jakby to powiedzieć in flagranti”.



Il. 55.. Tatere (1936), s. 107, il. Per Krohg

wzrok skierowany w stronę kota. Mężczyzna unosi prawą rękę do góry nad piersią, a w lewej trzyma łopatę. Ubrany jest w zapinaną na guziki kamizelkę, koszulę i spodnie. Część lewego ramienia mężczyzny i dolna część jego stóp znajdują się poza polem obrazowym. Po lewej stronie pola obrazowego znajduje się kobieta. Ma krótkie, rozpuszczone włosy ze stojącym nad czołem kosmykami. Unosi do góry złożone jak do modlitwy dłonie zasłaniając nimi część twarzy. Jej oczy są szeroko otwarte i również skierowane w stronę kota. Ubrana jest w koszulę z podkasanymi rękawami, długą spódnicę i fartuch. Za nimi stoją trzy krowy. Widać jedynie ich łby i górną część grzbietów. Dwie z nich, stojące na prawo mają szeroko otwarte oczy i rozchylone pyski (tej najbardziej na prawo z pyska wystaje wiązka siana). Wnętrze pomieszczenia jest ciemne, nie widać żadnych szczegółów poza cieniami krów odbijającymi się na ścianie. Jedyne sylwetka kota została wyodrębniona za pomocą otaczającej ją plamy światła Przedstawienie ma charakter dynamiczny.

Kolejna ilustracja (il. 55) również została umieszczona w górnej części prawej strony rozkładówki. Przedstawia kota, dwoje ludzi i trzy krowy. Niemal pośrodku pola obrazowego znajduje się unoszący się w powietrzu kot. Zwierzę ukazane jest w takiej pozycji jakby stało na dwóch łapach. Jego głowa jest nienaturalnie duża, a z otwartego pyska wystają ostro zakończone zęby. Źrenice kota są pionowe, a wzrok skierowany na widza (formując jednokierunkowy wektor reakcji). Wokół kota znajduje się jasna przestrzeń, z której rozchodzą się kółście promienie. Po prawej stronie pola obrazowego znajduje się starszy mężczyzna. Ma brodę i bokobrody, a jego czoło jest łyse. Usta mężczyzny są rozchylone, oczy szeroko otwarte, a

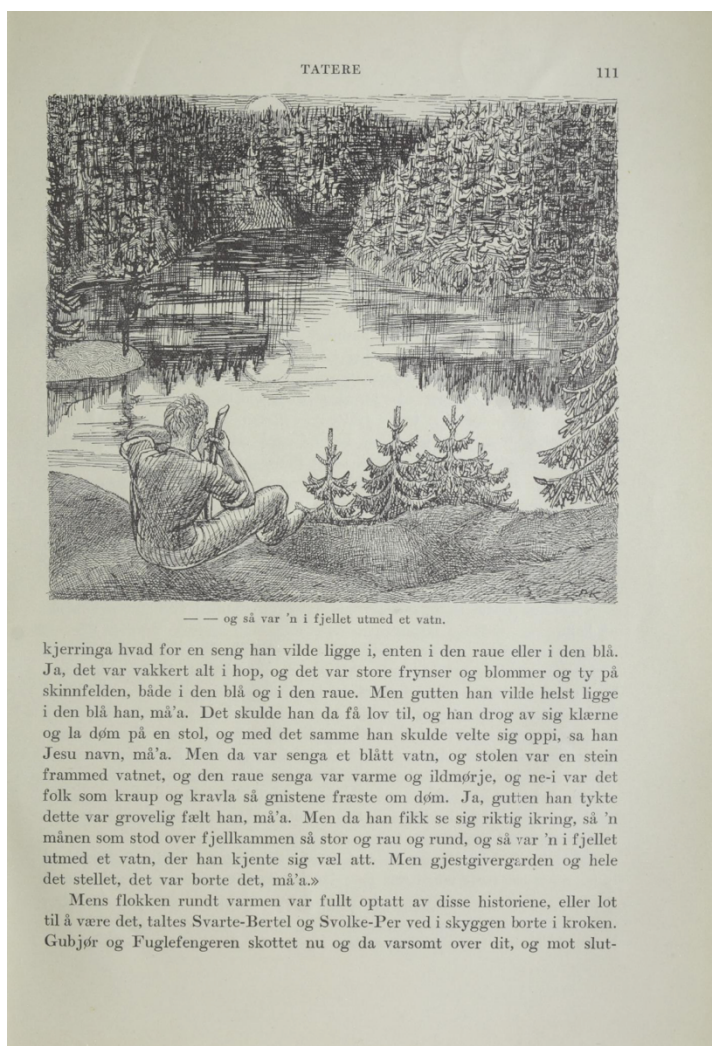
Pod ilustracją znajduje się podpis: „Best han grov, sprang det en katt av båsen og brotover gulvet” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 107)¹⁵¹. Zdanie to w tekście utworu znajduje się w pierwszym akapicie na lewej stronie kolejnej rozkładówki. Pojawia się ono w jednej ze scen pierwszego tekstu włączonego – historii o zaczarowanym kocie opowiedanej przez Gudbjør. Podpis jest zgodny z tematem ilustracji, która przedstawia magicznego kota wyskakującego z zagrody po tym, jak chłop zaczął rozkopywać ziemię w miejscu wskazanym przez Romkę. Na jego istotną rolę dla rozwoju akcji wskazuje jego umiejscowienie w centralnym punkcie ilustracji oraz oddzielenie od reszty za pomocą jasnej plamy z odchodzącymi od niej promieniami (framing, por Kress & van Leeuwen, 2016, s. 181). Ten ostatni zabieg w pewnym stopniu oddziela kota od reszty ilustracji sugerując, że powinien on być potraktowany (w sensie symbolicznym) jako osobny element. W związku z tym, że na ilustracji nie znajduje się Gudbjør, można założyć, że widz ogląda wydarzenia jej oczyma. Współgra to ze sposobem prowadzenia narracji (narrator-postać), gdyż narratorem w tym tekście włączonym jest właśnie Gudbjør. Według niej na widok kota „Mannen blev så redd at han rulla over ende, og kjerringa slo op en bjæl, og rente i ring så hun kunde ikke finne døra” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 108)¹⁵². Na ilustracji obydwójce stoją jeszcze w miejscu, a ich spojrzenia i gesty wskazują na głęboki szok i przerażenie, zatem w tym wypadku ilustracja ukazuje dokładnie ten fragment tekstu, który stanowi jej podpis. Brak tła na ilustracji koresponduje z informacjami zawartymi w tekście utworu, w którym wewnątrz obory nie zostało opisane i narracyjnym charakterem tekstu literackiego. Ilustracja stanowi więc przekład konwencjonalny dosłownie (z pewnymi zastrzeżeniami) tłumaczący elementy tekstowe.

Na kolejnej ilustracji (il. 56), umieszczonej również w górnej części prawej strony rozkładówki przedstawiono siedzącego nad jeziorem mężczyznę. Mężczyzna znajduje się na pierwszym planie po lewej stronie pola obrazowego. Został ukazany tyłem do widza. Mężczyzna siedzi na ziemi ze zgiętymi nogami a w rękach trzyma przed sobą drewniany kij. Jego twarz jest niewidoczna a wzrok skierowany na dłonie lub jezioro. Ma krótkie włosy i ubrany jest w koszulę z podwiniętymi rękawami i spodnie. Obok niego na brzegu jeziora rośnie kilka drzew iglastych. Drzewa porastają też pagórki po drugiej stronie jeziora. Tafla jeziora wypełnia większą część pola obrazowego. Przyciąga również wzrok widza jako najjaśniejszy element umieszczony w centralnej części pola obrazowego. Woda jest spokojna odbijają się w niej wzgórza i księżyc. Widok został ukazany z góry. Ilustracja jest statyczna a uwaga widza skupia

¹⁵¹ „Kiedy kopał, z zagrody spod ziemi wyskoczył kot.”

¹⁵² „Mężczyzna był tak przerażony, że się przewrócił, a jego żona zaczęła krzyczeć i biegać w kółko, bo nie mogła znaleźć drzewi.”

się na kraj obrazie będącym dominującym elementem przedstawienia. Pierwszy plan jest oświetlony natomiast wzgórze znajdujące się po lewej stronie na drugim planie znajdują się w cieniu.



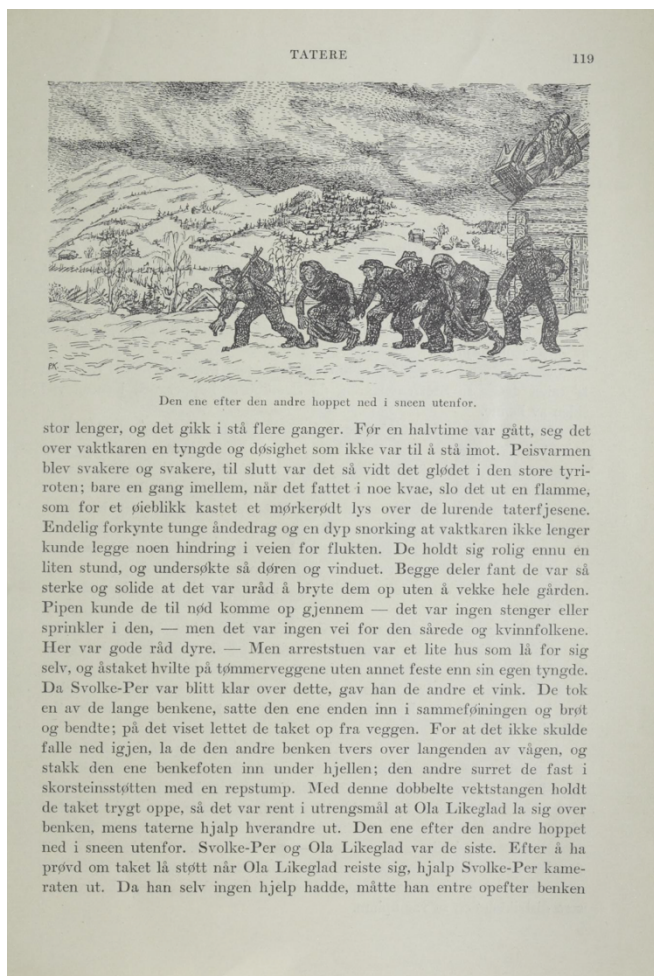
Il. 56. Taterne (1936), s. 111, il. Per Krohg

Pod ilustracją znajduje się podpis: „ — — og så var' n i fjellet utmed et vatn” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 111)¹⁵³. Pole obrazowe wyraźnie odcina się od reszty strony i zajmuje ponad połowę kartki. W tekście utworu zdanie to znajduje się na końcu pierwszego akapitu poniżej ilustracji. Pochodzi ono z jednego z tekstów włączonych znajdujących się w utworze – opowieści o młodzieńcu, który zgubił się w lesie, spotkał tajemniczego człowieka z wozem i wraz z nim trafił do gospody, która znikła, kiedy tylko wypowiedział imię Jezusa. Ilustracja przedstawia więc bohatera opowieści, siedzącego nad jeziorem w momencie, gdy zniknęła gospoda i przebywający tam ludzie. Jest to ostatnia scena opowieści, w której

nie występują już żadne nadprzyrodzone elementy. Krajobraz ukazany na ilustracji przypomina norweskie krajobrazy, nie występują w nim jednak żadne elementy wskazujące na jego jednoznacznie norweski charakter (równie dobrze można go uznać za przedstawienie innego górzystego rejonu). Również strój mężczyzny nie przedstawia żadnych cech charakterystycznych. Fakt, że ukazany on został od tyłu stawia widza w miejscu niewidzialnego obserwatora niebiorącego udziału w wydarzeniach, co jest zgodne z typem narratora (narrator

¹⁵³ „- - i nagle znalazł się w górach, nad jeziorem.”

zewnątrzny) występującego w tym tekście zewnętrznym. Tym samym ilustrację można uznać za przekład adaptacyjny.



Il. 57. Taterne (1936), s. 119, il. Per Krohg

Ostatnia ilustracja (il. 57) również została umieszczona w górnej części prawej strony rozkładówki. Przedstawia grupę ludzi, złożoną z sześciu osób, idących po śniegu. Pierwszy po lewej idzie mężczyzna niosący na plecach tobolek zawieszony na kijku. Zanim idą kolejno zmierza kobieta dwóch mężczyzn i kobieta. Na końcu grupy po prawej stronie stoi kolejny mężczyzna. Za nim znajduje się drewniany dom o zrębowej konstrukcji na którego dachu znajduje się jeszcze jeden mężczyzna trzymający łąwę. Wszyscy ubrani są w ciemne ubrania, mężczyźni w kurty, spodnie i czapki lub kapelusze, kobiety w kaftany, spódnice i chusty na głowach. Ukazani są w ruchu (idącym od prawej do lewej), na ugiętych nogach, a ich wzrok

skierowany w stronę widza. Ostatni z mężczyzn stoi niemal wyprostowany, na lekko ugiętych nogach, a jego głowa zwrócona jest na prawo. Mężczyzna na dachu widoczny jest do pasa, prawą ręką przytrzymuje się szczytu domu a lewą trzyma łąwę. Jego wzrok skierowany jest w górę na lewo. Na drugim i trzecim planie widoczne są zabudowania wiejskie rozciągające się na pokrytych śniegiem wzgórzach. Niebo jest ciemne i pokryte chmurami. Ciemne sylwetki postaci wyraźnie odcinają się od jasnego krajobrazu (wyodrębnienie), przyciągając uwagę czytelnika.

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Den ene efter den andre hoppet ned i sneen utenfor” (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 119)¹⁵⁴. W tekście utworu zdanie to znajduje się na dole strony,

¹⁵⁴ „Jeden za drugim zeskakiwali w śnieg poniżej”

poniżej ilustracji. Stanowi ono fragment opisu ucieczki Romów z aresztu. Na ilustracji przedstawieni oni wszyscy zostali już na ziemi, a ostatni z nich, Svolke-Per, tkwi uwięziony na dachu nie mogąc się ruszyć ani do przodu, ani do tyłu. Ilustracja przedstawia końcową scenę tekstu głównego utworu – ucieczkę Romów. Zdanie stanowiące tytuł ilustracji zostało trafnie dobrane, chociaż scena na rysunku przedstawia dokładnie chwilę, w której Svolke-Per zaklinował się na dachu opisaną w dwóch następnych zdaniach: „Da han selv ingen hjelp hadde, måtte han entre oppefter benken for å nå åpningen; men det voldte en del ristning (...); dermed rugget benken så repet blev revet løs, og taket falt. Svolke-Peter blev vippet op mellem taket og benken...” (Asbjørnsen & Moe, 1936c, s. 119-120)¹⁵⁵. Na ilustracji ukazano fragment sceny, w którym dalsze wydarzenia nie są jeszcze pewne i czytelnik nie wie, czy Romom uda się wydostać z opresji. Budynek, obok którego się znajdują, jest drewniany, kryty darnią, z niewielkimi prostokątnymi oknami i wypełnionymi drobnymi szybkami, co upodobnia go do wiejskich zabudowań norweskich (nie wykazuje jednak cech szczególnych charakterystycznych tylko dla norweskiej architektury). Niemal wszystkie postaci kierują wzrok w stronę widza (formując jeden wspólny wektor reakcji), a jednocześnie jakby zatrzymują się w ruchu co tworzy złudzenie, że zostali przez niego przyłapani na gorącym uczynku. Ilustracja wykazuje dużą zgodność z tekstem literackim, co pozwala ją uznać za przykład konwencjonalny.

Na ilustracjach do baśni *Tatere* zostały przedstawione zarówno sceny z tekstu prymarnego (il. 53, 54, 57), jak i z tekstów włączonych (il. 55, 56). Ilustracje do tekstu prymarnego są zróżnicowane (pierwsza stanowi przedstawienie portretowe postaci występujących w utworze, a dwie pozostałe ukazują dynamicznie rozgrywające się wydarzenia), jednak żadna z nich nie przedstawia wydarzeń toczących się w zamkniętej przestrzeni tak, jak ma to miejsce w opowieści (por. rozdz. 2.2., s. 64-68). Zmienia to w dużym stopniu sens i atmosferę utworu, ponieważ w tekście prymarnym najważniejszym elementem jest ukazanie sytuacji opowiadania baśni w zamkniętej przestrzeni, co dodatkowo podkreślają długie sceny (kontrastujące ze stosunkowo skrótowym przedstawieniem rozwiązania akcji – ucieczki i dalszych losów bohaterów). Nadanie ilustracjom do tekstu głównego (poza „portretem”) dynamicznego charakteru (przedstawiają procesy) przesuwa optykę w stronę wydarzeń, zwiększając ich dramatyzm, co sprawia, że teksty włączone tracą na indywidualności (wynikającej m. in. z ich narracyjnego charakteru) i zostają silniej związane z

¹⁵⁵ „Ponieważ nie miał żadnej pomocy, musiał się wspiąć po ławie, aby osiągnąć wyjścia, jednak w ten sposób naruszył konstrukcję (...), następnie ława się zakołysała, lina zerwała i dach opadł. Svolke-Peter zawisł między dachem a ławą... „,

tekstem prymarnym. Z pięciu tekstów włączonych zostały zilustrowane zaledwie dwa, a ilustrator w niewielkim stopniu ukazał na nich mnogość nadprzyrodzonych postaci. Różnica w stylu i języku pomiędzy tekstem prymarnym a tekstami włączonymi została za to w pewnym stopniu wyrażona poprzez zróżnicowane stylistycznie ilustracje. Pola obrazowe tych, które dotyczą dynamicznych wydarzeń z tekstu prymarnego (il. 54, 57) mają kształt poziomo ułożonych prostokątów, a przedstawione na nich postaci ukazane są w formie ciemnych płaskich sylwetek (przypominających wycinanki) odcinających się wyraźnie od jasnego tła. Zarówno na jednej jak i na drugiej ilustracji Romowie stoją blisko siebie wykonując podobne gesty, co przyczynia się do tego, że i w jednym i drugim przypadku stanowią jednego aktora/reaktora (uczestnika wykonującego czynność, por. Kress & van Leeuwen, 2016, s. 44), a ich twarze są słabo widoczne (lub niewidoczne). Stylistycznie cechy te są charakterystyczne dla przedstawień stylizowanych na sztukę ludową i „prymitywną”, jakie pojawiały się w sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Ilustracje do tekstów włączonych mają natomiast niemal kwadratowy kształt i ukazują wydarzenia z góry.

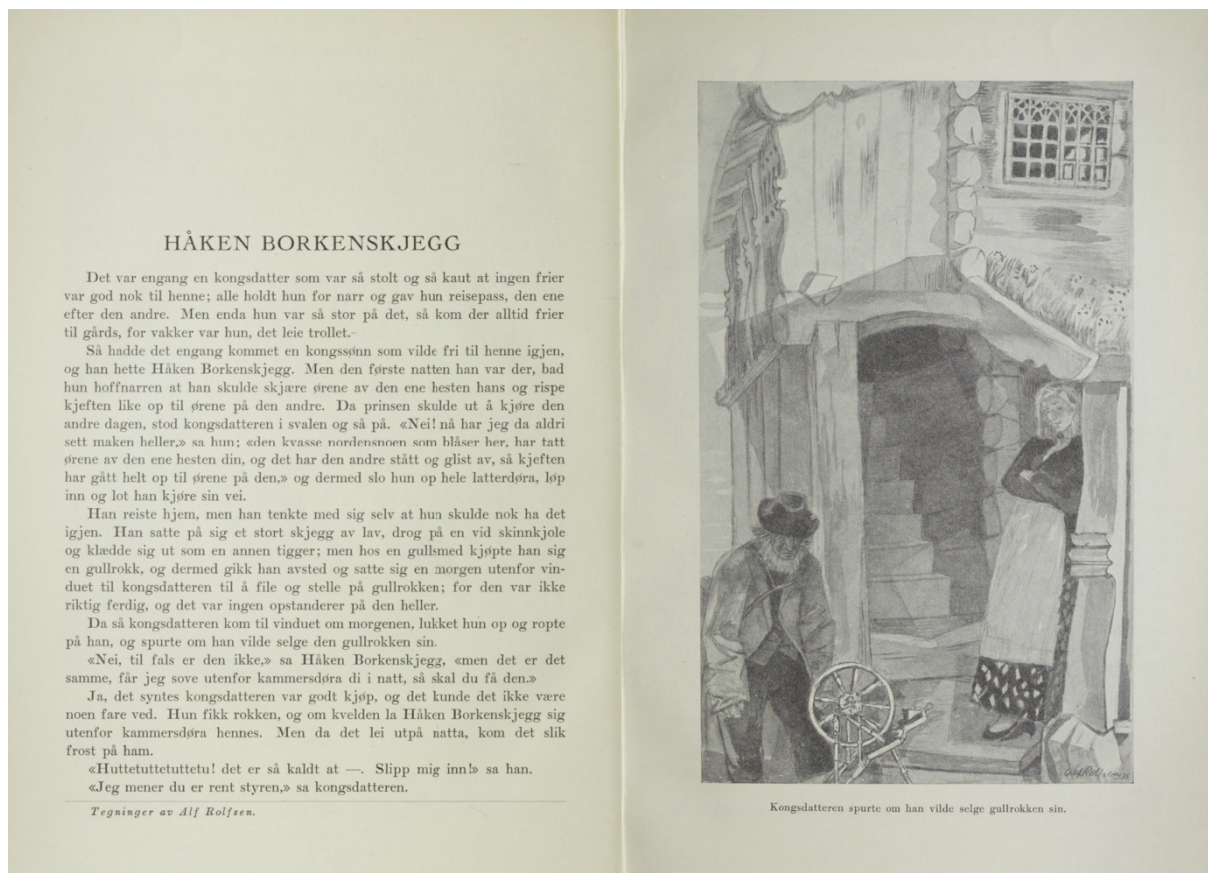
Seria ilustracji do tej baśni w pierwszym rzędzie tłumaczy i wzmacnia wybrane fragmenty narracji; funkcja dostosowania do ideologii należy do drugorzędnych aspektów. Norweski rodowód utworu został zaznaczony poprzez takie atrybuty jak domy o konstrukcji zrębowej i pejzaż widoczny w tle.

d) *Håken Borkerskjegg*

Baśń zdobią trzy ilustracje autorstwa Alfa Rolfena. Oryginały ilustracji wykonane zostały w technice rysunku piórką i ołówkiem i lawowania na papierze.

Pierwsza ilustracja (il 58) zajmuje całą prawą stronę rozkładówki. Przedstawia mężczyznę i kobietę stojących przy wejściu do budynku. Obydwie postaci znajdują się na pierwszym planie. Mężczyzna stoi po lewej stronie pola obrazowego, niemal przodem do widza. Jego głowa jest spuszczone a kapelusz zasłania oczy, w związku z czym trudno ustalić kierunek, w którym podąża jego spojrzenie. Mężczyzna ma krótką nastroszoną siwą brodę i bokobrody. Ubrany jest w jasny surdut, kamizelkę i długie ciemne spodnie. Stoi na lekko ugiętych nogach, a jego ręce są spuszczone luźno wzdłuż ciała. Przed nim stoi kołowrotek. Kobieta znajduje się po prawej stronie pola obrazowego. Stoi z założonymi rękoma, opierając się plecami o drewniany słup podpierający dach ganku biegnącego wzdłuż budynku. Jej głowa jest spuszczone, wzrok skierowanym na kołowrotek, formując wektor jednostronnej reakcji. Kobieta ma jasne, rozpuszczone włosy i ubrana jest w ciemny dopasowany kaftan, wzorzystą spódnicę, biały

fartuch i pantofle. Budynek, przed którym znajdują się obie postaci jest dwukondygnacyjny, a mężczyznę i kobietę rozdzielają strome wąskie schody prowadzące na pierwsze piętro.



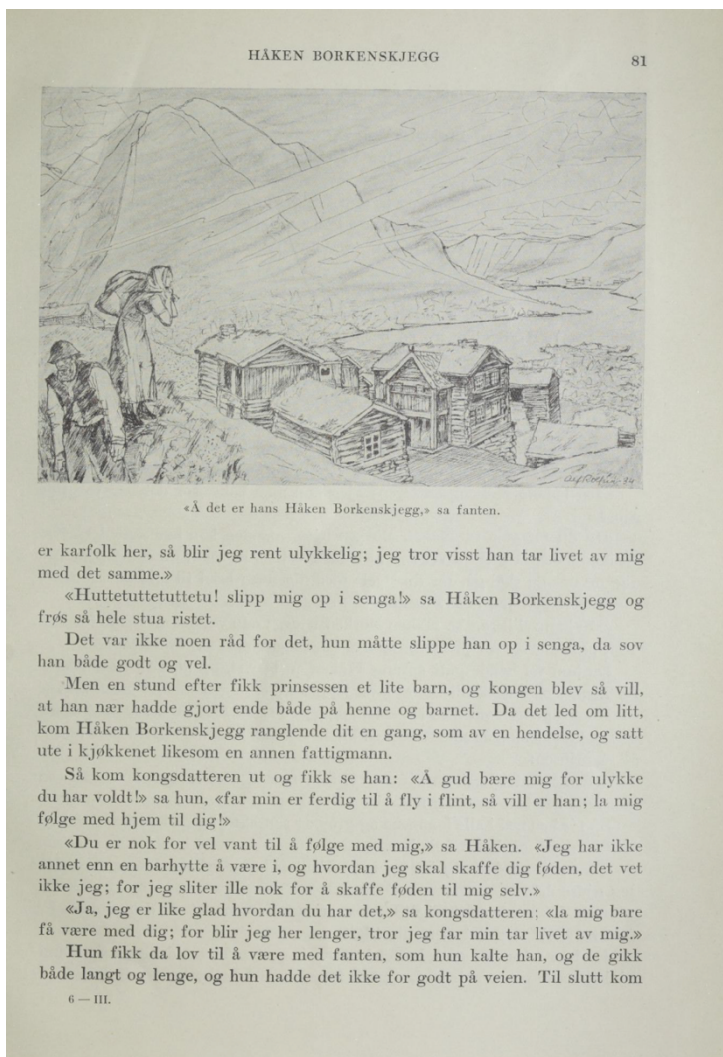
Il. 58. Håken Borkenskjegg (1936), s. 78-79, il. Alf Rolfsen

Pod ilustracją znajduje się podpis: „Kongsdatteren spurte om han vilde selge gullrokken sin” (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 79)¹⁵⁶. Zdanie to jest parafrazą zdania: «Da så kongsdatteren kom til vinduet, lukket hu op og ropte på han, og spurte om han vilde selge den gullrokken sin» (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 80)¹⁵⁷ znajdującego się na sąsiedniej, lewej stronie rozkładówki. Ułożenie ilustracji w sąsiedztwie tekstu, którego dotyczy, pozwala na bezpośrednie włączenie jej do lektury podczas czytania, jednak na ilustracji wydarzenia zostały ukazane w inny sposób niż w tekście: królowna stoi blisko żebraka, w obejściu budynku, zamiast wychylać się z okna. Od żebraka rozdziela ją jednak pionowa linia schodów, która podkreśla dystans społeczny pomiędzy nimi. Scena baśni, którą ilustruje rysunek opisuje pierwsze spotkanie królowny i żebraka będące jednocześnie pierwszym z serii potrójnych powtórzeń, które doprowadziły do zajścia królowny w ciążę i zmusiły ją do opuszczenia zamku ojca. Obydwie postaci kierują

¹⁵⁶ „Królowna zapytała, czy chce sprzedać złoty kołowrotek.”

¹⁵⁷ „Wtedy królowna podeszła do okna, otworzyła i krzyknęła czy nie zechciałby sprzedać swojego złotego kołowrotka. „

wzrok na kołowrotek będący jedynym obiektem, który na ten moment ich łączy. Wydarzenia obserwowane są przez niewidocznego obserwatora. Według narratora królewicz przebrany za żebraka nosił „et stort skjegg av lav” (wielką brodę z porostów) i „en vid skinnkjole” (szeroką skórzaną kurtę), a oprócz tego był ubrany jak żebrak. Na ilustracji jego twarz jest ukryta pod opuszczonym rondem kapelusza, ma też brodę kurtę ze zbyt długimi rękawami, przez co jego twarz i sylwetka jest ukryta przez strój. Jego ubiór jest staroświecki, co kontrastuje ze strojem królowej, której wzorzysta spódnica i pantofle wyraźnie nawiązują do kobiecych strojów z czasów powstania ilustracji. Zabudowania, na których tle się znajdują przypominają, drewniane, z dachem krytym darnią, gankiem-obejściem biegnącym pod ścianą i wąskimi, stromymi zewnętrznymi schodami prowadzącymi na piętro, bardziej budynek z obejścia bogatego norweskiego gospodarza niż zamek, co nadaje ilustracji norweski ludowy charakter. Biorąc pod uwagę pewne rozbieżności pomiędzy sceną opisaną w tekście a ilustracją, rysunek można uznać za przykład adaptacyjny.



Il. 59. Håken Borkenskjegg (1936), s. 81, il. Alf Rolfsen

Druga ilustracja (il. 59) została umieszczona w górnej części prawej strony rozkładówki. Przedstawia kobietę i mężczyznę stojących w pobliżu wiejskich zabudowań. Mężczyzna znajduje się w lewym dolnym rogu pola obrazowego. Ma brodę, a jego górną część twarzy przysłania rondo kapelusza. Ubrany jest w jasną koszulę, ciemną, rozchodzącą się na piersi kamizelkę i spodnie. Stoi lekko półbokiem do widza, a jego dłonie zaciśnięte są w pięści. Za nim stoi kobieta niosąca na plecach duży tobołek. Ubrana jest w jasną suknię z krótkim rękawem, a na głowie ma zawiązaną chustę. Stoi niemal bokiem do widza, a jej wzrok skierowany jest w stronę

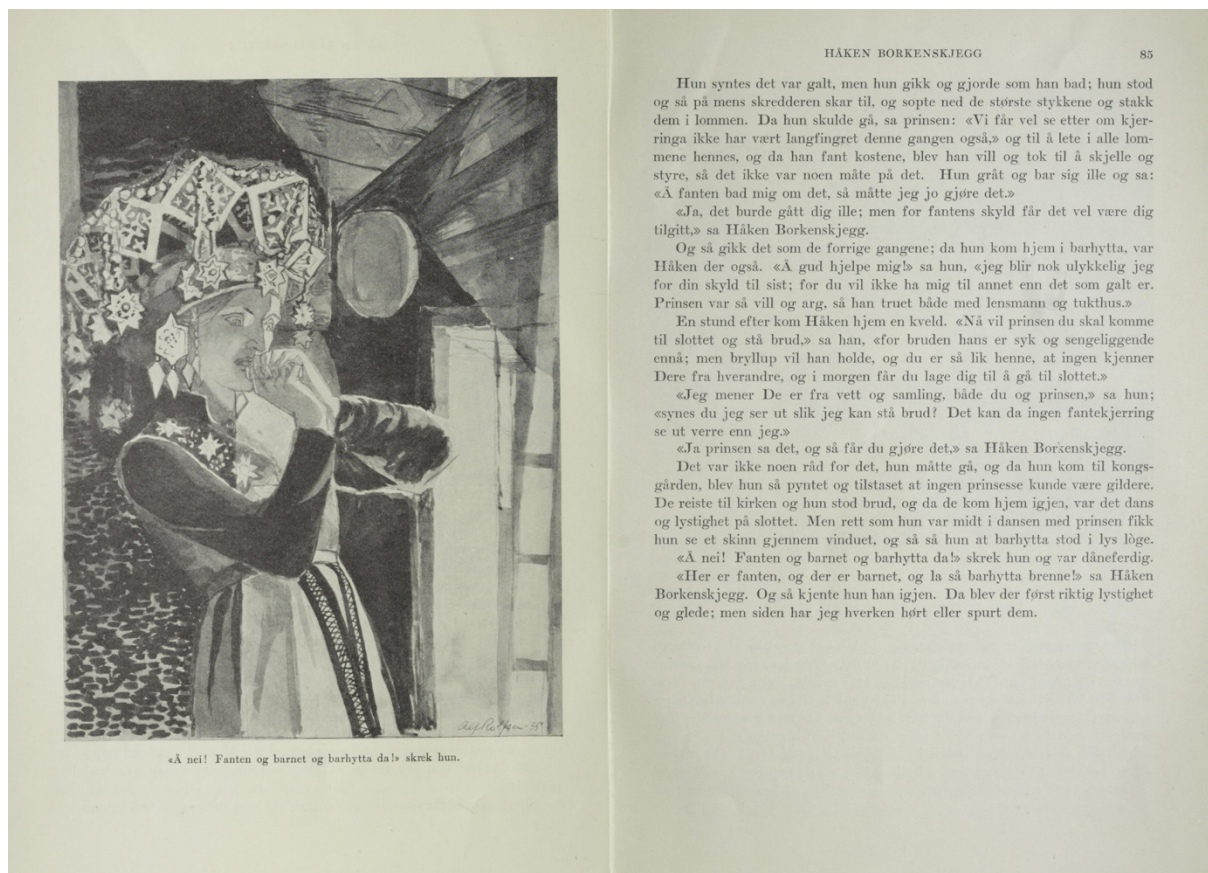
znajdujących się po prawej stronie zabudowań, formując wektor jednostronnej reakcji. Zabudowania znajdujące się na drugim planie składają się z kilku drewnianych, krytych darnią domów na kamiennej podmurówce stojących obok siebie. Domy schodzą w dół zbocza, poniżej którego rozciąga się fiord. Przedstawienie ma charakter statyczny.

Pod ilustracją znajduje się podpis „«Å det er hans Håken Borkenskjegge,» sa fanten” (Asbjornsen & Moec, 1936, s. 81)¹⁵⁸. Podpis ten jest cytatem z baśni; w tekście utworu zdanie to znajduje się na następnej rozkładówce, u góry lewej strony. Tekst znajduje się zatem w nieznacznym oddaleniu od ilustracji, która bezpośrednio towarzyszy fragmentowi baśni opisujących trzecią noc, którą żebrak spędził u królowny. Zdanie będące podpisem ilustracji zostało wypowiedziane przez żebraka, gdy królowna doszła z nim do kraju Håkena Borkenskjegga i zapytała go do kogo należy ta ziemia. W związku z tym, że postaci królowny i żebraka zajmują niewielką część pola obrazowego i zostały umieszczone przy jego lewej krawędzi, tematem ilustracji jest kraina należąca do królewicza, a nie dynamiczne przedstawienie wydarzeń opisanych w tekście utworu. W tekście utworu scena ta znajduje się pomiędzy pierwszą serią potrójnych powtórzeń prowadzących do upadku królowny, a drugą serią prowadzącą do jej odkupienia. Jest to jej pierwszy moment autorefleksji w którym zaczyna żałować (na razie tylko ze względów materialnych) swojego postępowania. Wzrok królowny kieruje się w stronę zabudowań, sygnalizując przedmiot jej zainteresowań, podczas gdy żebrak odwraca się od nich tyłem i odchodzi w bok patrząc przed siebie, nie zwracając szczególnej uwagi na budynki. Również w tym przypadku widz jest niewidocznym obserwatorem, który spogląda z góry na obydwie postaci i zabudowania. Budynki ukazane na ilustracji są drewniane, a ich budowa i sposób ich ustawienia w obejściu przypomina norweskie zabudowania wiejskie). Norweskiego kolorytu dopełniają wysokie góry piętrzące się po drugiej stronie wąskiej rzeki. Ilustrację można tym samym uznać za przekład konwencjonalny.

Ostatnia ilustracja (il. 60) przedstawia stojącą przy oknie kobietę. Kobieta ukazana jest półbokiem do widza, do poziomu bioder. Trzyma złożone ręce przy twarzy i kieruje wzrok przez okno w dół, w punkt znajdujący się poza polem obrazowym, formując jednokierunkowy wektor reakcji. Ubrana jest w dopasowany kaftan z ciemnymi rękawami i stójką, haftowany przy krawędzi przy szyi w białe kwiaty i jasną spódnicę przewiazaną ciemną krajką. Na głowie ma ozdobną koronę z wysokimi romboidalnymi segmentami i przyczepionymi do nich

¹⁵⁸ „- O, to należy do Hakona Borkenskjegga – powiedział włóczęga.”

zawieszaniami. Pomieszczenie, w którym się znajduje jest drewniane, a na ścianie za kobietą widać malowaną dekorację (lub wiszącą ozdobną tkaninę).



Il. 60. Håken Borkenskjegg (1936), s. 84-85, il. Alf Rolfsen

Pod ilustracją znajduje się podpis: „«Å nei! Fanten og barnet og barhytta da!» skrek hun” (Asbjornsen & Moe, 1936c, s. 84)¹⁵⁹. Słowa te wykrzyknęła królowa, w momencie, gdy tańcząc z Håkenem Borkenskjeggem zobaczyła przez okno płonący szałas. W tekście utworu zdanie, które zostało umieszczone pod ilustracją jako podpis znajduje się u dołu drugiej, prawej strony rozkładówki, a zatem w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu. Scena, którą ukazuje ilustracja jest ostatnią sceną utworu po której następuje rozwiązanie fabuły. Na ilustracji kobieta stoi jednak samotnie i nie widać obok niej królewicza, w związku z tym scena ta została przedstawiona w sposób, który nie odpowiada całkowicie opisowi w baśni. Według informacji zawartych w tekście królowa była „midt i dnasen med prinsen” (zajęta tańcem z księciem), kiedy zobaczyła przez okno płonący szałas i krzyknęła z przerażenia, na co ten ujawnił jej swoją tożsamość. Na ilustracji panna stoi jednak bezpośrednio przed oknem, chociaż w tekście nie ma mowy o tym, że do niego podeszła, nie towarzyszy jej również królewicz. W związku z tym,

¹⁵⁹ „- Och nie! Co się stało z włóczęgą, dzieckiem i szalasem/ziemianką! – krzyknęła.”

że królowna została na ilustracji ukazana z bliska, istnieje możliwość, że widz ogląda wydarzenia oczyma królewicza, co tłumaczyłoby jego nieobecność. Ślubny strój królowny i wnętrze zamku nie zostało opisane w tekście utworu. Na ilustracji nosi ona strój stylizowany na norweski strój ludowy (z haftem w kwiaty i krajką), a na jej głowie znajduje się korona – charakterystyczny element ślubnego ubioru panny młodej w Norwegii. Drewniane ściany pomieszczenia i niewielkie okienko małymi prostokątnymi szybami również nawiązują do norweskiej architektury ludowej. Noszona przez kobietę korona ślubna stawia ją jednak w niejednoznacznej sytuacji. Takie nakrycie głowy było bowiem maryjnym symbolem czystości i niewinności i jako taki przysługiwało jedynie pannom o nieposzkalowanej opinii. Kobiety, które powtórnie wchodziły w związek małżeński oraz takie, które były brzemiennie lub miały już dzieci, nie mogły w trakcie ślubu założyć korony (Hodne, 2002, s. 162). Królowna przedstawiona na ilustracji w trakcie ślubu pierwotnie miała zastąpić „chorą” pannę młodą (co mogło uzasadniać włożenie korony), jednak ślub ten był w rzeczywistości jej ślubem z królewiczem. W tej sytuacji można koronę odczytać albo jako jeden ze sposobów poniżenia jej przez królewicza, albo, co bardziej prawdopodobne jako zewnętrzny sposób podkreślenia norweskości baśni zastosowany przez artystę bez dokładnego zagłębiania się w tradycje i zwyczaje wiejskie. Ilustrację można tym samym uznać za przekład adaptacyjny.

Z trzech ilustracji wszystkie przedstawiają wydarzenia zawarte w tekście, jednak każda z nich modyfikuje je do pewnego stopnia, są to jednak modyfikacje stosunkowo niewielkie. Wszystkie ilustracje korespondują z narracyjnym charakterem utworu, chociaż na ilustracji drugiej głównym tematem jest królestwo Håkona oglądane przez królownę. Perspektywa i kompozycja dwóch pierwszych ilustracji odpowiadają sposobowi prowadzenia narracji w utworze (narrator zewnętrzny). Problematyczna jest pod tym względem ilustracja trzecia (il. 60), na której królowna została ukazana z perspektywy odmiennej niż ta sugerowana przez tekst literacki (z bliska, przy oknie i sama a nie z daleka, w pośrodku sali, z królewiczem). Wybór scen do których powstały ilustracje nie koresponduje jednak dokładnie z fabułą utworu. Na ilustracjach do tej baśni pominięte została część zawierająca potrójne powtórzenie, w której królowna została wysłana przez żebraka na zamek w celu wykonania różnych zadań i zmuszona do kradzieży, na której została za każdym razem przyłapana. W związku z tym, że jest to ważny fragment fabuły (który ilościowo zajmuje około jednej trzeciej objętości tekstu), warstwa ilustracyjna jest niepełna. Na ilustracjach obecna jest natomiast jedno z potrójnych powtórzeń opisujących spotkanie królowny z żebrakiem (il. 58).

Na ilustracjach ukazano wiele atrybutów narodowych umiejscawiających jednoznacznie akcję utworu na obszarze Norwegii. Są to zarówno elementy stroju takie jak korona ślubna panny młodej, jak i architektura drewniana i rzeka wijąca się pośród wysokich gór (ten ostatni element nie jest jednoznacznie całkowicie norweski, ale w połączeniu z zabudowaniami nadaje krajobrazowi cech narodowych).

4. Wnioski

Niniejsza część pracy stanowi podsumowanie analizy przeprowadzonej w poprzednich dwóch rozdziałach. Ilustracje rozpatrywane są tutaj już nie jako pojedyncze obiekty, a serie, z których każda stanowi narrację towarzyszącą danemu tekstowi literackiemu. Rozdział podzielony został na dwie części: pierwsza z nich odnosi się do aspektów związanych z relacją pomiędzy tekstem a obrazem, w drugiej rozpatrywane jest zagadnienie związane z narodowym charakterem ilustracji. W rozdziale tym trzy sposoby w jaki ilustracje tłumaczą tekst: poprzez dosłowne tłumaczenie elementów tekstowych, poprzez podkreślanie konkretnych elementów narracji oraz poprzez dostosowanie ilustracji do ideologii zaproponowane przez Preirę (por. Preira, 2008) potraktowane zostały nie jako trzy wykluczające się wzajemnie strategie, a trzy kierunki widoczne w mniejszym lub większym stopniu w każdym przekładzie intersemiotycznym (ilustracji).

4. 1. Relacja tekst – obraz

Jak pokazała analiza przeprowadzona w rozdziale trzecim, związki zachodzące pomiędzy tekstem literackim a ilustracjami mają złożony charakter. Różnice w podejściu poszczególnych ilustratorów widoczne są nie tylko pomiędzy seriami ilustracji pochodzącymi z różnych wydań, ale także w obrębie każdego z nich. Do zróżnicowania w obrębie poszczególnych zbiorów przyczyniła się z całą pewnością liczba ilustratorów oraz zróżnicowanie gatunkowe tekstów literacki, jednak nawet w zbiorze *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn* (1934) pomimo przynależności tekstu do tej samej grupy utworów (opowieści ramowe i *sagn*) i wykonania ilustracji przez jednego ilustratora, widoczne są różnice w podejściu do poszczególnych utworów.

Jednym z kluczowych czynników wpływający na zróżnicowania pomiędzy ilustracjami jest transfer scen, nastroju i tematów, który został dokonany z jednego medium do drugiego (z tekstu literackiego do obrazu). Ze względu na specyfikę obu mediów związaną m. in. z możliwościami ukazywania komponentu czasowego (Lessing, 2012, s. 60) ilustratorzy, nie mogąc przedstawić całej fabuły, zmuszeni zostali do dokonania wyboru konkretnych scen/tematów będących ich zdaniem najbardziej reprezentatywnymi dla danego utworu. W przypadku lektury książki ilustrowanej (w której oba media występują obok siebie), wybór konkretnych aspektów dokonany przez artystę nakierowuje na nie interpretację tekstu literackiego dokonywaną przez czytelnika. W pierwszym z omawianych zbiorów, *Norske Folke-og Huldre-Eventyr ...* (1879) zaobserwować można znaczącą przewagę scen ukazujących

wydarzenia będące punktami kulminacyjnymi utworów, co widać zwłaszcza w przypadku takich baśni jak *Gjæte Kongens Harer* (*Pasterz królewskich zajęcy*), *Tyrihasn som fik Kongsdaterna til at lee* (*O Tyrihansie co rozśmieszył królową*), *Manden som skulde stelle hjemme* (*O chłopie, który chciał prowadzić dom*) czy *Guten og Fanden* (*Chłopiec i diabeł*). W przypadku niektórych utworów, np. *Gjæte Kongens Harer* (*Pasterz królewskich zajęcy*) ilustrator dodał ponadto sceny nie występujące w opowieści. Sytuacja przedstawia się podobnie w przypadku *Eventyrbog for Børn* (1883-1887), co widoczne jest we wszystkich omawianych utworach (*Herremansbruden* (*Narzeczoną bogacza*), *Veslefrik med Felen* (*Mały Frik i jego skrzypki*) i *Prindsessen som ingen kunde maalbinde* (*O księżniczce, która zawsze miała ostatnie słowo*)). Tendencje te widoczne są widoczne także w większości innych utworów pochodzących z tego wydania (z wyjątkiem np. *Gjertrudsfuglen* (*Dzięcioł*)) oraz w większości utworów niebędących opowieściami ramowymi pochodzącymi z wydania z 1879 roku. W przypadku tych ostatnich (opowieści ramowych) zazwyczaj ilustrator skupiał uwagę na scenach pochodzących z początku tekstu prymarnego, a następnie dokonywał wyboru scen z niektórych tekstów włączonych jak np. w utworze *Kvernsagn* (*Opowieści o młynie*), w którym dwie z trzech ilustracji ilustrują sceny z pierwszej części tekstu głównego, a ostatnią scenę z jednego z tekstów włączonych pomijając tym samym pozostałe dwa teksty włączone), wykonując (lub nie) ilustracje do zakończenia tekstu głównego. Podobnie wygląda sytuacja w przypadku utworów takich jak: *En Tiurleik i Holleia* (*Polowanie na głuszce w Hollei*) (na sześć ilustracji zaledwie dwie środkowe odnoszą się do dwóch z trzech tekstów włączonych), *En Aftenstund i Proprietærkjøkken* (*Wieczór w gospodarskiej kuchni*) (na pięć ilustracji dwie środkowe odnoszą się do tekstów włączonych) czy *En sommernatt paa Krogsbogen* (*Letnia noc w lesie Krogsbogen*) (na cztery ilustracje zaledwie jedna odnosi się do tekstu włączonego). Nieco inaczej przedstawia się sytuacja w przypadku zbioru *Norske Huldre-eventyr ...* z 1934 roku, w którym znajdują się wyłącznie opowieści ramowe i jedna *sagn*. W ilustracjach pojawia się bowiem element wcześniej niemal nieobecny: przedstawienia przyrody widzianej z bliska, często ukazujące tylko jeden jej szczegół (jak np. nietoperza na ilustracji do *Kvernsagn* (*Opowieści o młynie*)). W przypadku niektórych utworów takich jak *En tiurleik i Holleia* (*Polowanie na głuszce w Hollei*), *En Aften i nabogaarden* (*Wieczór w sąsiednim gospodarstwie*), *Makrelldorg* (*Pół makreli*) czy *Høyfjellsnilleder II* (*Obrazki z wysokich gór II*) ilustracje przedstawiają niemal wyłącznie zwierzęta. Tym samym uwaga czytelnika przenosi się z fabuły na przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia, co współgra do pewnego stopnia z charakterem tekstów prymarnych; zmienia jednak charakter tekstów włączonych (w których zazwyczaj nie pojawiają się opisy przyrody) i zwiększa rangę tekstu prymarnego w stosunku

do tekstów włączonych. Tendencja ta widoczna jest bardziej w drugim tomie tej edycji, w tomie pierwszym natomiast dominują sceny o charakterze narracyjnym. W przypadku trzeciego tomu zbioru *Samlede eventyr...* z 1936 roku, zawierającego zarówno opowieści ramowe jak i inne rodzaje baśni, widoczna jest ponownie znacząca przewaga scen figuralnych nad pejzażami (jeśli zaś te ostatnie się pojawiają, przedstawiają zazwyczaj w większym stopniu zabudowania wiejskie niż samą naturę). W przypadku baśni magicznych i baśni typu „nowela” najczęściej wybierane przez ilustratorów sceny to sytuacja początkowa, spotkanie z donatorem, konfrontacja z przeciwnikiem (walka), transfiguracja i inne sceny końcowe.

Wybór konkretnych scen i tematów związany jest bezpośrednio ze sposobem przedstawienia rozwoju fabuły, a zatem rodzajowi narracji, jaką tworzą ilustracje. Jednym z jej istotnych cech jest pominięcie elementów charakterystycznych dla większości baśni: powtórzeń. Jeśli jakaś scena, np. spotkanie ze staruchą (donatorem) w baśni *Gjæte Kongens Harer (Pasterz królewskich zajęcy)* czy spotkanie z włóczędgom (donatorem) w baśni *Veslefrik med Felen (Mały Frik i jego skrzyпки)* powtarza się trzykrotnie, ilustrator decydował się na wykonanie jednej ilustracji ukazującej jedną z trzech scen. Wybór ten nie zawsze padał na ostatnią z nich (a zatem najważniejszą dla fabuły) – jak w pierwszym ze wspomnianych przykładów czy też w scenie z baśni *Soria Moria slott (Zamek Soria Moria)*. Ponadto, pomimo ogólnie widocznej tendencji w kierunku narracyjności, ilustracje często ukazują wiele detali (np. wyposażenia wnętrza), co w pewnym stopniu odbiega od zwięzłego stylu wypowiedzi narratora w tekstach ludowych. Widoczne jest zatem, że ilustratorzy patrzyli na teksty baśni przez pryzmat konstrukcji utworów literackich, a nie oralnych. W przypadku baśni magicznych, baśni typu „nowela” oraz baśni humorystycznych fabuła tekstu literackiego skoncentrowana jest wokół postaci głównego bohatera. Na ilustracjach w tych utworach wyróżnić można zarówno sceny w których pojawia się główny bohater (widziane albo z perspektywy bohatera – bohatera nie ma w polu obrazowym, albo zewnętrznego obserwatora - bohater znajduje się w kadrze) oraz sceny z udziałem innych postaci. Te pierwsze, widziane z perspektywy zewnętrznego obserwatora występują najczęściej, np. ilustracja do baśni *Tyrihasn som fik Kongsdatera til at lee (O Tyrihansie, któremu udało się rozbawić królową)* czy też obie ilustracje do baśni *Veslefrik med Felen (Mały Frik i jego skrzyпки)*. Przedstawienia scen z perspektywy bohatera pojawia się rzadko (przykład może tu stanowić ilustracja ukazująca trzy „ciotki” w baśni *De tre mostrene (Trzy ciotki)* (1936, s. 89). Sceny z udziałem innych postaci niż główny bohater również występują rzadziej co prowadzi do konkluzji, że na większości ilustracji główny bohater jest najczęściej występującą postacią, chociaż nie zawsze zostaje on wyodrębniony (za pomocą

kompozycji, modelunku czy światła) od pozostałych postaci. Pod tym względem nie widać dużych różnic pomiędzy konkretnymi wydaniem, wydaje się zatem że determinują je wybory danych ilustratorów dokonane w pierwszym rzędzie o konstrukcję tekstu literackiego.

W związku z przynależnością do różnych gatunków teksty literackie utworów mają albo charakter narracyjno-opisowy (opowieści ramowe), albo narracyjny (pozostałe utwory). Charakter ten wpływa również na zaakcentowanie obecności przestrzeni w tych pierwszych – obecność opisów tak przyrody jak i postaci skupia uwagę czytelnika na miejscu akcji, a nie tylko na samych wydarzeniach. W większej części utworów zawartych w omawianych zbiorach tendencje te znajdują zazwyczaj odzwierciedlenie na ilustracjach: niemal we wszystkich seriach ilustracji do opowieści ramowych pojawiają się przedstawienia pejzażowe współgrające z opisami zawartymi w tekście głównym, natomiast na ilustracjach do baśni narracyjny charakter utworów podkreślony zostaje za pomocą gestów i spojrzeń postaci. W przypadku niektórych utworów pojawiają się pewne odstępstwa, np. sagn *Per Gynt* towarzyszy zaledwie jedna ilustracja o cechach portretowych (a zatem mająca mało narracyjny charakter). Jak zauważyli już niektórzy norwescy badacze, w przypadku ilustrowania *sagn* i opowieści ramowych, które związane są z konkretnymi osobami i miejscami, najistotniejszym jest

aby ukazać indywidualną postać, a nie typ. Postaci fantastyczne powinny grać istotną rolę, a ilustracje oddawać właściwe tło tworzące nastrój dla rodzimego świata *sagn*, tak jak uczynił to Asbjørnsen umieszczając *sagn* w ramie przedstawiającej realia. Wszystko powinno być pełne mistyki, ale tak by nie było to widoczne na pierwszy rzut oka, aby nie przełamywać tego, co wiarygodne, nie w duchu swobodnej baśniowej fantazji (Ostby, 1936).

Takie podejście współgra z kompozycją wielu ilustracji do opowieści ramowych, na których pojawiają się przedstawienia pejzażowe mające charakter symboliczny tworząc nastrój, nawet jeśli stanowią tylko elementy tła (co widoczne jest szczególnie w pracach Gudego). Z drugiej części ilustracji do opowieści ramowych (zwłaszcza z wydań z 1934 i 1936) ukazuje procesy i relacje pomiędzy przedstawionymi na nich postaciami (wyrażone za pomocą wektorów akcji i reakcji).

Dokonując chronologicznego przeglądu ilustracji w kolejnych wydaniach baśni zauważyć można istotną zmianę nastroju na ilustracjach, która wydaje się tym samym bardziej zależna od epoki (a zatem zmiany sposobu interpretacji baśni w czasie), niż indywidualnych wyborów i cech stylistycznych (mianiery) poszczególnych artystów. W ilustracjach do wydań z końca XIX wieku przeważają elementy komiczne bądź też realistyczne (mimetyczne) przedstawienia pejzaży i scen z życia wiejskiego. W przypadku przedstawień postaci fantastycznych

ilustratorzy bądź to ukazywali je podobne do ludzi (np. *huldry* Gudego), bądź to w sposób groteskowy (trolle Kittelsena i Werenskiolda). W kolorystyce ilustracji przeważa jasna tonacja (kolor czarny użyty jest przeważnie jedynie jako kontur). W otoczeniu tej szaty graficznej baśnie zyskują łagodny wydźwięk fantastycznych historii o niesamowitych przygodach, odpowiednich dla czytelników o różnym stopniu wrażliwości (i pruderyjności). W wydaniu z 1934 kolorystyka nadal utrzymana jest w podobnej tonacji, jednak modelunek prowadzony długimi kreskami, gnącymi się i zmieniającymi kierunek wraz ze zmianą kształtu i ruchu ukazanych na ilustracjach obiektów nadają wielu scenom niespokojny, gorączkowy i dynamiczny charakter. Ponadto niektóre sceny, takie jak np. *huldra* uwodząca mężczyznę na ilustracji do *Berthe Tuppenhaugs fortellinger (Opowieści Berthy Tuppenhaug)* (1943a, s. 43) ukazują elementy cielesnej zmysłowości obcej wcześniejszym ilustracją. Tendencje te pogłębiają się jeszcze w wydaniu z 1936 roku. W wielu ilustracjach widoczna jest przewaga czerni i szarości, występują też silne kontrasty między czernią i bielą, a światłocien niejednokrotnie interpretować można w sposób symboliczny. Sceny przedstawione są z różnej wysokości i pod różnym kontem, a postaci często nie mieszczą się w polu obrazowym. W wielu wypadkach ilustratorzy rezygnują również z użycia perspektywy linearnej. Ponadto zastosowany przez artystów modelunek nadaje ilustracją bardziej „ikoniczny” i „symboliczny” charakter. Cechy te sprawiają, że wiele z ilustracji przypomina (nie zawsze piękne i przyjemne) wizje z marzeń sennych, ukazując tym samym okrucieństwo i zmysłowość wyzierające spod „baśniowej” fasady. Tym samym akcentują one cechy baśni świadomie pomijane w dziewiętnastowiecznych interpretacjach tych utworów (o czym świadczyć może choćby odrzucenie przez Asbjørnsena pierwszych projektów ilustracji do baśni *Askeladden som kappat med trolle* (*Jak Askeladden z trollem jedli na wyścigi*) i *Guldfuglen* (*Złoty ptak*) jako zbyt drastycznych dla dzieci).

Już sam wybór scen, tematów i nastroju dokonywany przez ilustratora znacząco wpływa na sposób ukazania struktury tekstów, a tym samym na ich charakteru. W przypadku utworów o rodowodzie oralnym specyficzna dla nich struktura jest czymś więcej niż tylko formalnym sposobem konstruowania fabuły. Zabiegi opisane przez Olrika w prawach epickich, pewne prawidłowości opisane przez Proppa w funkcjach protagonistów oraz cechy charakterystyczne literatury oralnej opisane przez Onga są integralną cechą utworów oralnych. Przyczyniają się one do obrazowego charakteru tych tekstów (rozumianego tu jako tworzenie w wyobraźni odbiorcy łatwych do zapamiętania obrazów), o pisała m.in. Bal zauważając tą cechę w Biblii (Bal, 2006 a, s. XVIII). W ten sposób umożliwiają one odbiorcy zrozumienie treści dzieła i

zapamiętanie jego treści. Serie ilustracje umieszczone w utworach literackich, jako element dodany, nieutworzony przez wyobraźnię danego czytelnika, tworzą więc w tym wypadku raczej wtórną narrację towarzyszącą lekturze tekstu literackiego (lub nawet w nią włączanej), ukazując go w sposób właściwy dla tekstów o fabule liniowej, co w pewnym stopniu może zakłócać jego odbiór jako tekstu oralnego i sugerować czytelnikowi interpretowanie go na wzór literatury pisanej.

Z powyższych wniosków wynika, że dokonanie jednoznacznego podziału na ilustracje będące przekładami konwencjonalnymi i ilustracje będące przekładami adopcyjnymi jest w przypadku omawianych dzieł niemożliwe. Żadna z ilustracji nie zmienia diametralnie znaczenia utworu, wszystkie też oparte są wyraźnie o tekst literacki. Mimo to na wielu z nich widać różnice w zakresie ich „zgodności” z tekstem literackim, która to jest w dużym stopniu zależna od oceny odbiorcy i tego jak co rozumie on przez wspomnianą zgodność. W niniejszej analizie rozpatrywana ona była w pierwszym rzędzie pod kontem struktury i podobieństw, które widać w budowie tekstu literackiego i kompozycji poszczególnych ilustracji. Istotną kwestią jest też różnica w ocenie między pojedynczą ilustracją a serią ilustracji do jednego utworu literackiego. Podczas gdy jedna z ilustracji do danej baśni może być wyjątkowo zgodna z odpowiednią partią tekstu (w zakresie wyboru: między ukazaniem przedstawienia symbolicznego/procesu, sposobu kadrowania; uwzględnienia cech wyglądu postaci i miejsc opisanych w tekście itp.), kolejne mogą wykazywać pod tym względem więcej różnic, zdarzają się też przypadki gdy cała seria, pomimo „zgodności” z tekstem każdej ilustracji z osobna może nie współgrać z utworem w zakresie wyboru konkretnych scen i tematów które zostały zilustrowane. Pozorny brak zgodności ze sposobem prowadzenia narracji (czyli typem narratora, danego fragmentu (scena, opis) itp.), czy też dodawanie scen, które nie pojawiły się w tekście literackim nie zawsze musi oznaczać, że przekład jest przekładem adaptacyjnym czy też stoi dalej od utworu. W niektórych przypadkach wybory te można uznać za uzupełnienie tekstu prymarnego bądź też wypełnienie miejsc pustych (brakującej sceny czy opisu) w opowieści (np. w baśni *Gjæte Kongens Harer* (*Pasterz królewskich zajęcy*)).

Ostatnim aspektem mającym istotny wpływ na lekturę każdego z omawianych wydań baśni jest kwestia związana z kwestiami edytorskimi. Pomijam tutaj zagadnienia związane z badaniami nad książką takie jak dobór czcionki, metodę reprodukcji ilustracji i inne, które, w kontekście rozpatrywania relacji słowo-obraz, pełnią rolę drugorzędną i skupiam się na samym rozmieszczeniu ilustracji w tekście oraz ilościowej dominacji tekstu nad obrazem. W wydaniach z końca XIX wieku (*Norske Folke-og Huldre-Eventyr...* 1879 i *Eventyrbog for Børn*

1883-1887) widać wyraźnie tendencję do włączania warstwy ilustracyjnej w tekst. Przejawia się ona szczególnie w umieszczaniu ilustracji wewnątrz lub obok tekstu (co można zaobserwować w przypadku niemal wszystkich omawianych w pracy utworów pochodzących z tych dwóch wydań), a niekiedy na wykonywaniu do krótkich baśni wielu ilustracji, które w rezultacie dominują ilościowo tekstem danego utworu (patrz il. 17, 18, 25). Dodatkowo wrażenie wrośnięcia ilustracji w tekst pogłębia pojawianie się rysunków – „inicjałów”, których pole obrazowe, najczęściej w kształcie litery L obejmuje od góry i boku pierwszy akapit/pierwsze akapity tekstu (np. *Gjæte Kongens Harer (Pasterz królewskich zajęcy)* – il. 2, *Den syvende far'n i huset (Siódmy ojcem w domu)* (1879, s. 119) *Gudbrand i Lien (Gudbrand ze Wzgórza)* (1884, s. 56). W wydaniach tych często pojawiają się również finaliki np. w baśniach *Gjæte Kongens Harer (pasterz królewskich zajęcy)*, *Verden lønner ikke anderledes (Tak nagradza świat)* (1887, s. 55). W kolejnych wydaniach ilustracje są już w wyraźny sposób oddzielone od tekst czy to za pomocą dużych marginesów, czy też poprzez umieszczenie ich na osobnych stronach.

Wewnętrzna spójność danego wydania związana jest z dwoma głównymi czynnikami: doborem tekstów, które się w nim znajdują oraz liczbą ilustratorów i przedziałem czasowym w którym powstały ilustracje. W związku z istotnymi różnicami pomiędzy baśniami należącymi do różnych gatunków (a zwłaszcza opowieściami ramowymi i resztą utworów) nie jest możliwe, aby przy zachowaniu indywidualnego charakteru każdego z ilustrowanych utworów, powstały spójne tematycznie i stylistycznie serie ilustracji. Tym samym można uznać, że w przypadku zbiorów, które zawierają zarówno opowieści ramowe i *sagn* jak i inne utwory, obecność prac wielu ilustratorów jest (pod warunkiem odpowiedniego pod kontem edycyjnym złożenia tekstu) czynnikiem podkreślającym zróżnicowanie gatunkowe i tematyczne utworów.

4.2. Elementy narodowe obecne w tekście literackim i na ilustracjach

Na istnienie pewnych narodowych cech w sztuce poszczególnych krajów europejskich zwrócił uwagę już niemiecki historyk sztuki Heinrich Wölfflin (1864-1945) pisząc, że w obrębie „jedności [stylu w nowoczesnej sztuce zachodnioeuropejskiej] należy liczyć się z przejściową zmiennością narodowych typów”, co daje potencjalną możliwość wyodrębnienia „narodowego typu fantazji” (Wölfflin, 2017, s. 201). Badacz ten miał na myśli, że pewne nastroje, a co za tym idzie nawet style są bardziej widoczne w sztuce danych obszarów/państw, niż innych. Jest to niewątpliwie kwestia sporna, jednak nadawanie sztuce XIX wieku miana narodowej i

określanie romantyzmu norweskiego jako „narodowego” wskazuje na to, że ukazanie tematów narodowych było istotne dla twórców oraz ówczesnych i późniejszych odbiorców.

Kryterium „norweskości” było (i jest) jednym z głównych kryteriów oceny wartości ilustracji przez norweskich krytyków. Wydanie z 1879 roku chwalone jest przez recenzentów za oddanie norweskiego ducha baśni, a jedno z pierwszych norweskich badaczy ilustracji do baśni zwrócił uwagę na spójność ilustracji Gudego z tekstem opowieści ramowych „... pomiędzy wieloma rysunkami Gudego do *sagn* [norw. *huldretinginger*], «małą sztuką» Asbjørnsena objawiającą się w opowieściach ramowych i oczekiwaniami publiczności widać wewnętrzną zgodność. Nie chodziło tu o impresjonistyczne uderzenie pioruna, a adekwatne przedstawienie. Jednocześnie oczekiwano czegoś, co przemówi do uczuć związanych z ojcowizną, wzbogacając pierwiastki norweskie” (Johnsen, 1935, s. 79). Warto zwrócić uwagę na zrównanie pojęcia adekwatnego przedstawienia z przedstawieniem wzbogacającym kulturę narodową, a więc de facto przedstawieniem o charakterze narodowym. Wydaje się, że już począwszy od trzeciej ćwierci XIX wieku przymiotnik „narodowy” tak silnie zrosł się ze zbiorem baśni Asbjørnsena i Moe, że zabieg dostosowania ilustracji do ideologii (w tym wypadku ukazania norweskiego charakteru utworów) stał się niemal równoznaczny z dosłownym (czy raczej „właściwym”) tłumaczeniem elementów tekstowych na obraz. Do obrania takiego kierunku interpretacji baśni przyczyniło się nie tylko ukształtowane przez romantyzm narodowy odczytywanie tych utworów jako ściśle norweskich, ale również powstanie serii ilustracji autorstwa E. Werenskiolda i Kittelsena, które idealnie wpisywały się w tak sformułowane oczekiwania.

Już w recenzji ostatniego z tomów *Rventyrbog for Børn*, Aubert chwalił E. Werenskiolda i Kittelsena¹⁶⁰ za to, że ich ilustracje „...są na równie wysokim poziomie co baśnie”, oddając w pełni ich (narodowy) charakter w tak trafny sposób, że

[n]awet najbardziej zagorzały kosmopolita może z ilustracji do baśni nauczyć się rozumieć znaczenie tego co narodowe. (...) Kiedy patrzymy na cztery ilustrowane wydania baśni, począwszy od pierwszego dużego z lat 70-tych, które zawiera również Hulder-Evetyr [opowieści ramowe], aż do tego, które teraz się ukazało, możemy dostrzec jasny rozwój w norweskim kierunku, w jaśniejszym przedstawieniu tego co prawdziwe i bardziej określonym wyodrębnieniu tego, co jest zgodne z duchem norweskich baśni” (Aubert, 1887).

W recenzjach omawianych w pracy wydań baśni z początku XX wieku język związany z patriotycznymi odczuciami został stonowany, nadal jednak dla wszystkich krytyków wcześniejsze „kanoniczne” ilustracje były głównym punktem odniesienia, a niektórzy

¹⁶⁰ W związku z tym, że ilustracje do baśni tych artystów zostały wielokrotnie omówione (por. Hølaas, 1941, s. 60-67; Østby, 1977, s.29-87; Hagemann, 1986, s. 41-54; Østby, 1993, s. 23-49; Koefoed & Økland, 1999, s. 39-42; Skre, 2015).

zauważali nawet, że z istnienie niedoścignętego wzorca zadanie ilustratorów było „... najtrudniejsze w całej naszej [norweskiej] sztuce ilustracji” (Østby, 1936). W dalszym ciągu zwracano uwagę na bliskość artystów do sztuki norweskiej oraz fakty z ich biografii, które mogły ich legitymować jako osoby mające potencjał odpowiedniego odczytania baśni. Przykładowo w nielicznych recenzjach wydania z 1934, zwracano przede wszystkim uwagę na bliski stosunek artysty z naturą: „Ma on [Borchgrevink] jeszcze bardziej otwarte spojrzenie na naturę i jej mistykę, co jest niezbędne dla tego, który chce oddać na obrazie postaci z wierzeń ludowych” (Arebidets Rett, 1934), który upodabniał go do Asbjørnsena i tym samym zwiększał jego kwalifikacje jako ilustratora opowieści ramowych. Kwestia obecności charakteru narodowego na równi z oceną jakości artystycznych prac silnie zaciężyła na ocenie w trzeciego tomu wydania z roku 1936. W zapowiedziach tej publikacji pisano m. in., że „Per Krogh wykonał liczne wyraziste i monumentalne prace, dzieła Pera Krogha są jak zawsze pełne ruchu i złośliwe, a rysunki ukazujące typy ludzkie wykonane przez Herika Sørensen i Dagfinna Werenskiolda są prawdziwie norweskie i w wielu przypadkach przerażające” (Lindesnes, 1936). Zdaniem innego z krytyków „dzieła Alfa Rolfsena są wyraziste i monumentalne, Pera Krogha, zarazem satyryczne i eleganckie, jak tylko on potrafi to przedstawić, natomiast Herik Sørensen i Dagfinn Werenskiold dają w swoich pracach kolejny przykład swojego wewnętrznego przeżywania norweskiej natury i ludowego [narodowego?] charakteru” (Norsk Tidend, 1936). W recenzji, która pojawiła się w gazecie Grimstad Adresstidene, anonimowy recenzent uznał, że całość wydania (złożonego z trzech tomów)

jest niezwykłym dziełem narodowym, takim jak żadne inne w naszym kraju. Niezwykłe opowieści Asbjørnsena i Moe, którzy powtórzyli nasze soczyste i humorystyczne baśnie ludowe zostały w najbardziej pełny sposób złączone z rysunkami naszych najlepszych artystów: norweska natura, norweski charakter, norweski język, norweska sztuka – to wszystko się tu znajduje. Żadne inne dzieło nie jest bardziej niezbędne w norweskim domu (Grimstad Adresstidende, 1936).

Nie wszyscy krytycy uznali jednak ilustracje za adekwatne (i w wystarczającym stopniu norweskie). Recenzenci zarzucali Rolfsenowi zbyt mało humoru, Kroghowi zbytne zagłębianie się w świecie własnej fantazji (zamiast fantazji baśni) i zbytne oddalenie od tego, co „narodowe”, a D. Werenskioldowi brak baśniowej atmosfery i odpowiedniego wykończenia niektórych prac (Østby, 1936). Jak wskazuje Tveit, nowe ilustracje z tego wydania zostały jednak na ogół pozytywnie przyjęte pozytywnie przez współczesnych i dopiero w późniejszych pracach odezwało się więcej głosów krytyki, do czego jej zdaniem przyczyniły się głównie

porównania z wcześniejszymi pracami (Tveit, 2011, s 83-86)¹⁶¹. Podkreśla także, że już w latach 30-tych ilustracje Kittelsena i E. Werenskiolda uznawane były za ikoniczne i większość osądów na temat jakości i norweskości nowych rysunków wykonywana była w odniesieniu do tych wcześniejszych interpretacji. Badaczka wskazuje również na problematyczność zwrotów typu: „norweska fantazja”, „duch baśni”, które nie zostają dokładniej objaśnione przez recenzentów (a nawet i późniejszych badaczy) pozostawiając otwartą kwestię dotyczącą tego co ich zdaniem było wyznacznikiem „norweskości” i charakteru utworów.

Tym samym kryteria te, chociaż tak często przywoływane, pozostają w dużym stopniu nieuchwytnie. Z całą pewnością w ich zakres wchodzi takie elementy jak przyroda czy architektura (zapewne wraz z wystrojem wnętrz i strojami) oraz typy ludzkie (pojęcie najczęściej również niesprecyzowane) pojmowane jako atrybuty (symbole) norweskości. Kwestią otwartą pozostaje pytanie na ile pojęcie „ducha baśni” było związane z ich narodowym charakterem, jednak biorąc pod uwagę istotne miejsce jakie niemal każdy z recenzentów poświęcił zagadnieniu narodowości, wydaje się być bardzo prawdopodobnym, że odnosiło się nie tylko do samych cech gatunkowych utworów, ale również cech bohaterów, nastroju i innych elementów interpretowanych jako „norweskie”. Można przyjąć, że szeroko pojęta „norweskość” rozumiana jest dwojako: jako bezpośrednia obecność atrybutów (symboli) narodowych oraz jako symboliczne przedstawienie nastroju baśni (w tym przyrody oraz postaci fantastycznych) i bohaterów uznawanych za postaci reprezentujące cechy narodowe (np. Askeladden).

W oparciu o przeprowadzoną analizę ilustracji oraz krótki przegląd historii ich odbioru zauważyć można, że sposób przedstawiania norweskiego charakteru baśni uległ z czasem pewnym przemianom, jednak nie proces ten nie pomniejszył w żadnym stopniu rangi dzieł z drugiej połowy XIX wieku, które z czasem urosły do rangi kategorii symboli narodowych, z którymi późniejsze prace nie były w stanie konkurować. W oparciu o recenzje ilustracji z wydań z 1934 i 1936 oraz analizę ilustracji zauważyć można, że zmiany w sposobie wyrażania norweskości w pierwszym rzędzie wychodziły od artystów, by później zostać przyjęte (lub nie) przez krytyków. Jednym z najbardziej rzucających się w tym względzie w oczy aspektów jest strój. W ilustracjach do dwóch pierwszych omawianych wydań (1879 i 1883-1887) większość odzieży wzorowana jest na odświętnych strojach zamożnych chłopów z różnych rejonów południowej Norwegii (aczkolwiek pojawiają się też stroje robocze, które trudno przypisać do

¹⁶¹ Nawet w opracowaniach z II poł. XX wieku pojawiały się jednak również pozytywne opinie, Økland pisał, że prace Krogha były „Urozmaicone, dobrze przemyślane, ale nie tak zapadające w pamięć i pewne jak starsze ilustracje” (Økland, 1989, s. 184).

konkretnego obszaru), co nadaje im jednoznacznego charakteru atrybutu norweskości. W dwóch kolejnych wydaniach stroje ludowe są częściowo zastąpione przez współczesne stroje wiejskie i miejskie (te ostatnie noszone najczęściej przez członków rodziny królewskiej). We wszystkich wydaniach niezawierających opowieści ramowych pojawiają się też sporadycznie archaizacje strojów nawiązujące do średniowiecza. Uspółcześnienie ubrań w późniejszych wydaniach ukazuje czytelnikowi współczesną wieś norweską, która ze względu na postępującą industrializację utraciła częściowo swój „narodowy” charakter, przez co wiele części garderoby zostało wypartych przez modę europejską¹⁶². Przybliżenie Norwegii w jej współczesnym wyglądzie, a tym samym przedstawienie baśni jako tekstów aktualnych, a nie reliktywów minionej epoki, skutkuje tym samym częściowym zerwaniem z jej narodowo-romantycznym wizerunkiem utworzonym w poprzednim stuleciu. Zmiany o odmiennym charakterze zaobserwować można w przedstawieniach istot z wierzeń ludowych. W odróżnieniu od strojów, które w przypadku omawianych tekstów stanowią zawsze element dodany przez ilustratora, postaci te pełnią często kluczową rolę w tekście literackim (bądź to jako donatorzy/przeciwnicy w baśniach magicznych, bądź to jako przeciwnicy w *sagn*), stanowiąc tym samym jeden z głównych elementów świadczących o jego norweskiej proveniencji. Z tego względu wydawać by się mogło, że od początku powinny wzbudzić uwagę ilustratorów. Jednakże w pierwszym wydaniu z 1879 roku znajduje się bardzo niewiele przedstawień postaci z wierzeń ludowych, na co zwracał uwagę sam Asbjørnsen uważając ilustrację E. Werenskiolda przedstawiającą trzy trolle za jedyny trafny wizerunek ukazujących ich norweski charakter. W wydaniu z lat 1883-1887 postaci fantastycznych pojawia się zdecydowanie więcej, głównie za sprawą Kittelsena, którego ilustracje i rysunki przedstawiające trolle (i inne istoty) uznano za najbardziej norweskie. Paradoksalnie, jak zauważyła Oxaal, „... Kittelsen był fantastą, który tworzył swoją własną, wiarygodną rzeczywistość, jednak jego „typy” nie były specjalnie norweskie. Malowane przez niego postaci z baśni stały się norweskie dzięki swojej wyjątkowości, czym różniły się zasadniczo od np. prac Werenskiolda, który za punkt wyjścia obrał historię narodową i kulturę ludową (Oxaal, 2003, s. 24). Możliwe, że ilustracje Kittelsena zostały uznane za narodowe właśnie dlatego, że artysta ten stworzył najbardziej znane wizerunki postaci z wierzeń ludowych, które tak bardzo silnie identyfikowane były jako norweskie, że dodatkowe atrybuty były na nich zbędne. W przeciwieństwie do niego przedstawienia postaci z wierzeń ludowych autorstwa E. Werenskiolda dużo silniej zakorzenione były w materialnej

¹⁶² Gwałtowne zmiany zachodzące w odzieży na początku XX zostały opisane przez Huldę Garborg w książce *Norsk klædebunad* (1905), w której krytykuje ona pogoń młodzieży za tanimi modnymi strojami i zachęca do noszenia tradycyjnych norweskich ubiorów wykonanych z rodzimych surowców.

kulturze ludowej, o czym świadczy m. in. fakt, że często noszą one (zwłaszcza trolle) ubrania nawiązujące krojem do strojów ludowych¹⁶³. Elementem stale obecnym na ilustracjach z różnych epok jest natomiast krajobraz, za każdym razem traktowany jako symbol budujący odpowiedni nastrój i umiejscawiający tekst w konkretnym otoczeniu.

Niewątpliwie narodowy pierwiastek uwidacznia się na wszystkich ilustracjach, a jego zróżnicowanie odzwierciedla tak intencje poszczególnych artystów jak i stylistykę epoki, w której tworzyli. Ilustracje uznawane do dziś za najbardziej „norweskie”, takie jak prace Kittelsena, E. Werenskiolda czy Gudego to dzieła, w które przyczyniły się do sformułowania definicji norweskości, również w odniesieniu do baśni. Elementy narodowe takie jak stroje, budownictwo, typy ludzkie, pejzaże czy postaci fantastyczne stanowiące do dziś ikoniczne symbole norweskości zostały na nich podkreślone na tyle czytelnie, że można jednoznacznie uznać je za atrybuty (rozpatrując kompozycje ramach struktury symbolicznej), przy czym zabieg ten nie zaburza ogólnej kompozycji i charakteru ilustracji (nawet tych przedstawiających procesy akcji). Dzięki stanowią one ich integralną część i uzupełniają tekst literacki o informacje na temat przestrzeni, w której rozgrywa się akcja, stając się jednym z głównych środków wyrażenia baśniowego charakteru tekstu. Ilustracje, Sørensen, Krogha i D. Werenskiolda, natomiast albo przedstawiają elementy nawiązujące do współczesnej im norweskiej wsi, oszczędnie dawując takie obiekty, które rozpoznawane są jako jednoznaczne symbole norweskości, albo też, jak w przypadku Rolfsena włączają je w kompozycję w sposób, który nadaje im pozór nierealności. Tym samym oddają nastrój baśni w sposób uniwersalny, sięgając głębiej w jej symbolikę, oddając mnogość nastrojów i nierealność świata przedstawionego. Tym samym symbole narodowe, siłą rzeczy mniej liczne, przestają być realistyczne. W pracach Borchgrevinka pojawia się jeszcze inne podejście: rolę głównego elementu odpowiedzialnego za przedstawienie nastroju pełni przyroda ukazana pod postacią obrazków ze świata roślin i zwierząt, w którym pojawiają się jako goście ludzie i postaci z wierzeń ludowych. Jednakże, tak samo jak w pracach wcześniej wspomnianych artystów, bezpośrednie symbole narodowe pojawiają się sporadycznie (głównie w postaci strojów ludowych), co w połączeniu ze stylistyką i modelunkiem w zbyt dużym stopniu odbiega od realizmu i dosłowności by zyskać charakter ikonicznego symbolu narodowego.

¹⁶³ Na co zwróciła uwagę m. in. Oxaal, wskazując jednocześnie, że zabieg ten zapoczątkowany został przez Augusta Schneidera (Oxaal, 2003, s. 13).

Zakończenie

W oparciu o przeprowadzoną w rozdziale drugim i trzecim analizę skoncentrowaną na podobieństwach i różnicach, tak pomiędzy tekstami i ilustrującymi je seriami ilustracji, jak i poszczególnymi ilustracjami i związanymi z nimi fragmentami tekstów, zaobserwowano cechy wspólne łączące prace różnych artystów ilustrujących utwory należące do tego samego gatunku. W przypadku baśni (baśni magicznych, baśni typu „nowela” i innych podgatunków), najczęściej wybierane przez artystów sceny to punkty kulminacyjne takie jak pokonanie przeciwnika czy wykonanie trudnego zadania. Tendencja ta widoczna jest w podobnym stopniu we wszystkich omawianych wydaniach. Więcej różnic pomiędzy starszymi i młodszymi seriami lustracji pojawia się w podejściu do opowieści ramowych: w najstarszym wydaniu na ilustracjach pojawiają się sceny figuralne z elementami pejzażowymi i pejzaże przedstawiające początkową część tekstu prymarnego oraz sceny figuralne (procesy) ilustrujące wybrane teksty włączone. W wydaniu z 1934 ilustracje do tekstu prymarnego często ukazują pojedyncze elementy przyrody, pojawiają się też na nich przedstawienia zwierząt, które dodają im dynamizmu i podnoszą znaczenie przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia opisane w utworze. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku przedstawienia pejzaży i przyrody podkreślają opisowy charakter narracji w tekstach prymarnych i związek każdego z utworów z konkretnym miejscem. Wybór scen dokonany przez ilustratorów nie współgra jednak całkowicie z budową utworów i wskazuje na to, że patrzyli oni na teksty baśni przez pryzmat literatury pisanej, traktując rozwój fabuły liniowo. Wskazuje na to m. in. pominięcie powtórzeń będących jedną z kluczowych cech budowy fabuły baśni pojawiające się we wszystkich omawianych wydaniach.

Istotnym zmianom uległ natomiast nastrój ilustracji. W pracach z dwóch pierwszych wydań rysunki są realistyczne (przedstawiają miejsca i wydarzenia w realistyczny sposób), modelunek spokojny, przeważa w nich jasna kolorystyka. W pracach z dwóch kolejnych wydań, a zwłaszcza w wydaniu z 1936 roku wiele ilustracji wykazuje cechy surrealistyczne, kolorystyka jest często dużo mroczniejsza, a modelunek niespokojny, pojawiają się też akcenty podkreślające cielesną zmysłowość. Tym samym podkreślają one „okrucieństwo” baśni, jednocześnie dużo silniej wskazując na to, że nie są to rzeczywiste historie. W przypadku ilustracji do opowieści ramowych różnica w oddawaniu nastroju jest subtelniejsza, głównie ze względu na podobną rolę przyrody w przedstawieniach do tekstów prymarnych, jednak ilustracje do *sagn* (tekstów włączonych) uległy w dużym stopniu przemianom podobnym jak te do baśni.

Analiza wykazała, że nawet stosując kryteria podobieństwa struktury tekstu i kompozycji ilustracji w wielu przypadkach nie da się całkowicie rozstrzygnąć, czy ilustrację należy uznać za przekład konwencjonalny czy też za przekład adaptacyjny. Na poziomie oceny danej serii ilustracji ilustrującej fabułę danego utworu pewne pominięcia czy też uzupełnienia (fabuły) nie zawsze skutkują bowiem brakiem zgodności i nie muszą oznaczać tego, że ilustrator dokonał swobodnej interpretacji tekstu. Z kolei na poziomie analizy poszczególnych ilustracji pewne szczegóły kompozycji, jak na przykład to z czyjej perspektywy (uczestnika czy nie) widz ogląda daną scenę są często trudne do jednoznacznego rozstrzygnięcia (czy jeśli na ilustracji nie ma bohatera oznacza, to że został pominięty czy też widz ogląda scenę jego oczami).

Od strony edycyjnej widać, że początkowo silnie widoczna tendencja do włączania na kartach książki ilustracji w tekst została z czasem zastąpiona przez wyraźne oddzielenie tych dwóch mediów (głównie za pomocą szerokich marginesów bądź umieszczanie ich na osobnych kartach). Do wewnętrznej spójności danego wydania przyczynia się natomiast ograniczenie różnorodności gatunkowej tekstów (np. tylko do opowieści ramowych) i zredukowanie liczby ilustratorów oraz ujednolicenie metod powielania ilustracji.

Norweski charakter ilustracji, widoczny mniej lub bardziej w pracach wszystkich artystów objawia się w szczególności poprzez oddanie odpowiedniego nastroju oraz obecność atrybutów i bohaterów reprezentujących narodowe cechy. Uwzględnienie norweskiego charakteru baśni stanowiło jedno z głównych kryteriów pozytywnej oceny trafnego odczytania baśni przez danego ilustratora, formując cel ilustracji raczej jako ukazanie norweskiej baśni niż po prostu baśni jako gatunku. Już jeden z pierwszych badaczy norweskich ilustracji do baśni ludowych zauważył, że są one prawdziwie norweskie i prawdziwie oddają ducha baśni opowiadanych przez chłopów (a nie tylko martwego tekstu), gdy wydarzenia ukazują się oczami chłopów – postaci i miejsca są ukazane zgodnie z ich wyobrażeniami (Johnsen 1935, s. 124). Twierdzenie to świadczy o tym, że w pewnym momencie przestano dostrzegać, że zarówno teksty literackie baśni jak i ilustracje skierowane zostały do wykształconego odbiorcy i z tego powodu obrały kształt, który najskuteczniej do niego przemawiał. Innymi słowy ilustracje E. Werenskiolda i innych dziewiętnastowiecznych artystów, które miał na myśli badacz, ukazywały baśnie zgodnie z wyobrażeniem intelektualistów i mieszczan o tym, jak powinny wyglądać postaci i miejsca. Tym samym odpowiadały one w najbardziej trafny sposób na ówczesne zbiorowe oczekiwania, na trwale włączając je w zbiorową świadomość narodową i zostały jej nieodłącznym elementem tak, jak obraz uskrzydłonego husarza z drzewkiem i chorągwią w barwach narodowych pozostanie dla Polaków symbolem uosabiającym wiele cech i postaw

narodowych, niezależnie od jego faktycznej zgodności z siedemnastowiecznymi realiami. Tym samym zauważyć można, że chociaż sposoby i środki wyrażania norweskiego charakteru baśni uległy z czasem stonowaniu, nie zdołało to całkowicie zmienić oczekiwań odbiorców.

Jak pokazała analiza przeprowadzona w niniejszej pracy, zależność ilustracji do baśni norweskich od tekstu literackiego oraz ich silne wpisanie w kontekst narodowy stanowi zagadnienie niezwykle złożone. Pojęcie przekładu konwencjonalnego i adaptacyjnego przekładu intersemiotycznego, podobnie jak jakiegokolwiek innego przekładu, wymyka się jednoznacznej ocenie, do czego przyczyniają się w dużym kwestia oczekiwań odbiorcy, który nie tyle szuka obiektywnej „wierności” (tekstowi), co zgodności ze swoim własnym wyobrażeniem o tekście. Dzięki analizie przeprowadzonej w niniejszej pracy wyraźna stała się konieczność redefinicji tych pojęć w oparciu o szerszy korpus tekstów. Ponadto, w szerszej perspektywie, włączenie zagadnień związanych z aparatem badawczym relacji tekstowo-obrazowych z perspektywy metodologii historii sztuki (które z powodu ograniczeń wynikających z konieczności obrania jednej dyscypliny badawczej zostały w niniejszej pracy ograniczone do minimum) w w analizę literaturoznawczą mogłoby pozwolić na sformułowanie metody badawczej, która, dałaby możliwość spojrzenia na problem ilustracji nie tylko jako przekładu intersemiotycznego, ale również dzieła kreujące własne sensy. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej umożliwiłoby również włączenie w analizę zagadnień artystycznych, które miały wpływ na zmiany w sposobie ilustrowania baśni oraz ich możliwy wpływ tak na wybory dokonane przez artystów, jak i na odbiór poszczególnych wydań. Pozwoliłoby to na zbadanie wpływu uwarunkowań wewnętrznych (które „odzwieczają wrażliwość artysty, jego konstytucję psychiczną i emocjonalną” oraz wyobraźnię) i zewnętrznych (aktualna stylistyka, mody, kontekst ekonomiczno-społeczny, rozwój technologiczny itp.) (Wincencjusz-Patyna, 2019, s. 329-332) poszczególnych artystów na ich interpretacje tekstu literackiego dokonaną na ilustracjach. Jest to o tyle istotne, że zmiany w sztuce, które zaszły na początku XX wieku umożliwiły artystom zerwanie z tradycyjnymi zasadami kompozycji i perspektywy, co dało im większą swobodę, zwłaszcza w przypadku ukazywania tematów nierealistycznych takich jak marzenia senne itp., co w dużym stopniu poszerzyło wachlarz możliwości ilustratorów takich tekstów jak baśnie (co uwydatnia się szczególnie w przypadku ilustracji z ostatniego z omawianych wydań).

Summary

The Norwegian fairy tales by Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe are one of the most important texts in Norwegian culture. Due to their deep connection to Norwegian national romanticism, they contributed to the development of the Norwegian language as well as to the formation of the Norwegian national identity in the 19th century. As the very first fully illustrated edition was published in 1879, the illustrations from the beginning influenced the reception of the collection in question, highlighting its national character. Can we, however, assume that the nature of the fairy tale has been thus determined once and for all? And can the presence of Norwegian 'elements' in the illustrations really indicate a proper reading of these folktales? To find answers to these questions, the subject of this work raises two issues: the relation between text and picture and the presence of the Norwegian elements in the illustrations. The main aim of the dissertation is, firstly, to analyse the way each set of illustrations translates the textual (e.g. the selection of scenes and topics) elements, as well as possible changes that occurred in consecutive editions in this regard, and secondly, to determine how the artists depicted Norwegian character of the fairy tales on illustrations. By that means, it will be possible to determine how the interpretation of a fairy tales constituted in the period of national romanticism affected the later perception of the fairy tales.

The dissertation consists of four chapters. The first chapter conveys three areas: the notion of the folktale, the analytical tools, and cultural context. The first part discusses the genre of the folk tale, as well as several other related genres of oral folk art included in Asbjørnsen and Moe's collection. The following part describes the issue of the orality and presents possible research methods of the fairy tales and frame stories, and addresses to the issues related to text and image analysis in the context of book (illustrations, intersemiotic translation, multimodal analysis and the iconographical and iconological method proposed by Panofsky). The last part of the chapter presents the cultural context related the national romanticism and the notion of the national. Further, it discusses the circumstances of the publication of the Asbjørnsen and Moes fairy tales and the concept of the collectors as well as presents the first illustrations to the fairy tales of Asbjørnsen and Moe.

The second chapter contains a textual analysis of the selected folktales. The main aim of the analysis is to determine the structure of the individual works, which will constitute one of the main reference points to the literary text in the next chapter. Due to significant differences between the genres of the folktales, the methods of text analysis have been modified depending on the genre. In the case of magical folktales and "novella" type folktales, the method is based

on the model of protagonist function proposed by Propp, while in the case of other genres, the method uses concepts from the field of narratology such as scene, summary, ellipsis, etc. were used. In addition, there was described the ‘Norwegian’ features and elements appearing in the plot.

The third chapter, discuss the series of illustrations depicted each of the folktales analysed in the second chapter. The main subject of the analysis is the composition of illustration, and the way in which the pictorial means translates the textual element. The main questions are: to what extent the illustration conveys the nature of the text, what significance the presented scene has for the plot of the work and how the national elements were presented? The analyse of each cycle of illustrations ends a summary which discusses, among other things, the selection of scenes and themes in relation to the structure of the entire work (literary text) ends the analyse of each series of illustration.

Chapter four constitutes a summary, that organises the conclusions from separate analyses of the textual and image layers carried in chapters two and three. The conclusions convey two categories corresponding to the issues raised in the work: the text-image relationship and the presence of the national elements in the illustrations. The very first issue is related to the differences and similarities between scenes, subjects and atmosphere chosen by each of the illustrators. It has been noticed that there are significant similarities between scenes and subjects chosen to illustrate magic tales, novella tales and others: in most cases, they were depicted as action processes, where the participants had been salience from the foreground. The scenes selected by the illustrators usually constitutes the main parts of the plot described by functions such as first function of the donor, struggle, difficult task and others. In contrast, the frame stories, possibly due to their complex structure, were presented on the illustrations in two ways: the descriptive character of the primary fabula found equivalent in symbolic structures (mainly landscapes) and the narrative character of the embedded texts (*sagn*) in scenes presenting action processes. The atmosphere, however, has undergone significant changes over time. The illustrations from the two eldest editions are characterised by realism and bright colours, those from youngest editions are unrealistic (or rather surreal), with rough modelling, and dark colours. Moreover, some of them shows elements of physical sensuality, completely absent from earlier illustrations. The issue of Norwegian character of folktales is closely related to adaptation the pictures to a specific ideology. As shows the analysis of reviews commenting on the adequacy of illustrations in later editions, the presence of “the spirit” of the folktales (perceived most likely as a national character), was one of the main criteria for the correct

(intersemiotic) translation. However, the Norwegian character, presented very clearly the illustrations from the 19th century in the form of attributes (such as folk costumes and architecture) as well as atmosphere and characters, in the illustrations from the beginning of the 20th has been toned down by contemporary realities.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Asbjørnsen, P. Chr (1845). *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen*. W. C. Fabritius. Christiania.
- Asbjørnsen, P. Chr. (1871). *Norske Folke-Eventyr fortalte af P. Chr. Asbjørnsen*. Ny Samling. Jak. Dybwad. Christiania.
- Asbjørnsen, P. Chr. (1879). *Norske Folke- og Huldreeventyr i udvalg af P. Chr. Asbjørnsen*. Gyldendalske Boghandels Forlag. Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. & Moe, J. (1883). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe med Illustrationer af E. Werenskiold og Th. Kittelsen*. I. Gyldendalske Boghandels Forlag. Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. (1884). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe med Illustrationer af Th. Kittelsen, Otto Sinding og E. Werenskiold*. II. Gyldendalske Boghandels Forlag. Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. (1887). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr af P. Chr. Asbjørnsen med Illustrationer af E. Werenskiold og Th. Kittelsen*. III. Gyldendalske Boghandels Forlag. Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr (1934a). *Norske huldre-eventyr og folkesagn fortalt av P. Chr. Asbjørnsen*. Bind 1. Forlaget av H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Asbjørnsen, P. Chr (1934b). *Norske huldre-eventyr og folkesagn fortalt av P. Chr. Asbjørnsen*. Bind 2. Forlaget av H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Asbjørnsen, P. Chr. & Moe, J. (1936a). *Samlede eventyr. Norske kunstneres utgave*. Første bind. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Asbjørnsen, P. Chr. & Moe, J. (1936b). *Samlede eventyr. Norske kunstneres utgave*. Andre bind. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Asbjørnsen, P. Chr. & Moe, J. (1936c). *Samlede eventyr. Norske kunstneres utgave*. Tredje bind. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Asbjørnsen, P. Chr., Moe, J., Nauthella i inni (1996). *Erotiske folkeeventyr. Utval og innleiing Oddbjørg Hogset*. Universitetsforlaget. Oslo.

Literatura przedmiotu

- Aarne, A. (1910). *Verzeichnis der Märchentypen mit hülfe von fachgenossen ausgearbeitet von Antti Aarne*. Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia. Helsinki.

- Aarne, A. & Thompson, S. (1961). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Suomalainen Tiedeakatemia. Helsinki.
- Aarseth, A. (1981). *Realismen som myte. Tradisjonskritiske studier i norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget. Bergen.
- Aarseth, A. (1985). *Romantikken som konstruksjon. Tradisjonskritisk studier i nordisk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget. Bergen.
- Alver, B. (1989). „Folklore and National Identity”. W: Kvideland, R. & Sehmsdorf. H.K. (Red.), *Nordic Folklore. Recent Studies*. Indiana University Press. Bloomington. s. 12–20.
- Arbeidets Rett (1934, 13. mars). Asbjørnsens Huldreeventyr i ny utgave.
- Aubert, A. (1887, 23. December). Norsk Eventyrillustration. *Dagbladet*, s. 1-2.
- Bachtin, M. (1986). *Estetyka twórczości słownej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Bal, M. (2006 a). *A Mieke Bal Reading*. University of Chicago Press. Chicago.
- Bal, M. (2006 b). *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Amsterdam Academic Archive. Amsterdam.
- Bal, M. (2010). „Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera” W: Godleweki, G. (Red). *Almanach antropologiczny 3. Słowo/obraz*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa.
- Bal, M. (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków.
- Balcerzan, E. (1968). Poetyka przekładu artystycznego. „Nurt” 1968, nr 8 (przedruk: Idem. (1998). *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”. Katowice. s. 17-31.
- Barnard, F. M. (1967). *Herder's Social and Political Thought. From Enlightenment to Nationalism*. Clarendon Press. Oxford.
- Barthes, R. (2006). Retoryka obrazu, W: Skwara, Marek, Wysłouch, Seweryna (Red.). *Ut pictura poesis. słowo/obraz terytoria*. Gdańsk. s. 188-244.
- Berg, K. (1981). „Maleriet 1870-1914. Perioden 1870-1900”; W: Berg, K. (Red.). *Norges Kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo. s. 109-260.
- Blehr, O. (1974). *Folketro- og Sagnforskning*. Universitetsforlaget. Bergen.
- Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Universitas. Kraków.

- Brudal, P. J. (1984). *Det ubevisste språket. Psykologi og symbolbilder i folkeeventyrene*. Universitetsforlaget AS. Oslo-Bergen-Stavanger-Tromsø.
- Bryson, N. (1981). *Word and Image. French Painting in Ancient Régime*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Bø, O. (1972). *Utsyn over norsk folkediktning*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Bø, O. (1981). „Eventyr og Eventyrforteljing”, W: Asbjørnsen P. Chr. & Moe, J., *Det var en gang ... Eventyr og sagn* (s. 282-285). Grøndahl & son forlag a. s. Oslo.
- Bø, O. (1987). *Trollmakter og godvette. Overnaturlige vesen i norsk folketro*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Bø, Olav. (1988). *Folketradisjon og kulturarv*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- C. C. (1879 2. november). Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Utvalg ved P. Chr. Asbjørnsen. *Romsdals Budstikke, Litteratur*, s. 1.
- Christensen, H. (1904). „De viktigste indflydelser udenfra og fra ældre norsk kultur, der har bestemt den norske romantiks udvikling 1840-1870”. W: „Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industrii” 1940, Ny serie, s. 438-450.
- Eco, U. (2003). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Phoenix. London.
- Edvardsen, E. H. (2005). *Kvitebjørn kong Valemon 1. Gerhard August Schneider – arkitekten bak norske eventyrillustrasjoner*. Norsk Folkeminnelag og Aschehoug & Co. Oslo.
- Edvardsen, E. H. (2007). *Kvitebjørn kong Valemon 2. Den illustrerte eventyrutgaven som aldri utkom*. Norsk Folkeminnelag og Aschehoug & Co. Oslo.
- Esborg, L. (2022). „Treue und Wahrheit: Asbjørnsen and Moe and the Scientification of Folklore in Norway”. W: Gunnell, T. (Red.). *Grimm Ripples: The Legacy of the Grimm's Deutsche Sagen in Northern Europe*. Brill. Leiden. Boston. s. 185-221.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism. New perspectives on the past*. Basil Blackwell. Oxford.
- Van Gerven, T. (2020). *Scandinavis. Overlapping and Competing Identities in the Nordic World, 1770-1919* [rozprawa doktorska]. University of Amsterdam.
- Garborg, H. (1905). *Norsk klædebunad (fraa ymse bygdir)*. Norigs ungdomslag og Student-maallaget. Oslo.
- Gjefsen, T. (2001). *Peter Christen Asbjørnsen. Diger og folkesæl*. Andresen & Butenschøn. Oslo.
- Gorrée, D. L. (2015). *From Translation to Transduction. The Glassy Essence of*

Intersemiosis. Tartu University Press. Tartu.

- Gotaas, T. (1999). *Tatere i norsk folketradisjon*. Lokalhistorisk forlaget. Espå.
- Gottlieb, H. (2018). "Semiotics and Translation". W: Malmkjær K. (Red.). *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. Routledge. London. s. 45-63.
- Greimas, A. J. (1974). *Strukturel semantik*. Borgen Forlag. Odense.
- Greve, E. (1941). *Th. Kittelsens eventyrtegninger*. Fabritius. Oslo.
- Grimm, J & Grimm, W. (1812). *Kinder-Und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Realschulbuchhandlung. Berlin.
- Grimstad Adressetidende. (1936, 21. januar). Den frøste samlede utgave av Asbjørnsen og Moes eventyr.
- Gunnel, T. (2010). Daisies Rise to Become Oaks. The Politics of Early Folktale Collection in Northern Europe. *Folklore*. 121 (1). s. 12-37.
- Grønvold, M. (1925). *Fra Ulrikken til Alperne. En malerns erindringer*. Gyldendal. Oslo.
- Hagemann, S. (1986). *De tegnet for barna. Norske kunstneres illustrasjoner i bøker for barn*. Tiden. Oslo.
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvitenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4.F s. 163-168. W: Cackowska, M., Dymel-Trzebiatowska, H. & Szyłak, J. (Red.). (2017). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. [przekład: „Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową”]. Instytut Kultury Popularnej. Poznań. s.49-56.
- Hanko, L. (1964). Memorates and the Study of Folk Beliefs. *Journal of the Folklore Institute*. Vol. 1. No. 1/2 (1964). s. 5-19.
- Hansen, H. (1932). *P. Chr. Asbjørnsen. Biografi og karakteristikk med supplerende opplysninger om hans samtidige*. Aschehoug. Oslo.
- Heide, E. (2011). Loki, the Vätte, and the Ash Lad: A Study Combining Old Scandinavian and Late Material. *Viking and Medieval Scandinavia* 7(2011). s. 63-106.
- Hermundstad, G. (1995). *Østenfor sol og vestenfor måne. Psykoanalytiske tolkninger av nordiske og germanske eventyr, sagn og myter*. Spartacus forlag. Oslo.
- Hodne, B. (1994). *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Universitetsforlaget. Oslo.

- Hodne, Ø. (1952). *Jørgen Moe. Folkminnesamler, dikter, prest*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Hodne, Ø. (1979). *Jørgen Moe og folkeeventyrene. En studie i nasjonalromantisk folkloristikk*. Universitetsforlaget. Oslo Bergen Tromsø.
- Hodne, Ø. (1984). *The Types of the Norwegian Folktale*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Hodne, Ø. (1994). *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet*. Norges forskningsråd. Oslo.
- Hodne, Ø. (1998). *Det norske folkeeventyret: fra folkediktning til nasjonalkultur*. Cappelen. Oslo.
- Hodne, Ø. (2002). *Kvinne og mann i norsk folkekultur*. Cappelen. Oslo.
- Holbek, B. (1989). The Language of Fairy Tales. W: Kvideland, R. & Sehmsdorf, H.K. (Red.). *Nordic Folklore. Recent Studies*. Indiana University Press. Bloomington. s. 40–62.
- Honko, L. (1989). Methods in Folk Narrative Research. W: Kvideland, R. & Sehmsdorf, H.K. (Red.). *Nordic Folklore. Recent Studies*. Indiana University Press. Bloomington. s. 23–39.
- Hovstad, J. (1933). Eventyrmålet hjå Asbjørnsen og Moe. *Syn og segn*. 39. s. 289-299.
- Höllander, H. (2006). Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja. W: Skwara, M. & Wyslouch, S. (Red.). *Ut pictura poesis. słowo/obraz terytoria*, Gdańsk. s. 188-244.
- Hølaas, O. (1941). *Th. Kittelsen. Den norske faun*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Ingarden, R. (1988). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.
- Ingwersen, N. (2008). *The Scandinavian Magic Tale and Narrative Folklore. A study in Genres, Themes, and Sources*. The Edwin Mellen Press. Lewiston Queenston Lampeter.
- Jakobson, R. (1965). „On Linguistic Aspects of Translation”. W: Brower, R. A. (Red.). *On Translation*. Oxford University Press. New York. s. 231-239.
- Johnsen, N. J. (1935). *Døler og troll: fra norsk illustrasjonskunst historie*. Forening for norsk bokkunst. Oslo.
- Kawka, M. (2016). Dyskurs multimodalny – nowa kategoria badawcza?. *Zeszyty Prasoznawcze*, 59 (2), 294-303.
- Ketilsson, E. (1989). *Th. Kittelsen. Troll i Norge. Troll in Norway*. Stenersen. Oslo.

- Kibédi-Varga, A. (2010). „Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem”. W: Sobolewska, K. (Red.). *Almanach antropologiczny 3. Słowo/obraz*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. s. 11-31.
- Koefoed, H. & Økland, E. (1999). *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*, J. N. Stenersens forlag a s. Oslo.
- Kress, G. & van Leeuwen, O. (2016). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge.
- Krogvig, A. (Red.). (1915). *Fra Det Nationale Gjennembruds Tid: Breve fra Jørgen Moe til P. Chr. Asbjørnsen og Andre*. Aschehoug. Kristiania.
- Kvideland, R. & Sehmsdorf, H. K. (Red.). (1991). *Scandinavian Folk Belief and Legend*. Norwegian University Press. Oslo.
- Leerssen, J. (2004). Literary historicism: romanticism, philologistst, and the presence of the past. *Modern Language Quarterly* 65(2), s. 221–243.
- Leerssen, J. (2012). „Oral Epic: The Nation Finds a Voice”. W: Baycroft, T & Hopkin, D. (Red.), *Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century* (11–26). Brill. Lieden and Boston.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*. 270 (68). s. 428-444.
- Liestøl, K. (1936). „Efterskrift”. W: Moe, J. & Asbjørnsen, P. Chr. (1936c), *Samlede eventyr. Norske kunstneres utgave. Tredje bind* (s. 399). Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Liestøl, K. (1984). *P. Chr. Asbjørnsen. Mannen og livsverket*. Tanum-Norli. Oslo.
- Lessing, G. E. (2012). *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. UNIVERSITAS. Kraków.
- Lindesnes (1936, 23. desember). Et nasjonalt storverk er fullført.
- Longum, L. (1995). *Å krysse sine spor. Artikler – essays – innlegg. 1957-1995*. Nordisk Institutt Universitetet i Bergen. Bergen.
- Massengale, J. (2009). Asbjørnsen at Rondane: Hunting for Legends and Reindeer. W: Brantly, S & DuBois, T.A. (Red.). *The Nordic Storyteller. Essays in Honour of Niels Ingwersen*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne. s. 156-177.
- Miatkowska-Gołdyn, A. (2018). *Norweska baśń ludowa Petera Christena Asbjørnsena i Jorgena Moe* [praca doktorska]. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

- Mitchell, J. W. T. (1985). *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press. Chicago-London.
- Mo, E. (1916). Oksefisen. *Norsk folkekultur* 2. s. 120-121.
- Moe, J. (1852). *Fortale og Innledning til „Norske Folkeeventyr” 2den Udg. 1852 (1851)* W: Moe, J. (1877). *Samlede skrifter. Andet bind*. Cammermeyer. Kristiania. s. 16-84.
- Muszer, D. (2018). *Baśnie norweskie. Opowiedział Dariusz Muszer*. Wydawnictwo Forma. Szczecin.
- Muszer, D. (2022). *Baśnie norweskie. Opowiedział Dariusz Muszer. Tom 2*. Wydawnictwo Forma. Szczecin.
- Mørkhagen, S. (1997). *Peer Gynt – historie, sagn og «forbandet Digt»*. Cappelen forlag. Oslo.
- Olrik, A. (1908). Episke love i folkediktningen. *Danske studier* 1908, s. 68-89.
- Ohrvik, A. (2022). „Mapping the Knowledge Network of the Norwegian Folklore Collector Peter Christen Asbjørnsen in the Nineteenth Century”. W: Gunnell, T. (Red.). *Grimm Ripples: The Legacy of the Grimm’s Deutsche Sagen in Northern Europe*. Brill. Leiden. Boston. s. 147-184.
- Ong, W. J. (2023). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa.
- Oxaal, A. (2003). Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale, *Tidsskrift for Kulturforskning*, 2(1), s. 5 – 25.
- Panofsky, E. (1971). *Studia z historii sztuki*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Pereira, N. M. (2008). Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Worlds. *Meta: Journal des traducteurs*, 53 (1), s. 104-119.
- Petrilli, S. & Zanoletti, M. (2023). “Intersemiotic approaches”. W: Meylaerts, R. & Marais, K. (Red.). *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. Routledge. New York. s. 340-368.
- Propp, W. (1976). *Morfologia bajki*. Książka i Wiedza. Warszawa.
- Ramløv, P. (1977). *Myter og folkeeventyr. Væsen, funktion og historik*. Gyldendal. København.
- Ribsskog, Ø. (1966). *Eventyrkongen og Romerike. Et tilskott til granskinga av P. Chr. Asbjørnsen og samtia hans*. Universitetsforlaget. Oslo Bergen Tromsø.

- Rosenblad, L. (2023). «Det var en gang ...» *Skildringer av liv og samfunn i Asbjørnsen og Moes folkeeventyr og eventyriustrasjoner som refleksjoner av norsk kulturnasjonalisme og samfunnsutvikling*. [praca magisterska]. Universitetet i Bergen.
- de Saussure, F. (1961). *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.
- Sivertsen, B. (2000). *For noen troll: vesener og uvesener i folketroen*. Suphammer. Oslo.
- Skard, V. (1973). *Norsk språkhistorie 3. 1840- ca. 1850*. Universitetsforlaget. Oslo-Bergen-Tromsø.
- Skre, A. (2015). *Th Kittelsen. Askeladd og Troll*. Aschehoug. Oslo.
- Słodczyk, R. (2018). „Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych: ekfrazja, intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikoniczność. *Porównania*, 1(22), s. 107-125.
- Socha, G. (1988). *Andriolli I rozwój drzeworytu w Polsce*. Ossolineum. Wrocław.
- Solberg, O. (1999). *Norsk folkedikting. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*. Cappelen akademisk forlag. Oslo.
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo.
- Sundland, E. (1995). «Det var en gang ... et menneske». *Tolkninger av Asbjørnsen og Moes undereventyr som allegorier på menneskelig innsikt og erkjennelse*. Cappelen Akademisk Forlag a. s. Oslo.
- Szelałowska, K. (2011). *My Norwegowie. Tożsamość narodowa norweskich elit w czasach nowożytnych*. Avalon. Kraków.
- Szelałowska, K. & Szelałowska, G. (2019). *Historia Norwegii XIX i XX wieku*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Szuman, S. (1955). *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży. Zagadnienia estetyczne i wychowawcze*. Wiedza Zawód Kultura. Kraków.
- Sørensen, Ø. (2001). *Kampen om Norges sjel. Norsk idéhistorie. Bind III*. Aschehoug. Oslo.
- Thompson, S. (1946). *The Folktale*. The Dryden Press. New York.
- Tveit, M. (2011). *Eventyrtegningene anno 1936. En analyse av bokutgivelse og illustrasjoner* [praca magisterska]. Universitetet i Oslo.

- Wergeland, H. (1834). „Tale ved en Borgerfest i Eidsvoll „Til Forfædrenes Minde»”, W: Wergeland, Henrik (1924). *Samlede skrifter. IV. avhandlinger opplysnings skrifter. 2^{det} bind: 1834-1837*. Steenske forlaget. Kristiania. s. 95-115.
- Wiercińska, J. (1988). *Sztuka i książka*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2019). *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Wrocław.
- Witoszek, N. (1998). *Norske naturmytologier. Fra Edda til økofilosofi*. Pax Forlag. Oslo.
- Witoszek, N. (2011). *The Origins of the „Regime of Goodness”: Remapping the Cultural History of Norway*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Wróblewska, V. (1995). Czas i przestrzeń w ludowych baśniach magicznych o zakazanym pokoju (T 311). *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska*. z. 45 (289) s. 133-143.
- Wysłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Wysłouch, S. (2006). Ut pictura poesis. W: Skwara, M. & Wysłouch, S. (Red.). *Ut pictura poesis. słowo/obraz terytoria*. Gdańsk. s. 188-244.
- Zaremba, Ł. (2010). „Mieke Bal. Poza opozycją słowa i obrazu?”. W: Sobolewska, K. (Red.). *Almanach antropologiczny 3. Słowo/obraz*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. s. 203-216.
- Zhang, X. (2023). *Exploring Intersemiotic Translation Models. A Case study of Ang Lee's Films*. Routledge. New York, London.
- Ødemark, J. (2014). Jørgen Moe og folkeeventyrets krysskulturelle fundament. W: Esborg, L. & Johannsen, D. (Red). *En vild endevending av al virkelighet*. Novus Forlag. Oslo. s. 69–82.
- Økland, E. (1989). *Per Krogh som illustratør. Ei utval henta frå bøker, tidsskrift, plakater, annonser, notatar, postkort o. a.* Samlaget. Oslo.
- Østby, L. (1936, 5. desember). Eventyrtegninger. Utstillingen i Kunstnerforbundet. s. 7.
- Østby, L. (1977). *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*. Dreyer. Oslo.
- Østby, L. (1981). „Asbjørnsens og Moes eventyr i billedkunsten”, W: Asbjørnsen P. Chr., Moe, J. *Det va en gang ... Eventyr og sagn*. Grøndahl & son forlag a. s. Oslo. s. 286-198.

- Østby, L. (1993). *Theodor Kittelsen. Tegninger og akvareller. Drawings and watercolours*. Grøndahl Dreyer. Oslo.

Leksykony i słowniki

- Det norske akademi ordbok. Kvernknurr.: <https://naob.no/ordbok/kvernknurr>, dostęp 2.08.2024.
- Norsk Folkemminnesamling. Eventyr og sagn. Digital samling av eventyr og sagn. ml4075 - Utrøst: https://www2.hf.uio.no/eventyr_og_sagn/index.php?asok=1&hkat=&kat=&oid=&sted=&sperson=&iperson=&tid=10379, dostęp: 18.05.2024.
- Norsk Folkemminnesamling. Eventyr og sagn. Digital samling av eventyr og sagn. AT711 – Lurvehette: https://www2.hf.uio.no/eventyr_og_sagn/index.php?frisok=lurvehette, dostęp: 21.04.2024.

Filmy

- Carpino, I. (Reżyser). (1961). *Askeladden og de gode hjelperne* [Askeladden i dobrzy pomocnicy] [Film]. Carpino Studios.
- Carpino, I. (Reżyser). (1967). *Gutten som kappåt med trollet* [O takim co z trollem jadł na wyścigi] [Film]. Carpino Studios.
- Sandemose, M. B. (Reżyser). (2017). *Askeladden – i Dovregubbens hall*. [Legenda o górskim olbrzymie] [Film]. Maipo film.
- Sandemose, M. B. (Reżyser). (2019). *Askeladden – i Soria Moria slott*. [W poszukiwaniu Złotego Zamku] [Film]. Maipo Film.
- Øvredal, A. (Reżyser). (2011). *Trolljegeren* [Łowca trolli] [Film]. Filmkameratene AS.

Spis ilustracji

Il. 1. August Schneider, <i>Gjete kongens harer</i>	86
Il. 2. <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 181, il. E. Werenskiold.....	87
Il. 3. <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 182-183, il. E. Werenskiold.....	88
Il. 4. <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 188, il. E. Werenskiold.....	90
Il. 5 (a i b). <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 189, il. E. Werenskiold	92
Il. 6. <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 191, il. E. Werenskiold.....	94
Il. 7. <i>Gjæte Kongens Harer</i> (1879), s. 193, il. E. Werenskiold.....	96
Il. 8 Tyrihans som fik Kongsdatteren til at lee (1850), s. 37, J. Eckersberg	98
Il. 10. <i>Tyrihans som fik kongensdatteren til at le</i> (1879), s. 289, il. E. Peterssen	99
Il. 11. <i>Kvernsagn</i> (1879), s. 163, il. H. Gude	102
Il. 12. <i>Kvernsagn</i> (1879), s. 166, il. H. Gude	103
Il. 13. <i>Kvernsagn</i> (1879), s. 163, il. P. Arboe.....	105
Il. 14. <i>Skarvene fra Udrøst</i> (1879), s. 53, il. H. Gude	107
Il. 15. <i>Skarvene fra Udrøst</i> (1879), s. 56, il. H. Gude	108
Il. 16. <i>Skarvene fra Udrøst</i> (1879), s. 59, il. H. Gude	109
Il. 17 a i b. <i>Manden som skulde stelle hjemme</i> (1879), s. 48-49, il. E. Peterssen.....	111
Il. 18 <i>Manden som skulde stelle hjemme</i> (1879), s. 51, il. E. Peterssen.....	114
Il. 19 <i>Manden som skulde stelle hjemme</i> (1879), s. 52, il. E. Peterssen.....	115
Il. 20 <i>Per Gynt</i> (1879), s. 155, il. P. Arbo	117
Il. 21 <i>Guten og Fandent</i> (1879), s. 44-45, il. O. Sinding	119
Il. 22. <i>Guten og Fandent</i> (1879), s. 46, il. O. Sinding.....	121
Il. 23. <i>Herremandsbruden</i> (1883), s. 65, il. E. Werenskiold.....	122
Il. 24. <i>Herremandsbruden</i> (1883), s. 67, il. E. Werenskiold.....	124
Il. 25. <i>Herremandsbruden</i> (1883), s. 68, il. E. Werenskiold.....	126

Il. 26. <i>Herremandsbruden</i> (1883), s. 70, il. E. Werenskiold.....	127
Il. 27. <i>Veslefrik med Felen</i> (1887), s. 72-73, il. T. Kittelsen.....	130
Il. 28. <i>Veslefrik med Felen</i> (1887), s. 78-79, il. T. Kittelsen.....	132
Il. 29. <i>Prindsessen som ingen kunde maalbinde</i> (1887), s. 101, il. E. Werenskiold.....	134
Il. 30. <i>En aften ved andelven</i> (1934a), s. 131, il. R. Borchgervink.....	137
Il. 31. <i>En aften ved andelven</i> (1934a), s. 133, il. R. Borchgervink.....	138
Il. 32. <i>En aften ved andelven</i> (1934a), s. 138, il. R. Borchgervink.....	139
Il. 33. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 1, il. R. Borchgervink.....	141
Il. 34. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 5, il. R. Borchgervink.....	142
Il. 35. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 7, il. R. Borchgervink.....	143
Il. 36. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 9, il. R.orchgervink.....	145
Il. 37. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 11, il. R. Borchgervink.....	146
Il. 38. <i>Kvernsang</i> (1934a), s. 13, il. R. Borchgervink.....	148
Il. 39. <i>Tatere</i> (1934b), s. 81, il. R. Borchgervink.....	150
Il. 40. <i>Tatere</i> (1934b), s. 83, il. R. Borchgervink.....	152
Il. 41. <i>Tatere</i> (1934b), s. 91, il. R. Borchgervink.....	153
Il. 42. <i>Tatere</i> (1934b), s. 100-101, il. R. Borchgervink.....	154
Il. 43. <i>Tatere</i> (1934b), s. 107, il. R. Borchgervink.....	156
Il. 44. <i>Tatere</i> (1934b), s. 112, il. R. Borchgervink.....	157
Il. 45. <i>Skraverne fra Ut-Røst</i> (1934b), s. 160, il. P. Borchgervik.....	159
Il. 46. <i>Skraverne fra Ut-Røst</i> (1934b), s. 162-163, il. P. Borchgervik.....	161
Il. 47. <i>Skraverne fra Ut-Røst</i> (1934b), s. 166, il. P. Borchgervik.....	163
Il. 48. a i b. <i>Lurvehette</i> (1936c), s. 174-175, il. D. Werenskiold.....	164
Il. 49. a i b. <i>Lurvehette</i> (1936c), s. 176-177, il. D. Werenskiold.....	167
Il. 50. a i b. <i>Lurvehette</i> (1936c), s. 178-179, il. D. Werenskiold.....	170

Il. 51. <i>En aften ved Andelven</i> (1936c), s. 145, il. Henrik Sørensen.....	174
Il. 52. <i>En aften ved Andelven</i> (1936c), s. 145, il. Henrik Sørensen.....	175
Il. 53. <i>Tatere</i> (1936c), s. 102-103, il. Per Krohg.....	177
Il. 54. <i>Tatere</i> (1936c), s. 105, il. Per Krohg	180
Il. 55. <i>Tatere</i> (1936c), s. 107, il. Per Krohg	181
Il. 56. <i>Tatere</i> (1936c), s. 111, il. Per Krohg	183
Il. 57. <i>Tatere</i> (1936c), s. 119, il. Per Krohg	184
Il. 58. <i>Håken Borkenskjegg</i> (1936c), s. 78-79, il. Alf Rolfsen.....	187
Il. 59. <i>Håken Borkenskjegg</i> (1936c), s. 81, il. Alf Rolfsen	188
Il. 60. <i>Håken Borkenskjegg</i> (1936c), s. 84-85, il. Alf Rolfsen.....	190

Aneks

Aneks 1

Funkcje protagonistów (działających postaci) według Władymira Proppa (za: Propp, Władymir, *Morfologia bajki*, Książka i Wiedza 1976, s. 66-123)

- I. **odejście (e)** *Jeden z członków rodziny odchodzi z domu*
- II. **zakaz (o)** *Bohater otrzymuje zakaz*
- III. **naruszenie zakazu (b)**
- IV. **wywiadywanie się (przeciwnika) (e)** *Antagonista usiłuje zdobyć informacje o bohaterze (np. ustalić jego miejsce pobytu)*
- V. **udzielenie mu informacji o bohaterze (w)** *Antagonista otrzymuje wiadomość o swojej ofercie*
- VI. **podstęp (z)** *Antagonista usiłuje oszukać ofiarę, aby zawiadnąć nią lub zagarnąć jej mienie (za pomocą namowy, środków magicznych, oszustwa, przemocy)*
- VII. **wspomaganie (g)** *Ofiara ulega podstępowi i tym samym nieświadomie pomaga wrogowi*
- VIII. **szkodzenie (A)** *Antagonista wyrządza krzywdę albo szkodę członkowi rodziny (np. porwanie, kradzież, zadanie ran cielesnych) lub brak (a)* *Któremuś z członków rodziny czegoś brakuje, pragnąłby coś posiadać*
- IX. **pośrednictwo, moment łączący (B)** *Oznajmienie o szkodzie (nieszczęściu) lub braku, do bohatera ktoś zwraca się z prośbą lub rozkazem, wysyła og lub uwalnia*
- X. **początek przeciwdziałania (C)** *Poszukiwacz [bohater] zgadza się lub decyduje na przeciwdziałanie*
- XI. **wyprawa (↑)** *Bohater opuszcza dom*
- XII. **pierwsza funkcja donatora (I)** *Bohater zostaje poddany próbie, jest wypytywany, staje się ofiarą napaści itp., co przygotowuje przekazanie mu magicznego środka albo pomocnika*
- XIII. **reakcja bohatera (I)** *Reakcja bohatera na działania przyszłego donatora*
- XIV. **przekazywanie środka magicznego (Z)** *Bohater wchodzi w posiadanie magicznego środka*
- XV. **przemieszczenie przestrzenne między dwoma królestwami (R)** *Bohater przenosi się, jest przeniesiony lub przyprowadzony w miejsce, gdzie znajduje się przedmiot jego poszukiwań (zazwyczaj jest to odległe królestwo, albo daleko w linii poziomej albo bardzo wysoko lub głęboko w linii pionowej)*
- XVI. **walka (B)** *Bohater i jego antagonistą przystępują do bezpośredniej walki*
- XVII. **naznaczenie bohatera znamieniem (K)** *Bohater otrzymuje znamię (naniesione na ciało, w postaci przedmiotu itp.)*
- XVIII. **zwycięstwo (II)** *Zwycięstwo nad antagonistą*
- XIX. **likwidacja wcześniej zaistniałego braku czegoś (I)** *Likwidacja szkody lub braku*
- XX. **powrót bohatera (↓)**
- XXI. **prześladowanie bohatera (IIp)** *prześladowanie lub pościg*
- XXII. **ocalenie bohatera od pościgu (Cn)**
- XXIII. **nierozpoznane przybycie (X)** *Nierozpoznany przez nikogo bohater przybywa do domu lub do innego kraju*

- XXIV. **nieuzasadnione roszczenia (Φ)** *Uzurpator wysuwa nieuzasadnione roszczenia*
- XXV. **trudne zadanie (3)** *Bohater otrzymuje trudne zadanie*
- XXVI. **wykonanie trudnego zadania (P)**
- XXVII. **rozpoznanie (Y)** *Rozpoznanie bohatera*
- XXVIII. **zdemaskowanie (O)** *Zdemaskowanie uzurpatora lub antagonisty*
- XXIX. **transfiguracja (T)** *Bohater przybiera inną postać*
- XXX. **ukaranie (H)** *Ukaranie wroga*
- XXXI. **wesele (C*)** *Bohater zawiera małżeństwo i zostaje carem [królem]*

Aneks 2

Prawa epickie sformułowane przez Axela Orlika w artykule *Episke love i folkedikningen*

- 1) Przejrzystość baśni – w jednej scenie pojawia się niewiele postaci i niewiele sił kierujących życiem bohaterów.
- 2) Sceniczne prawo liczby dwa – rzadko pojawia się więcej niż dwóch bohaterów w jednej scenie.
- 3) Baśń operuje schematami – dotyczy to bohaterów oraz wydarzeń.
- 4) Plastyka baśni – występują zestawienia przeciwieństw (np. wysoki-niski, mężczyzna-kobieta it.); tworzenie fantastycznych kompozycji, szczególnie w grze między człowiekiem a zwierzęciem.
- 5) Logiczność baśni – baśń zawiera tylko takie motywy, które są istotne z punktu widzenia rozwoju fabuły
- 6) Jedność fabuły – fabuła baśni skupia się wokół jednego wydarzenia, zawiera to, co do niego prowadzi i opuszcza to, czego ono nie dotyczy.
- 7) Epicka jedność fabuły – każdy wątek prowadzi do kolejnych wydarzeń.
- 8) Pojedynczy strumień narracyjny
- 9) Prawo punktu kulminacyjnego – wszystko skupia się wokół głównego bohatera.
- 10) Na raz mogą występować dwie główne postaci.
- 11) Epickie prawo przeciwieństw – kiedy na raz pojawiają się dwie postaci, często są swoimi przeciwieństwami.
- 12) Zgodnie z prawem przeciwieństw główny bohater zostaje skonfrontowany z jedną lub kilkoma postaciami drugoplanowymi o odmiennym charakterze
- 13) Prawo bliźniaków – gdy w jednej narracji występuje na raz dwóch bohaterów często są oni wspólnie słabsi niż jeden.
- 14) Prawo liczby trzy/ prawo powtórzeń – najczęściej przy powtórzeniach używana jest liczba trzy lub jej wielokrotność.
- 15) Kiedy pojawia się kilka elementów lub motywów jeden po drugim, najważniejszy jest ten ostatni.
- 16) Zasada przewagi – na pierwszym miejscu zawsze jest najświetniejszy.
- 17) Zasada wstępu – w baśni przechodzi się od prostego do zróżnicowanego, od spokoju do ruchu.
- 18) Prawo przerwy – narracja baśni nie urywa się gwałtownie po ważnych wydarzeniach.

Aneks 3

Uproszczony schemat funkcji protagonistów zaproponowany przez A. J. Greimasa (za: Greimas, Algirdas Julien, *Strukturel semantik*, Borgen Forlag, Odense, 1974, s. 308)

1. odejście;
2. zakaz vs złamanie zakazu;
3. wywiadywanie się vs udzielenie informacji o bohaterze;
4. odstęp vs wspomaganie;
5. szkodzenie vs brak;
6. pośrednictwo vs początek przeciwdziałania;
7. wyprawa;
8. pierwsza funkcja donatora vs reakcja bohatera;
9. przekazanie środka magicznego;
10. przemieszczenie przestrzenne między dwoma królestwami;
11. walka vs zwycięstwo;
12. znak;
13. likwidacja wcześniej zaistniałego braku;
14. powrót bohatera;
15. prześladowanie bohatera vs ocalenie bohatera od pościgu;
16. nierozpoznane przybycie;
17. trudne zadanie vs wykonanie trudnego zadania;
18. rozpoznanie;
19. zdemaskowanie vs transfiguracja;
20. ukaranie vs wesele;

Aneks 4

Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen, 1879

L.p.		Tytuł baśni	Tłumaczenie	Gatunek	Liczba ilustracji	Autor ilustracji*
1		En gammeldags Juleaften	Staroświecki wieczór wigilijny	Opowieść ramowa	7	VL, OS, HG
2	AT 303 (wariant) ¹⁶⁴	Smaagutterne som traf Trolde paa Hedalskoven	O chłopcach, którzy spotkali trolle w lesie Hedalsskogen*	Baśń magiczna	3	EW
3		Matthias Skytters Historier	Opowieści strzelca Matthiasa	Opowieść ramowa	3	HG
4	AT870	Vesle Ase Gaasepge	Gąsiareczka Åse*	Baśń typu „nowela”	1	OS
5	AT 1158	Guten og Fanden	Chłopiec i diabeł*	Baśń o głupim trollu	2	OS
6	AT 1408	Manden som skulde stelle hjemme	O chłopie, który chciał prowadzić dom*	Baśń humorystyczna	4	EP
7		Skarvene fra Udrøst	Kormorany z wyspy Utrøst*	sagn	3	HG
8	AT 302 (wariant)	Om Risen som ikke havde noget Hjerte paa sig	O olbrzymie, który nie miał serca	Baśń magiczna	3	OS
9	AT 2025	Pandekagen	Naleśnik	Baśń addycyjna	2	OS
10.		En Tiurleg i Holleia	Polowanie na głąszce w Hollei	Opowieść ramowa	6	HG
11.	AT 650A	Mumle Gaaseægg	Mumle Gaaseægg (Gęsie Jajo)	Baśń magiczna	4	OS
12.	AT 726	Den syvende Fa'r i Huset	Siódmy ojcem w domu*	Baśń magiczna	3	EW, OS
13.		Berthe Tuppenhaugs Fortællinger	Opowieści Berthy Tuppenhaug	Opowieść ramowa	6	HG
14.	AT 330	Smeden som de ikke torde slippe ind i Helvede	O kowalu, którego nie wpuścili do piekła	Baśń magiczna	3	OS

¹⁶⁴ Klasyfikacja wraz z numerami w indeksie AT (wyłącznie przy tych pozycjach, gdzie podany jest numer AT) za Hodne, 1984.

15.	AT 122E	De tre Bukkene Bruse, som skulde gaa til Sæters og gjøre sig fete	O trzech koziołkach, które chciały udać się na łąkę aby się upaść	Baśń o zwierzętach	2	OS
16.	AT 1161 (variant)	Per Gynt	Peer Gynt	Baśń o głupim trollu	1	PA
17.	AT 115	Bamse Bra'kar	Niedźwiedź woźnicą	Baśń o zwierzętach	1	EW
18.		Kværnsagn	Opowieści o młynie	Opowieść ramowa	3	HG, PA
19.	AT 563	Om gutten som gik til Nordenvinden og krævede Melet igjen	O chłopcu, który szedł do północnego wiatru odebrać mąkę*	Baśń magiczna	2	OS
20.	AT 570	Gjæte Kongens Harer	Pasterz królewskich zajęcy*	Baśń magiczna	7	EW (3 według AS)
21.		Makreldorg	Półow makreli	sagn	4	OS
22.	AT 1542	Peik	Peik	Baśń humorystyczna	1	AS
23.	AT 1406	Dumme Mænd og Troid til Kjærringer	Głupie chłopcy i przewrotne baby*	Baśń humorystyczna	1	OS
24.	AT 922	Præsten og Klokkeren	Ksiądz i kościelny	Baśń romantyczna	2	EW
25.		Jutulen og Johannes Blesom	Jutul i Johannes Blesom	sagn	2	EW, PA
26.	AT 2250	Skrinet med det rare i	Skrzynia z niezwykłą zawartością	Catch tale	1	OS
27.		Enkesønnen	Wdowi syn	Baśń magiczna?	3	OS
28.	AT 425	Østenfor Sol og vestenfor Mane	Na wschód od słońca i na zachód od księżycy*	Baśń magiczna	5	OS (1 według AS)
29.	AT 852	Askeladden som fik Prindsessen til at lögste sig	Jak Askeladden oszukał królową*	Baśń romantyczna	3	EW
30.		En Aftenstund i Proprietærkjøkken	Wieczór w gospodarskiej kuchni	Opowieść ramowa	5	HG, AT
31.	AT 571 (variant)	Tyrihans som fik kongensdatteren til at le	O Tyrihansie co rozśmieszył królową	Baśń magiczna	1	EP
32.		En Sommernat paa Krogskov	Letnia noc w lesie Krogskov	Opowieść ramowa	4	OS
33.		En Signekjærring	Mądra baba	Opowieść ramowa	3	HG
34.	AT 1641	Kulbrænderen	Węglarz	Baśń humorystyczna	3	EW

Eventyrbog for Børn 1883-1887

L.p.		Tytuł baśni	Tłumaczenie	Gatunek	Liczba ilustracji	Autor ilustracji*
Tom 1 (1883)						
1.	AT 130 (wariant)	Væderen og Grisen som skulde skovs og bod for sig selv	O baranie i wieprzu co poszli do lasu żyć po swojemu	Baśń o zwierzętach	2	EW
2.	AT 550	Guldfuglen	Złoty ptak	Baśń magiczna	3	TK
3.	AT 37	Ræven som Gjæter	Lis pasterzem*	Baśń o zwierzętach	2	EW
4.	AT 1060 + 1088	Askeladden som kapaat med Trolden	Jak Askeladden z trollem jedli na wyścigi*	Baśń o głupim trollu	1	TK
5.	AT 565	Kværnen som staar og maler paa havfens Bund	O młynku, który miele na dnie morza*	Baśń magiczna	2	EW
6.	AT 327C	Smørbuk	Tłuscioszek	Baśń magiczna	2	TK
7.	AT1365AB	Kjærringen mot Strømmen	O babie co ze złości płynęła pod prąd	Baśń humorystyczna	3	EW
8.	AT 751A	Gjertrudsfuglen	Dzięcioł	Baśń legendarna	1	TK
9.	AT403B	Manddatteren og Kjærringdatteren	Córka męża i córka żony	Baśń magiczna	2	TK
10.	AT 96	Haren som havde været gift	O kogucie co się ożenił	Baśń o zwierzętach	1	EW
11.	AT 1440	Herremandsbunden	Narzeczona bogacza*	Baśń humorystyczna	4	EW
12.	AT 1384	Somme Kjærringer er slige	Co za baby!*	Baśń humorystyczna	1	TK
13.	AT 247	Hver synes best om sine Børn	Własne dzieci najpiękniejsze*	Baśń o zwierzętach	1	TK
14.	AT 168 A	Han Far sjøl i Stua	Pan domu	Baśń o zwierzętach	1	EW
15.	AT 402	Dukken i Græset	Lalka w trawie	Baśń magiczna	2	TK
16.	AT 20C (wariant)	Hønen som skulde til Dovrefjeld, forat ikke Alverden skulde forgaa	O kurze co chciała iść w góry Doverfjeld aby świat się nie skończył	Baśń o zwierzętach	1	EW

17.	AT 545B	Herreper	Pan Per*	Baśń magiczna	3	EW
Tom 2 (1884)						
1.	AT 301 (wariant)	Fugl Dam	Ptak Dam	Baśń magiczna	4	OS
2.	AT112	Hjemmusen og Fjeldmusen	Mysz domowa i mysz górska	Baśń o zwierzętach	3	TK
3.	AT 400 (wariant)	Soria Moria Slot	Zamek Soria Moria*	Baśń magiczna	4	EW
4.	AT154	Vel gjort og ille lønnet	Dobrze zrobione, źle zapłacone	Baśń o zwierzętach	2	EW
5.	AT 513	Askeladden og de gode Hjælperne	Askeladden i jego pomocnicy*	Baśń magiczna	4	CH, OS
6.	AT 1415	Gudbrand i Lien	Gudbrand ze Wzgórza*	Baśń humorystyczna	2	OS
7.	AT 451	De tolv Vildænder	Dwanaście dzikich kaczek	Baśń magiczna	3	OS
8.	AT 5 AT 7 AT 1030 AT47 A	Bjørnen og Ræven 1. Slip Granrod og tag i Rævefod 2. De vædde om Fleisk og Humleblod 3. De skulle have Ager i Sameie 4. Mikkel vilde smage Hestekjød	Niedźwiedź i lis 1. Puszczaj korzeń, trzymaj łapę 2. Zakład o prosiaka i gniazdo trzmieli 3. Wspólna uprawa pola 4. Mikkel ma chęć na koninę*	Baśń o zwierzętach	4	TK
9.	Ait. leg. 85	Jomfru Maria og Svalen	Maryja i jaskółka	Aitiological tale	2	OS
10.	AT 2022	Hanen som faldt i Bryggekarret	O kogucie, co wpadł do kadzi z piwem	Baśń łańcuszkowa	3	TK
11.	AT 61	Hanen og Ræven	Kogut i lis	Baśń o zwierzętach	2	EW
Tom 3 (1887)						
1.	AT 301 (wariant)	De tre Kongsdøtre i Berget det blaa	Trzy królewny w błękitnej skale*	Baśń magiczna	11	EW
2.	AT 155	Verden lønner ikke anderledes	Tak nagradza świat*	Baśń o zwierzętach	2	TK
3.	AT 507A	Følgesvenden	Towarzysz podróży	Baśń magiczna	5	EW
4.	AT 2015	Haarslaa som aldrig vilde hjem gaa	O kozie co nie chciała do domu	baśń łańcuszkowa	2	TK

5.	AT 332	Gutten med øldunken	O chłopcu z beczką piwa	Baśń magiczna	3	EW
6.	AT 592	Veslefrik med Felen	Mały Frikk i jego skrzypki*	Baśń magiczna	2	TK
7.	AT 1453	Stabursnøgelen i Rottehovedet	Klucz do spichlerza w szpuli wełny	Baśń humorystyczna	2	EW
8.	AT 402	Gutten som vilde fri til Datter til Mor i Krogen	O chłopcu co chciał iść w konkury do córki	Baśń magiczna	3	TK
9.	AT853	Prindsessen som ingen kunde maalbinde	O księżniczce, która zawsze miała ostatnie słowo*	Baśń typu „nowela”	1	EW
10.	AT325	Bonde Veirskjæg	Chłop Veirskjæg	Baśń magiczna	3	TK

Norske Huldre-eventyr og Folkesagn 1934

L.p.	Tytul baśni	Tłumaczenie	Gatunek	Liczba ilustracji
Tom 1				
1.	Kvernsagn	Opowieści o młynie	Opowieść ramowa	6
2.	Ekebergkongen	Król Ekerbergu	Opowieść ramowa	4
3.	Matias Skytters historier	Opowieści strzelca Matthiasa	Opowieść ramowa	4
4.	Berthe Tuppenhaugs fortellinger	Opowieści Berthy Tuppenhaug	Opowieść ramowa	6
5.	En aftenstund i et proprietærkjøkken	Wieczór w gospodarskiej kuchni	Opowieść ramowa	7
6.	Huldreætt	Ukryty lud	Opowieść ramowa	2
7.	En halling med kvannerot	Mężczyzna z Hallingdal korzeniem arcydzięgla	Opowieść ramowa	5
8.	Lundeætten	Ród z Lunde	Opowieść ramowa	3
9.	En gammeldags juleaften	Staroświecki wieczór wigilijny	Opowieść ramowa	5
10.	En natt i Nordmarka	Noc w Nordmarka	Opowieść ramowa	7
11.	En aften ved Andelven	Wieczór nad rzeką Andelven	Opowieść ramowa	3
12.	Graverens fortellinger	Opowieści grabarza	Opowieść ramowa	5
13.	Jutulen og Johannes Blessom	Jutul i Johannes Blesom	sagn	2
14.	Fra fjellet og seteren	Z gór i górskich łąk	Opowieść ramowa	4
15.	Høifjelldsbilleder I i II	Obrazki z wysokich gór	Opowieść ramowa	9 i 7
Tom 2				
1.	Plankekjørerne	Wozacy drewna	Opowieść ramowa	5

2.	En tiurleik i Holleia	Polowanie na głuszce w Hollei	Opowieść ramowa	6
3.	En signekjerring	Baba szeptucha	Opowieść ramowa	3
4.	En sommernatt på Krogskogen	Letnia noc w lesie Krogskogen	Opowieść ramowa	5
5.	Tatere	Cyganie	Opowieść ramowa	6
6.	En aften i nabogården	Wieczór w sąsiednim gospodarstwie	Opowieść ramowa	4
7.	Fra Sognefjorden	Z Sognefjord	Opowieść ramowa	6
8.	Skravene fra Ut-Røst	Kormorany z Ut-Røst	Opowieść ramowa	3
9.	Tuftefolket på Sandflæsa	Ukryci ludzie z Sandflæsa	Opowieść ramowa	3
10.	Makreldorg	Połów makreli	Sagn	4
11.	På høiden av Alexandria	Na wysokości Aleksandrii	Opowieść ramowa	6

Ilustracje w tym wydaniu zostały wykonane przez Ridleya Borchgrevika

Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave 1936. Bind III (tom 3)

L.p.		Tytuł baśni	Tłumaczenie	Gatunek	Liczba ilustracji	Autor ilustracji*
1.	AT 311 (wariant)	Høna tripper i berget	Kura gdacze w górze	Baśń magiczna	3	AR
2.	AT 590	Det blå båndet	Niebieska wstążka	Baśń magiczna	5	AR
3.	AT 1525	Mestertyven	Mistrz wśród złodziei*	Baśń humorystyczna	5	PK
4.		Tuftefolket på Sandflæsa	Ukryty ludek z Sandflesa	Opowieść ramowa	4	PK
5.	AT510AB	Kari Trestakk	Kari Trestakk*	Baśń magiczna	7	DW
6.	At 403	Buskebrura	Panna młoda z krzakiem na głowie	Baśń magiczna	5	DW
7.	AT 710	Jomfru Maria som gudmor	Maryja matką chrzestną	Baśń magiczna	3	HS
8.	AT 461	Rike Per Kremmer	Bogaty Per Kramarz*	Baśń magiczna	4	HS
9.	AT 900	Håken Borkenskjegg	Håken Borkenskjegg (Håken Gniada Broda)	Baśń typu „nowela”	3	AR
10.	AT 501	De tre mostrene	Trzy ciotki	Baśń magiczna	2	PK
11.	AT 328	Askeladden som stjal trollets sølvender	O Askeladdenie co ukradł srebra trolla	Baśń magiczna	1	DW
12.	AT2021	Hanen og høna i nøtteskogen	Kogut i kura w lesie	Baśń addycyjna	1	DW
13.		Hanen, gauken og århanen	Kura, kukułka i cietrzew	Baśń o zwierzętach	1	DW
14.		Tatere	Cyganie	Opowieść ramowa	5	PK
15.	AT 530	Jomfruen på glasberget	Księżniczka na szklanej górze*	Baśń magiczna	6	DW
16.	AT 613	Tro og utro	Wiara i niewiara	Baśń magiczna	4	DW
17.		Lunde-Ætten	Ród z Lunde	opowieść ramowa	2	HS
18.		En aften ved Andelven	Wieczór przy rzece Andelven	Opowieść ramowa	2	HS
19.	AT 313	Mestermø	Mestermø (Panna Mistrz)	Baśń magiczna	5	AR

20.	AT531	Grimsborken	Pstrokaty koń	Baśń magiczna	5	PK
21.	AT 711	Lurvhette	Lurvhette	Baśń magiczna	6	DW
22.	AT 580	Det har ingen nød med den som alle kvinnfolk er glad i	Nie musi się matrzeć ten, którego lubią kobiety	Baśń magiczna	4	PK
23.		En halling med kvannerot	Halling z korzeniem dzięgła	Opowieść ramowa	1	PK
24.		Huldre-ætt	Ukryci ludzie	Opowieść ramowa	1	AR
25.	AT 471	De syv folene	Siedmiu głupców	Baśń magiczna	2	AR
26.		En natt i Nordmarka	Noc w Nordmarka	Opowieść ramowa	6	HS
27.	AT 2	Bjørnen og reven 1. Hvorfor bjørnen er stubbrumpet 2. Reven snyter bjørnen for julekosten	Jak lis okpił niedźwiedzia 1. Dlaczego niedźwiedź zamiast ogona ma kikut 2. Jak to lis szukał niedźwiedzia na maśle*	Baśń o zwierzętach	1	DW
28.	AT 400	De tre prinsesser i Hviteland	Trzy księżniczki w Hviteland	Baśń magiczna	5	PK
29.	AT 1651	Den rettfærdige friskilling	Uczciwy grosik*	Baśń humorystyczna	2	PK
30.	AT 1459	En frierhistorie	Historia zalotów	Baśń humorystyczna	1	HS
31.	AT 1353	Giske	Giske	Baśń humorystyczna	5	HS
32.	AT 1535	Store-Per og Vesle-Per	Duży Per i mały Per*	Baśń humorystyczna	3	DW
33.	AT 557	Per, Pål og Espen Askeladd	Per, Pål i Espen Askeladd	Baśń magiczna	2	DW
34.	AT 303	Lillekort	Malutki	Baśń magiczna	5	PK
35.		Graverens fortellinger	Opowieści grabarza	Opowieść ramowa	5	PK
36.		Fra fjellet og seteren	Z gór i hal	Opowieść ramowa	5	HS
37.		En aften i nabogården	Wieczór w sąsiednim gospodarstwie	Opowieść ramowa	6	HS
38.	AT1161	Kjetta på Dovre	Nieźwiedź z Dovre*	Baśń o głupim trollu	1	DW
39.		Fra Sognefjorden	Z Sognefjord	Opowieść ramowa	7	DW

40.		På høiden av Aleksandria	Na wysokości Aleksandrii	Opowieść ramowa	5	PK
41.		Ekebergkongen	Król Ekebergu	Opowieść ramowa	3	AR
42.		Plankekjøerne	Zwoziciele drewna	Opowieść ramowa	4	AR
43.		Julebesøket i Præstegaarden	Bożonarodzeniowa wizyta na plebanii	Opowieść ramowa	4	HS
44.		Guldfæbla	O kózce złotoróżce		2	DW
45.		En vestlandsk Skovdal	Dolina w lesie w Vestland	Opowieść ramowa	5	HS
46.		Præstens Moder	Księża matka	Opowieść ramowa	brak	brak

***Nazwiska artystów zostały oznaczone inicjałami:**

PA- Peter Nicolai Arbo

HG-Hans Gude

WL -Vincent Stoltenberg Lerche

EP – Eilif Petersen

AS – August Schneider

OS – Otto Sinding

AT – Adolph Tidemand

EW – Erik Werenskiold

TK – Theodor Kittelsen

CH –

AF – Alf Rolfsen

PK – Per Krogh

DW – Dagfin Werenskiold

HS – Henrik Sørensen