

«Det var en gang ...»:

Skildringer av liv og samfunn i Asbjørnsen og Moes folkeeventyr og eventyrillustrasjoner som refleksjoner av norsk kulturnasjonalisme og samfunnsutvikling



Lars-Gustav Rosenblad

Masteroppgave i Historie

Institutt for Arkeologi, Historie, Kultur- og Religionsvitenskap

Universitetet i Bergen, Våren 2023

Abstract

This thesis aims to analyze how the folk tales collected and published by the Norwegian folklorists Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe depicts a society and its institutions, daily life and the supernatural. Furthermore, it aims to shed a light on how these depictions have been interpreted and reimagined by Norwegian artists in some illustrated collections, beginning with the first from the nineteenth century, up until 2013.

Asbjørnsen and Moe's first folk tale collection was published between 1841 and 1844, as a part of a major romantic nationalist movement which shaped Norwegian culture and society in the middle of the nineteenth century. This movement was defined by a wish to renew the Norwegian golden age found in Norse culture from the Viking Age and the Middle Ages, which the peasantry was seen as the culture bearers, and looked at for inspiration. The first collection of folk tales was collected from Norwegian peasantry, and therefore often depict stories that takes inspiration from the daily lives of the Norwegian Peasantry, as well as more fantastical elements. The stories have been seen as emulating the perceived personality of the Norwegian people as a successful underdog, and gained traction in the Norwegian society, and is seen as a key part of national identity and children's literature today.

Between 1879 and 1887, the first major illustrated collections were published, drawn by Norwegian painters and artists, which added a visual aspect to the folk tales. These illustrations, like the folk tales themselves, gained traction, and is often seen in new editions to this day due to their success. Moreso than the original textual folk tales, the illustrations take a clear inspiration from Norwegian mountains and forests, vernacular clothing or folk costumes, and log construction, including associations to stave churches. As newer collections of folk tales have been published with new illustrations, the depictions of the illustrations have also developed. On one side, the first illustrations have formed a strong tradition for later illustrators to be inspired by, which idealizes Norwegian culture, traditions and lifestyle. On the other hand, there are collections which emphasize bringing something new and refreshing to the genre and/or stray from the established tendencies and traditions.

English Title: "Once upon a time ...": Depictions of life and society in Norwegian folktales as reflections of Norwegian cultural nationalism and social development

Forord

Denne oppgaven har utviklet seg over de siste to årene parallellt med min personlige utvikling. Til dette har jeg fått hjelp og støtte fra en rekke forskjellige personer og miljøer rundt meg, som jeg ikke kunne ha klart meg uten. Først og fremst er det på sin plass at jeg takker min dyktige og engasjerende veileder Stephan Karl Sander-Faes. Tusen takk for at du har gitt meg stor selvstendighet, men også kommet med gode kommentarer, innspill og ideer til litteratur og retning når jeg har vært usikker. Også Arne Solli, Gunnar Knutsen og medstudenter på Tidlig Moderne Tid-seminaret fortjener takk for gode diskusjoner, kommentarer og inspirasjon.

Videre vil jeg takke Marie for å ha lest gjennom og kommentert oppgaven min, men også gitt meg sine egne ting å bryne seg på når jeg har gått lei av min egen oppgave. Også Lasse, Sigve, Lars og Lina, sammen med andre medstudenter på pauserommet har blåst liv inn i en ellers ensformig hverdag på lesesalen. Tusen takk for at dere har gjort tilværelsen som masterstudent uforglemmelig!

Jeg vil takke mine foreldre, Hilde og Per-Egil, for den konstante støtten, både med masteroppgave og med alt annet jeg styrer på med. Jeg hadde ikke vært i stand til å fullføre dette prosjektet uten deres støtte, interesse og oppmuntring. Også resten av familien og andre venner på Østlandet fortjener å bli nevnt og takkes, for den interessen som de har vist for oppgaven min. Spesielt Jørgen, Jonathan, Nora og Mathias har vært sentrale for å hjelpe meg med å koble av, og for å ha holdt meg nogen lunde jordet gjennom de siste to årene.

Innhold

Abstract	2
Forord	3
Kapittel 1: Innledningskapittel	6
1.1 Innledning	6
1.2 Historiografisk kontekst	8
1.2.1 Jakten på det norske.....	9
1.2.2 Norsk folkedikting som nasjonalkultur	10
1.2.3 Inn i eventyret	11
1.3 Avgrensning av kildemateriale	12
1.4 Metode	14
1.4.1 Period Eye.....	15
Kapittel 2: Historisk bakgrunn	17
Kapittel 3: Folkeeventyrenes samfunnsskildringer	23
3.1 Innledning	23
3.2 Naturen i folkeeventyrene	24
3.3 Samfunnet i folkeeventyrene	28
3.3.1 Samfunnet på et makronivå.....	28
3.3.2 Samfunnet på et mikronivå.....	39
3.4 Det overnaturlige i folkeeventyrene	46
3.4.1 Enkle overnaturlige fenomener	46
3.4.2 Skildringer av magi.....	47
3.4.3 Mytiske vesener.....	52
3.4 Konklusjon.....	55
Kapittel 4: Eventyrillustrasjonene og deres utvikling	56
4.1 Innledning	56
4.2 De første eventyrillustrasjonene	57
4.2.1 Om omgivelsene i illustrasjonene	58
4.2.2 Motivene og deres skildringer	64
4.2.3 Hvordan framstiller eventyrillustrasjonene folkeeventyrene?	71
4.3 Eventyrillustrasjonene i nyere tid	73
4.3.1 Nye utgaver med gamle illustrasjoner	75

4.3.2 Nye utgaver med nye illustrasjoner	76
4.3.3 Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne?.....	83
4.4 Folkeeventyrene som refleksjon av norsk kultur gjennom tidene	86
Kapittel 5: Konklusjon.....	88
Kildeliste.....	91
Referanseliste	92
Bildereferanser	94

Kapittel 1: Innledningskapittel

1.1 Innledning

Som en følge av unionsoppløsningen i 1814 ble Norge på første gang på over 400 år en egen stat. Fra et kulturelt perspektiv på den andre siden, var det norske samfunnet, hovedsakelig i byene, fortsatt sterkt påvirket av den danske kulturen. Basert på romantiske strømninger fra tysktalende områder, ble det gradvis satt i gang en prosess innenfor intellektuelle miljøer og det høyere sjiktet av det norske samfunnet, for å grave frem den norske kulturen. Hvordan man skulle ta stilling til unionstiden med Danmark, på den andre siden, var det mye uenighet rundt. Var det trelldom eller dvale som det norske samfunnet hadde gått gjennom de siste 400 årene? Utover dette var det bred konsensus i de miljøene som deltok i denne debatten, om at Norge måtte finne tilbake til sin storhetstid fra før unionene. Store deler av det etter hvert blomstrende norske kulturlivet ble mobilisert for å finne frem til det gamle norske. Noen sentrale felt innenfor denne bevegelsen var historieskriving, språkforskning, folkeminnevitenskap, folkeviser og musikalsk komposisjon, diktning og visuell kunst.¹ Mange av disse fagfeltene blødde over i hverandre på forskjellige måter, som for eksempel Jørgen Moe, Sophus Bugge og Moltke Moes teorier om folkeeventyrenes opprinnelse, eller fokus på å fremstille tradisjonell og historisk norsk bondekultur i Johan Christian Dahl, Adolph Tidemand og Hans Gudes malerier.²

I denne oppgaven er det spesielt folkeminnevitenskapen (folkloristikk) og malerkunsten som er interessant, for å se på hvordan disse to bevegelsene påvirket hverandre, samt hvordan de ble påvirket av nasjonalismen og vice versa. De mest prominente og kjente folkeminnesamlerne i Norge var duoen Asbjørnsen og Moe, bestående av Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe. Asbjørnsen og Moe begynte et aktivt samarbeid for å samle inn norske folkeeventyr på slutten av 1830-tallet, og publiserte en økende mengde eventyr på flere forskjellige samlinger, hovedsakelig på tidlig 1840-tallet, 1852 og 1871. Bare åtte år etter at den siste samlingen med folkeeventyr ble publisert, kom den første store samlingen med illustrerte eventyr under tittelen *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* i 1879, etterfulgt av tre bind med illustrerte barneeventyr utover 1880-tallet. Disse bøkene ble illustrert av en rekke forskjellige norske malere med utdanning fra forskjellige kunstskoler i Norge og Europa.

På bakgrunn av dette tar jeg utgangspunkt i den første eventyrsamlingen fra 1843 og 1844, samt de fire illustrerte bøkene fra perioden mellom 1879 og 1887 for å utføre en analyse av hva slags

¹ Seip, Anne-Lise, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 97 – 102

² Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 134 – 137, Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 134 – 141, Danbolt, Gunnar, *Norsk Kunsthistorie*, s. 155 – 160, 164 – 166

samfunn og kultur eventyrene og eventyrillustrasjonene skildrer. Den overordnede problemstillingen for oppgaven som helhet er som følger: *Hvordan skildrer Asbjørnsen og Moes folkeeventyr samfunn, og hvordan har disse skildringene blitt interpretert og videre framstilt i de tilhørende eventyrillustrasjonene?* På bakgrunn av denne problemstillingen skal jeg fordele analysen på to analysekapitler. I det første analysekapittelet skal søkelyset plasseres på folkeeventyrene slik de ble publisert i sin tekstlige form i den første samlingen fra 1840-tallet. Jeg skal her forsøke å belyse og drøfte hva slags samfunnsskildringer vi finner i eventyrene, og hvordan de forskjellige eventyrene forholder seg til naturen og det overnaturlige. Den underordnede problemstillingen for det første analysekapittelet vil dermed lyde slik: *Hvordan blir natur, samfunn og det overnaturlige skildret i Asbjørnsen og Moes første folkeeventyrsamling?*

Det andre analysekapittelet tar utgangspunkt i funnene fra det første analysekapittelet, og et utvalg av illustrasjoner fra de første fire illustrerte eventyrbøkene for å se på hvordan eventyrillustratørene, og de illustrasjonene de skapte, kan ha blitt påvirket av nasjonalistiske strømninger i norske kunstmiljøer og det norske samfunnet generelt i på slutten av 1800-tallet. Etter hvert som tiden har gått har det kommet nye illustratører som har ført til en utvikling av den visuelle framstillingen av folkeeventyrene. Dermed skal analysen også prøve å belyse hvordan eventyrillustrasjonene har utviklet seg, og drøfte noen elementer av norsk samfunnsutvikling som kan ha påvirket dette inntrykket. Den underordnede problemstillingen for det andre analysekapittelet er dette: *Hvordan har norske eventyrillustratører tolket skildringene i eventyrene, og valgt å framstille de visuelt, og hvordan har disse framstillingene utviklet seg over tid, og blitt påvirket av endringer i det norske samfunnet fram til 2013?* Innenfor dette er det gunstig å videre dele opp problemstillingen for det andre analysekapittelet basert på periodisering for å få frem nyansene i analysen. For den første perioden fra 1879 til 1887 kan en problemstilling lyde slik: *Hvordan har de første eventyrillustrasjonene blitt framstilt og hvordan har denne utformingen blitt påvirket av nasjonalistiske strømninger i norske kunstmiljøer og det norske samfunnet generelt?* Tilsvarende problemstilling for perioden 1951 til 2013 blir dermed slik: *Hvordan har den visuelle framstillingen av folkeeventyrene utviklet seg mellom 1951 og 2013, og hvordan kan dette ha blitt påvirket av endringer i det norske samfunnet i denne perioden?* Etter analysen vil jeg avrunde oppgaven med en oppsummering og konklusjon av de funnene som har blitt gjort i løpet av oppgaven.

1.2 Historiografisk kontekst

Som kildemateriale har de norske folkeeventyrene blitt nøye analysert innenfor en rekke forskjellige akademiske fagfelt, hovedsakelig kulturhistorie og litteraturvitenskap, og på mange forskjellige måter basert på hva man har lyst til å finne ut, som for eksempel strukturanalyse eller som pådriver til, og element i norsk nasjonalidentitet. Innenfor norsk folkloristikk er det bred enighet om at de norske folkeeventyrene, til tross for å være en del av en omfattende internasjonal og global tradisjon for muntlige fortellinger, har særegne trekk. Disse trekkene har eventyrene plukket opp fra den norske naturen og det norske bondesamfunnet de ble fortalt i gjennom generasjoner, samt i mange tilfeller også med hjelp fra folkloristene som samlet sammen eventyrene.³ Analyser av folkeeventyrenes skildringer, og andre kunstneres tolkninger og fremstilling av disse eventyrene i visuelle medier i stil av hva jeg skal gjøre i denne oppgaven, er lite gjort innenfor academia. Den amerikanske litteraturforskeren Jack Zipes skrev som en del av Maria Tatars *The Classic Folk Tales: texts, criticism* en kritisk artikkel og analyse av Walt Disneys filmer som har hentet inspirasjon fra de tyske brødrene Grimms eventyr. I den 20 sider lange artikkelen stiller Zipes seg kritisk til tapet av den folkelige tradisjonen i nedskrivningen av folkeeventyrene. Zipes kritiserer videre Disneys tendens til å tilegne seg fullstendig kontroll over den kreative prosessen bak filmene, for å amerikanisere det klassiske Grimm-eventyret, og gjøre det én-dimensjonalt for å styrke sin egen posisjon i det amerikanske markedet.⁴

Kulturhistoriker Astrid Oxaal skrev i 2003 artikkelen «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale» til tidsskriftet *Tidsskrift for Kulturforskning*. I artikkelen gjør Oxaal rede for hvordan eventyrillustratørene i perioden mellom 1838 og 1887 fremstiller draktene til karakterene i eventyrene, og hvordan utviklingen av en nasjonal bevissthet i norske kunstmiljøer påvirket fremstillingene i retning av det folkelige.⁵ Oxaals artikkel tar utgangspunkt i å vise hvordan de aller tidligste illustratørene hentet inspirasjon fra middelalderkunst i sin framstilling av kongelige, bondestanden og Fanden. Johan F. Eckersberg var blant disse illustratørene som hentet mye inspirasjon fra middelalderkunsten som Oxaal fremhever.⁶ Etter hvert som andre illustratører, som for eksempel Gerhard August Schneider og Otto Sinding, ble draktene i eventyrene fort snudd mot det nasjonale og det folkelige. Erik Werenskiold, som både var naturalist og romantiker, bidro til at norske folkedrakter, spesielt fra Telemark, ble vanlig for

³ Sørensen, Øystein, *Kampen om Norges Sjæl*, bind 3, *Norsk Idéhistorie*, 195 – 197

⁴ Zipes, Jack, «Breaking the Disney Spell», s. 347, 352

⁵ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale»

⁶ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, drakten og det nasjonale», s. 10 – 12

eventyrkarakterene å kle seg i. Samtidig påpeker Oxaal at Werenskiold i noen illustrasjoner, i stedet for å bruke norsk folkedrakt, kunne krydre inntrykket sitt ved å kombinere samtidig mote med dekorasjoner som gir assosiasjoner til de norrøne sagaene.⁷

Foruten Zipes og Oxaals respektive artikler, er det til min kjennskap ikke blitt gjort noen analyser i den formen jeg skal ta for meg i denne masteroppgaven. På grunn av dette består resten av den historiografiske konteksten av korte beskrivelser av tre bøker som har vært sentrale i arbeidet med denne masteroppgaven. Disse bøkene er Øystein Sørensen's *Jakten på det Norske*, Ørnulf Hodnes *Det Norske Folkeeventyret: Fra folkedikting til nasjonalkultur* og Olav Solbergs *Inn i Eventyret: Norsk og europeisk forteljekunst*.

1.2.1 Jakten på det norske

Jakten på det Norske, redigert av Øystein Sørensen, er en bok skrevet som ett resultat av forskningsprosjektet «Utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet» som pågikk mellom 1993 og 1997. Prosjektet var i regi av Norges forskningsråds KULT-program. Målsettingen for prosjektet var å «kartlegge hvordan, i hvilken grad og på hvilken måte den norske nasjonale identiteten ble formet ovenfra, av en elite, og å undersøke spredningen av denne identiteten i møte med ulike miljøer og grupper»⁸. Boken består av tjueen hovedkapitler fordelt på seks temaer. I tillegg til disse tjueen hovedkapitlene finner vi også to mindre kapitler, ett om det norske flagget, og det andre om det nasjonale kongedømmet. Hvert av hovedkapitlene tar for seg et aspekt av, eller en strømning innenfor det nasjonsbyggende prosjektet, og er skrevet av personer hentet fra en rekke forskjellige fagfelt. Med andre ord fungerer prosjektet innenfor flere fag, og også på tvers av disse fagene i flere tilfeller.⁹

Jakten på det norske tar som sagt for seg seks overordnede temaer rundt elementer som var med på å forme norsk nasjonal identitet på 1800-tallet, både kulturelt og politisk. Boken har på bakgrunn av dette vært svært sentral som et oversiktsverk tidlig i prosessen. Som en følge av tematisk avgrensning er den andre tematiske hoveddelen, om norsk kulturarv og kulturkonstruksjon, mer relevant for denne oppgaven enn de andre. Innenfor denne delen har Anne-Lise Seips delkapittel «Det norske «vi» - kulturnasjonalisme i Norge» og Ørnulf Hodnes «Sagn og eventyr som nasjonalkultur» vært spesielt interessante. I sitt kapittel gjør Seip rede for, og drøfter de grunnleggende trekkene ved norsk kulturnasjonalisme, og noen sentrale konflikter som preger denne. Sentralt for den norske kulturnasjonalismen er det to ting Seip

⁷ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, drakten og det nasjonale», s. 13 – 21

⁸ Sørensen, Øystein (red.) *Jakten på det Norske*, s. 15 – 16

⁹ Sørensen, Øystein (red.) *Jakten på det Norske*

peker på. For det første var det, til tross for mye debatt rundt unionen med Danmarks rolle for norsk kultur, bred enighet om at den norske gullalderen var å finne i vikingtiden og middelalderen før unionstiden.¹⁰ Det andre Seip peker på er debatten rundt hva som utgjorde det ekte norske, i kontrast med det som ikke kunne regnes som rent norsk. Denne debatten blusset opp for første gang allerede i 1840-årene, og kom seg tilbake på dagsordenen flere ganger gjennom 1800-tallet og utover 1900-tallet, og trekker i noen tilfeller linjer til den nasjonalsosialistiske ideologien på 1930- og 40-tallet.¹¹

Hodnes delkapittel tar for seg hvordan den norske folkeminnevitenskapen (folkloristikk) passer inn i det bredere nasjonalistiske prosjektet på midten av 1800-tallet. Hodne legger hovedvekt på Asbjørnsen og Moe, men henter også frem Andreas Faye som den tidligste norske Grimm-eleven, samt Moltke Moes videreføring av faren og Asbjørnsens arbeid.¹² Av Asbjørnsen og Moes arbeid fremhever han spesielt to aspekter som har bidratt til den norske nasjonalkulturen, og gjort at de har fått en så sentral rolle som de har i norsk kultur. For det første trekker han frem Moes avhandling fra innledningen av samlingen fra 1851, hvor Moe argumenterer for at de norske folkeeventyrene er helt unike innenfor den større internasjonale tradisjonen. For det andre legger Hodne vekt på skriftspråket som benyttes i samlingene deres, som grunnleggende er dansk skriftspråk, men med elementer fra norske dialekter som ord og syntaks.¹³

1.2.2 Norsk folkedikting som nasjonalkultur

Ørnulf Hodnes bok *Det norske folkeeventyret* kan sees på som en utvidelse og utdypelse av kapittelet han skrev i *Jakten på det Norske*. Boken er delt opp i fem overordnede kapitler, hvorav de to første – «Hva er et Folkeeventyr?» og «Det nasjonale gjennombrudd» - har vært mest behjelpelig i utviklingen av mitt masterprosjekt. Det første kapittelet til Hodne tar for seg legger vekt på å definere det han kaller for «ekte eventyr», til kontrast mot eventyr som en skjønnlitterær sjanger skrevet av navngitte forfattere. Videre gjør han rede for det internasjonale klassifiseringssystemet for folkeeventyrene, og hvordan det deler inn folkeeventyrene i fire hovedgrupper. Den største hovedgruppe, Egentlige Eventyr, er videre delt inn i undereventyr, religiøse eventyr, etnologiske eventyr, novelleeventyr og eventyr om det dumme trollet.¹⁴ Det andre kapittelet til Hodne trekker flere paralleller til kapittelet i *Jakten på det Norske*, hvor han blant annet drøfter skriftspråket og dets betydning for den norske språkdebatten, og overgangen

¹⁰ Seip, Anne-Lise, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 99 – 102

¹¹ Seip, Anne-Lise, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 103 – 107

¹² Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 127 – 134

¹³ Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 134 – 140

¹⁴ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 7 – 28

fra muntlig fortelling til bokeeventyr. Fokuset for det andre kapittelet ligger, på den andre siden, på reisene som Asbjørnsen og Moe foretok gjennom 1840-, 50- og 60-tallet. Med et utgangspunkt i Romerike, Ringerike og Telemark i den første samlingen fra 1840-tallet, utvidet de to eventyrsamlerne repertoaret sitt til å dekke store deler av Sør-Norge. Jørgen Moe dro på flere reiser mellom 1842 og 1852, fram til arbeidet som prest tok høyere prioritet. Asbjørnsen, på den andre siden fortsatte å reise rundt i Sør-Norge også utover 1860-tallet.¹⁵ Hodnes tredje kapittel har også vært nyttig, ettersom det tar for seg utviklingen av teorier rundt eventyrenes nasjonalitet og opphav. Her tar det utgangspunkt i Moes avhandling fra innledningen til samlingen utgitt i 1851, og ser på kritikken denne fikk, og videreutviklingen som ble gjort av blant annet Moltke Moe og Sophus Bugge.¹⁶

1.2.3 Inn i eventyret

Den siste boken jeg her vil trekke fram er Olav Solbergs bok *Inn i Eventyret*. Solbergs bok tar for seg en strukturell analyse av eventyr hentet fra flere historiske tidsperioder. Har tar utgangspunkt i franske fe- og salong-eventyr på starten av 1700-tallet og trekker linjene frem til J.R.R. Tolkien, Roald Dahl og J.K. Rowlings bøker fra 1900- og 2000-tallet for å belyse hvordan de tar karakteristikk fra eventyrsjangeren. Solberg benytter seg sådan av en mye bredere forståelse av eventyrbegrepet enn hva Hodne gjør, ved å inkludere skjønnlitterære fortellinger under eventyrets begrepsparaply.¹⁷ Av kapitlene i boken er det dermed heller ikke alle som er like relevant for denne oppgaven som de andre. I likhet med Hodne, har også Solberg en introduksjon til eventyrene, AT-klassifiseringssystemet og dets kategoriseringer, og en kort gjennomgang av noen teorier for eventyrenes opphav.¹⁸ Det er spesielt Solbergs sjette kapittel som er interessant for denne masteroppgaven. Kapittelet vektlegger Asbjørnsen og Moes folkeeventyr som en del av den litterære eventyrtradisjonen, med linjer trukket til både brødrene Grimms samlinger fra 1810-tallet, og de franske eventyrene fra 100 år før. Med utgangspunkt i Jørgen Moes avhandling fra 1851-samlingen, sammenlikner han et utvalg av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr med internasjonale varianter av de samme eventyrene, som for eksempel «Gudbrand i Lien» med brødrene Grimms variant «Lykkehans».¹⁹

¹⁵ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 29 – 40, 92 – 94

¹⁶ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 126 – 141

¹⁷ Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*

¹⁸ Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 13 – 53

¹⁹ Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 120 – 142

1.3 Avgrensning av kildemateriale

Det totale repertoaret med rene folkeeventyr som Asbjørnsen og Moe har publisert, ble med den såkalte «enesamlingen»²⁰ fra 1871 brakt opp til 105 eventyr.²¹ Asbjørnsen og Moe har også samlet inn en rekke forskjellige sagn og huldreeventyr. Utover dette utgjør Asbjørnsen og Moe bare en liten del av den norske folkloristiske bevegelsen, hvor vi finner blant annet Andreas Faye, Sophus Bugge, Moltke Moe og Knut Liestøl.²² Grunnen til at jeg har valgt å fokusere analysen rundt Asbjørnsen og Moes folkeeventyr er basert på hvor sentrale de og folkeeventyrene deres har vært for å forme den norske kulturen og det norske samfunnet. Jeg har valgt å kun bruke et utvalg eventyr fra den første samlingen til Asbjørnsen og Moe fra 1843 og 1844 av en håndfull grunner. For det første er det ugunstig å utføre en fullstendig analyse av det fulle repertoaret av folkeeventyr på grunn av restriksjoner for lengde og omfang for denne oppgaven. Den første samlingen fra 1840-tallet er allerede ganske omfattende med sine totalt 54 eventyr. På den andre siden er det heller ikke alle eventyrene i den første samlingen som er fruktbare å gjøre en slik analyse av. Et godt eksempel på dette finner vi i eventyret «Hanen og Hønen» som vi finner på side 137 av *Første Deel*. Dette eventyret er i boken syv linjer langt og består av en samtale mellom en høne og en hane, hvor de hver har to replikker.²³ På grunn av hvor kort eventyret er, samt hvor dagligdags samtalen mellom de to hønsene, er det lite som gjør dette eventyret relevant for den analysen jeg skal ta for meg.

Avgrensningen av kildemateriale for det andre analysekapittelet har mange likhetstrekk med fremgangsmåten jeg har brukt i det første analysekapittelet. Som konservator Leif Østby påpeker i sitt kapittel i eventyrsamlingen *Det var en gang ...* fra 1981, ble det utført flere illustrasjoner til eventyr samlet inn av Asbjørnsen allerede i 1837. Etter dette peker han videre på flere andre mindre eller mellomstore samlinger av illustrasjoner av varierende kvalitet, blant annet i 1847, 1851 og 1866. Den første omfattende og kvalitetsrike illustrerte samlingen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr, samt Asbjørnsens huldreeventyr, var *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* fra 1879, som utgjør startpunktet for det visuelle kildematerialet jeg skal ta i bruk.²⁴ Frem til 1887 ble trebindsverket *Eventyrbog for Børn* publisert av Asbjørnsen, og etter hans død i 1885, Moltke Moe. Disse fire bøkene fra perioden 1879 og 1887 utgjør det bunnsolide grunnlaget for videre illustrasjon av Asbjørnsen og Moes eventyr, med sine totale

²⁰ Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 125

²¹ Asbjørnsen, Peter Christen (red.) *Norske Folkeeventyr: Ny Samling*, s. VIII

²² Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 24, 27, 35

²³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 137

²⁴ Østby, Leif, «Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten», s. 286 – 288

202 illustrasjoner. Den neste tilføringen av eventyrillustrasjoner ble gjort egenhendig av Theodor Kittelsen i perioden mellom 1905 og 1910, som tilførte over 150 nye eventyrillustrasjoner til dette grunnlaget, og bygget videre på det.²⁵ Etter dette kom den neste tilførelsen av nye illustrasjoner til Asbjørnsen og Moes eventyr i det tredje bindet av *Norske kunstneres billedutgave* fra 1936, som var illustrert av Alf Rolfsen, Per Krogh, Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold.²⁶ Hverken Kittelsens tegninger eller den nye utgaven fikk plass i denne oppgaven av forskjellige grunner, hovedsakelig tilstanden til bindingene i 1936-utgaven, og restriksjoner for oppgavens omfang.

Etter utgivelsen i 1936 ble produksjonen av nye illustrasjoner økt ettersom populariteten til eventyrene også økte. Parallelt med dette ble de rundt 350 illustrasjonene fra perioden 1879 – 1910 trykket i flere store og små samlinger. Av samlingene som ble gitt ut mellom perioden 1936 til årtusenskiftet i 2000, har jeg valgt ut tre på bakgrunn av at de varierer sterk fra hverandre og viser en bredde av tolkninger og skildringer. Samlingen i to bind fra 1951 jeg har valgt å inkludere er illustrert av Kjell Aukrust.²⁷ Aukrust er mest kjent for arbeidet sitt med Flåklypa og Flåklypa Tidende, men er mest interessant på grunn av Aukrusts tydelige inspirasjon fra sitt hjemområde i Østerdalen, som jeg skal gå nærmere inn på lengere nede. Jeg har valgt å bruke illustrasjoner fra *Det var en gang ...* siden majoriteten av illustrasjonene vi finner i denne samlingen, bryter tidvis kraftig med de etablerte normene vi finner i sjangere.²⁸ *Norske folkeeventyr* ved Ottar Lundstøl fra 1993 har jeg valgt å inkludere ettersom den introduserer fargede illustrasjoner til eventyrene.²⁹

Perioden jeg har valgt å se på avgrenses frem til 2013 med boken *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelpere*. Boken ble gitt ut i sammenheng med 200-årsjubileet til Asbjørnsen og Moes fødsler i henholdsvis 1812 og 1813.³⁰ Målet som Tor Åge Bringsværd formulerer i innledningen av boken, som jeg skal utdype lengere nede, var å tilføye nytt liv til eventyrillustrasjonene. Jeg har valgt å avgrense perioden for analysen min med denne boken hovedsakelig av to grunner. For det første markerer boken en relativt ny og relevant utgivelse som kan gi oss innsikt i moderne norske kunstmiljøers tolkning av eventyrene, og som har en klar målsetting for å reflektere disse tolkningene. For det andre oppdaget jeg boken gjennom Nasjonalmuseets utstilling «Østenfor sol og vestenfor måne» som var utstilt mellom den 11. juni og den 30. desember 2022. Her var

²⁵ Skre, Arnhild, *Th Kittelsen*, s. 398 – 406

²⁶ Østby, Leif, «Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten», s. 289

²⁷ Aukrust, Kjell, *Folkeeventyr I – II*

²⁸ Kristiansen, Idar, Terje Stigen (red.) *Det var en gang ...*

²⁹ Lundstøl, Ottar, *Norske Folkeeventyr*

³⁰ Solberg, Olav, *Inn i eventyret*, s. 120

Øyvind Torseters illustrasjon av Askeladdens møte med trollet i «Askeladden som kappåt med trollet» (figur 46 i appendiks) utstilt til sammenlikning med Kittelsens tilsvarende motiv fra 1883 (figur 10 i appendiks).³¹

I de samlingene jeg har valgt å inkludere, finner vi mange hundre forskjellige illustrasjoner, hvor det er både ugunstig og lite fruktbart i forhold til arbeidsmengde, å utføre en analyse av her eneste illustrasjon. Tatt i betraktning restriksjonene om omfang for denne oppgaven, er det fullstendig urealistisk å antyde en så omfattende analyse. Derfor har jeg valgt ut et utvalg av illustrasjoner fra hver av bøkene. I prosessen med å velge illustrasjoner har jeg vektlagt å trekke frem variasjon innenfor bøkene, og likheter mellom de forskjellige bøkene. Som følge av dette er valgene av de totalt 46 illustrasjonene jeg har trukket frem og plassert i appendiks høyst subjektiv og basert på hva jeg synes kunne være interessant å trekke frem i den analysen jeg skal gjøre. På den andre siden vil jeg påpeke at det å argumentere for et korrekt eller objektivt utvalg av illustrasjoner er lite fruktbart og lite akademisk som et følge av vår menneskelige natur og ulikhet.

1.4 Metode

Metoden som denne oppgaven skal ta i bruk, vil være delt i to, basert på variasjonen i kildematerialet som skal tas i bruk i de to analysekapitlene. Problemstillingene har dermed vesentlig betydning for føringen av metoden. Kildematerialet som skal analyseres i det første analysekapittelet skal, som tidligere nevnt være skriftlige folkeeventyr hentet fra den første publiserte samlingen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr fra 1840-tallet. Her vil analysen bestå av kvalitative undersøkelser av et utvalg av eventyrene fra denne samlingen. Disse eventyrene tar for seg et bredt spenn av situasjoner, karakterer og omgivelser som har blitt påvirket og formet av det miljøet og samfunnet de har blitt fortalt i som muntlig tradisjon. Dermed er det sentralt å ha i bakhodet gjennom analysen at mange av de norske folkeeventyrene har et ukjent opphav, og gjerne har plukket opp innflytelse og elementer fra kulturer utenfor den norske. Eventyrene har også i overgangen fra muntlig tradisjon til skriftlig eventyr, vært utsatt for betydelig redigering i form av skriftspråk og sammensmelting av forskjellige variasjoner som Asbjørnsen og Moe samlet inn. En viktig utfordring ved kvalitativ analyse av folkeeventyrene er tendensen for å unngå utdypende forklaringer og beskrivelser av karakterer og hendelser, og hvorfor disse hendelsene skjer. Denne tendensen kan begrunnes på flere forskjellige måter. For det første kan det kan det være en karakteristikk som har fulgt med

³¹ Nasjonalmuseet, «Utstilling: Østenfor sol og vestenfor måne»

eventyrene i overgangen til skriftlige eventyr fra en muntlig tradisjon, hvor detaljerte beskrivelser kan forstyrre flyten i fortellingen. For det andre kan det begrunnes med at det oppfordrer leseren til å delta aktivt i fortellingen ved å åpne stort spillerom for egne tolkninger av handlingen og karakterene i eventyrene.

1.4.1 Period Eye

Metoden for det andre analysekapittelet vil av nødvendighet være vesentlig forskjellig fra metoden i det første analysekapittelet som følge av hvor forskjellig eventyrillustrasjoner er fra eventyr som tekst. Metoden oppgaven skal ta i bruk i det andre analysekapittelet kommer til å hente inspirasjon fra kunsthistorikeren Michael Baxandalls beskrivelser av sin egen teori som han kaller for 'Period Eye'. Baxandall introduserte først teorien sin i boka *Painting and Experience in fifteenth-Century Italy* fra 1972. Baxandall utdypet videre om dens fleksibilitet og mulige bruksområder i *Patterns of Intention* fra 1985.³²

Den helt grunnleggende idéen for 'Period Eye' baserer seg på hvordan øyet oppfatter og tolker lyset som treffer tappcellene i netthinnen i øyet, og videresender denne informasjonen til hjernen. Ensartetheten ved menneskers forståelse og tolking av visuell informasjon opphører i det tappcellene omgjør lyset til informasjon. Fra dette punktet varierer tolkningen og inntrykket fra person til person, hvor informasjonen blir påvirket av en blanding mellom noen grunnleggende ferdigheter og personlig erfaring.³³ Disse ferdighetene deler Baxandall inn i to hovedkategorier. På den ene siden finner vi ferdigheter som alle mennesker er født med, og derfor varierer lite fra person til person. På den andre siden finner vi erfaringer og ferdigheter som man plukker opp fra samfunnet og kulturen man lever i. Når man observerer et objekt, som for eksempel et maleri eller en bro, benytter man seg av sitt eget sett med ferdigheter i granskingen av objektet. Jo flere av våre ferdigheter vi bruker effektivt under granskingen av objektet, jo mer tilfredsstillende og underholdende oppleves granskingen.³⁴

På samme måte som en observatør henter ferdigheter og erfaringer fra samfunnet og miljøet rundt seg, henter kunstnere inspirasjon fra sitt miljø gjennom det Baxandall kaller et «troc»³⁵. Begrepet 'troc' har han hentet fra fransk, hvor det kan oversettes til 'byttehandel'. Gjennom interaksjon med et 'troc' henter kunstneren inspirasjon både fra andres kunstverk, men også sine egne tidligere kunstverk. Den inspirasjonen de henter bruker de til å skape, bevisst eller

³² Baxandall, Michael, *Painting and Experience*, Baxandall Michael, *Patterns of Intention*

³³ Baxandall, Michael, *Painting and Experience*, s. 29

³⁴ Baxandall, Michael, *Painting and Experience*, s. 34 – 36, Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, s. 1 – 5

³⁵ Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, s. viii, 48

ubevisst, det Baxandall kaller for «Charge» og «Brief»³⁶. Kort fortalt omtaler disse begrepene problemstillingen for kunstverket, og mindre utfordringer som kunstneren tar høyde for i prosessen med å lage kunstverket.

Baxandall benytter seg av flere forskjellige eksempler for å illustrere hvordan 'Period Eye' kan brukes i praksis. For å kunne understreke teorien for denne oppgavens analyse, skal jeg i det følgende foreta en kort eksempelanalyse av Theodor Kittelsens maleri *Nøkken* fra 1904, som kan sees på forsiden av oppgaven. Maleriet ser ned på vannkanten av et tjern midt i skogen. I den rolige vannoverflaten ser vi refleksjonen av den oransje skumringen over trærne. Innimellom gresstustene i vannkanten flyter noen vannliljer. Motivet for verket er nøkken som ser opp på oss, delvis skjult av det mørke og uklare vannet. Maleriet er sterkt preget av den rolige stemningen av det rolige vannet, med refleksjonen av skumringen og den mørke skogen, sidestilt med det uhyggelige og nesten truende motivet av vesenet i vannkanten. Som vi har sett tidligere, plasserer kunsthistoriker Gunnar Danbolt Theodor Kittelsen innenfor den norske nyromantikken, hvor han plasseres i kretsen rundt Erik Werenskiold, hvor andre i denne kretsen var Christian Skredsvig og de andre malerne som deltok på Fleskumsommeren i 1886. Som Danbolt poengterer, var en sentral målsetting (eller 'Charge' som Baxandall kaller det) å framstille kunstverk som var mettet med stemning og følelser.³⁷ Kittelsen var også med å illustrere *Eventyrbog for Børn* mellom 1883 og 1887, og var i slutten av karrieren sin som eventyrillustratør, den mest produktive av de norske eventyrillustratørene, med over 170 illustrasjoner. En stor andel av Kittelsens kunst er sterkt inspirert av norske folkeeventyr og mytene rundt det. Motivet av nøkken som sitter i vannoverflaten i skumringen ble først vist i *Trolldskab* fra 1892, og er dermed også en gjenskapning av et av Kittelsens tidligere tegning.

³⁶ Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, s. 47 – 50

³⁷ Danbolt, Gunnar, *Norsk Kunsthistorie*, s. 195 – 197

Kapittel 2: Historisk bakgrunn

Oppløøsningen av unionen med Danmark og opprettelsen av en egen norsk grunnlov undertegnet den 17. mai, var et resultat av hovedsakelig eksterne faktorer i nordisk og europeisk politikk. Den svenske kronprinsen Carl Johan fikk den danske kongen til å gi fra seg Norge til Sverige gjennom okkupasjonen av Slesvig og Holstein, og den følgende Kieltraktaten i januar 1814. Som en reaksjon på dette følte den danske prins Christian Frederik seg pliktet til å hjelpe den norske nasjonen mot selvstendighet og uavhengighet ved å opprette en norsk grunnlov, med forhåpninger om en eventuell gjenforening av den danske og norske tronen, ifølge historiker Sverre Steen.³⁸ Christian Frederiks hindring av Kieltraktaten var ikke populær hos Carl Johan eller de europeiske stormaktene, men på den andre siden var det ingen som ønsket å trække på det norske folkets ønsker. Etter mislykkede forsøk fra stormaktene om mekling mellom Carl Johan og Christian Frederik, brøt det ut en kort krig mellom Norge og Sverige, som ble avsluttet med Mossekonvensjonen den 10. august, som godtok en union mellom Norge og Sverige med noen små endringer til den norske grunnloven.³⁹

For første gang på over 400 år har Norge sin egen stat. På den andre siden var den norske kulturen fortsatt sterkt påvirket av mange hundre år som et distrikt av Danmark. Fra og med 1830-tallet spredte det seg en voksende bevissthet rundt dette, med et tilsvarende ønske om å differensiere norsk kultur fra andre europeiske kulturer. Det ble dermed åpnet for debatt om hva som var ekte norsk kultur, og hva som burde utgjøre grunnlaget en fornyet og modernisert norsk nasjonalkultur. Anne-Lise Seip skriver i sitt kapittel i *Jakten på det Norske* at norske patrioter og intelligens var enige i sin målsetting: «Norge skulle gjenvinne den kraft landet hatt før [sic] dansketiden»⁴⁰. Uenigheten sto i hvor man skulle lete for å finne det ekte norske. Denne letingen påvirket store deler av det norske kulturlivet, og hadde sådan sitt høydepunkt på 1840-, 50- og 60-tallet med nasjonalromantikken og det nasjonale gjennombruddet.

Innenfor utforskningen av den norske folkekulturen gjengitt som nasjonalromantisk litteratur, utgjør innsamlingen av folkeeventyr en vesentlig andel av litteraturen som ble utgitt i perioden. Den folkløristiske eventyrtradisjonen vi kjenner best til har mye av sitt grunnlag i arbeidet som brødrene Jacob og Wilhelm Grimm gjorde på 1810-tallet. Innsamlingen og publiseringen av tyske folkeeventyr og sagn i *Kinder- und Hausmärchen* og *Deutsche Sagen*, markerte ifølge Olav Solberg en ny kurs for europeiske folkeeventyr. Arbeidsmetoden til brødrene Grimm

³⁸ Steen, Sverre, 1814, s. 93

³⁹ Steen, Sverre, 1814, s. 187 – 223

⁴⁰ Seip, Anne-Lise, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 98

skiller seg fra tidligere eventyrsamlere, ved at de var samlet fra en langstrakt fortellertradisjon, heller enn nedskrevne eventyr som de franske fra 1700-tallet.⁴¹ Brødrene Grimm behandlet sådan eventyrene og sagnene som vitenskapelig kildemateriale, og vektla at de skulle utgjøre en god representasjon av det tyske folkelivet. Brødrenes ambisjoner om å gjøre vitenskap ut av eventyrsamling har blitt videreført og forbedret i etterkant av publiseringene deres fra 1810-tallet. Også i Norge har Grimm-brødrenes ambisjoner om vitenskapeliggjøring av samlingen av folkediktingen i stor grad påvirket arbeidsprosessen til norske folklorister og eventyrsamlere.⁴²

En sentral pioner for norsk folkediktsamling var Andreas Faye, som var elev, og tydelig inspirert, av brødrene Grimm. Faye var først ute av de norske elevene til brødrene Grimm med å samle inn og publisere et omfattende verk bestående av norske folkesagn. Disse sagnene tok ofte for seg begivenheter eller personer som står sentralt i det Norges historie, som for eksempel Olav Tryggvason, Tordenskiold eller Svartedauden.⁴³ De mest kjente folkediktsamlerne her til lands er Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe. De var nesten helt jevngamle, hvor Asbjørnsen ble født i 1812 og Moe året etter, i 1813. Asbjørnsen var sønn av en håndverker fra Christiania, mens Moe hadde vokst opp på storgården Mo på Ringerike. De møttes på artiumskurs i 1826, hvor de kom så godt over ens at de blandet blod og sverget fosterbrorskap.⁴⁴ Det var først i 1837 at de ble enige om å samarbeide om å reise rundt i Norge for å samle sammen norske eventyr, inspirert av brødrene Grimms samlinger fra 1816, og Andreas Fayes samlinger fra 1833. Dette resulterte i at de publiserte sin første samling av folkeeventyr heftevis mellom 1841 og 1844. I 1843 og 1844 ble eventyrene samlet i to bøker; *Norske Folkeeventyr: Første Deel* og *Norske Folkeeventyr: 2den Deels 1ste Hefte*. Mange av eventyrene som ble inkludert i denne samlingen var samlet fra deres nærområder på Ringerike og Romerike, men vi finner også innslag hentet fra Telemark, hvor Moe var på innsamlingsreise i 1842.⁴⁵ I denne samlingen blir karakteren som vi kjenner godt som «Askeladden», konsekvent omtalt som «Askepot» gjennom hele samlingen. I den neste utgaven fra 1852, blir han omtalt som Askeladden, som medfører at det bare er den første samlingen fra 1840-tallet som benytter seg av «Askepot».⁴⁶ Gjennom denne oppgaven har jeg brukt det navnet som står i samlingen jeg

⁴¹ Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 11

⁴² Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 125 – 126

⁴³ Sørensen, Øystein, *Kampen om Norges Sjæl*, bind 3, *Norsk Idéhistorie*, 190 – 191, Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 127

⁴⁴ Solberg, Olav, *Inn i eventyret*, s. 120, Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 35

⁴⁵ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 35 – 46

⁴⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Anden forøgede Udgave*

analyserer, som dermed betyr at første analysekapittel vil bruke «Askepot» heller enn «Askeladden», selv om det er samme karakter, og den eneste forskjellen er navnet.

I løpet av 1840-tallet dro både Asbjørnsen og Moe ut på omfattende reiser gjennom Sør-Norge for å dekke et større område i samlingene sine. Moe dro på flere turer spredt utover 1840-tallet. Disse turene gikk til Valdres, Telemark og Hardanger. Asbjørnsen sine turer var også svært omfattende, hvor han i 1842 dro oppover Gudbrandsdalen, og i 1847, hvor han tok en omfattende reise på rundt 2 og en halv måned. Reisen til Asbjørnsen i 1847 tok han oppover Aurdal, gjennom Valdres og helt opp til Sogn og Fjordane. I løpet av reisen var han blant annet innom Hemsedal, Jostedal og Lom.⁴⁷ Resultatet av disse reisene ble en fornyet og utvidet andreutgave som inneholdt eventyr fra store deler av Sør-Norge, som kom ut i 1852. Sådan kan denne utgaven sies å være mer representativ for den norske eventyrtradisjonen som helhet enn hva den første utgaven var. Inkludert i innledningen til denne samlingen skrev Moe en vitenskapelig avhandling hvor han gjorde rede for sin teori om hvordan de norske eventyrene er unike i forhold til andre lands eventyr. Denne avhandlingen utgjorde ifølge Sørensen det ideologiske grunnlaget for norsk folkloristikk som en del av de nasjonalromantiske strømningene i Norge.⁴⁸ Noen videreutvikling av teoriene kom ikke før språkforsker Sophus Bugge og Moes sønn Moltke presenterte sine teorier på 1880-tallet.⁴⁹

Jørgen Moe ga seg på midten av 1850-årene som folkemennesamler til fordel for en karriere i det norske kirkevesenet. Dermed etterlot han også de innsamlede eventyrene sine til Asbjørnsen. Disse eventyrene, samt de Asbjørnsen selv samlet inn på reiser utover 1850- og 60-tallet, inkluderte han i den siste store samlingen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr. Denne såkalte «enesamlingen»⁵⁰ fra 1871 førte til at det totale repertoaret av deres eventyr økte til over 100.⁵¹ Mot slutten av 1870-tallet jobbet Asbjørnsen tett med en rekke forskjellige norske malere i og utenfor Norge for å produsere en omfattende samling med illustrerte folke- og huldreeventyr. Noen av malerne han jobbet med var Otto Sinding, Eilif Peterssen, Erik Werenskiold og Hans Gude. Resultatet ble *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* fra 1879. Dette ble etter hvert etterfulgt at trebindsverket *Eventyrbog for Børn* i 1883, 1884 og 1887. Dessverre

⁴⁷ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 46 – 53, 72, 78 – 80, Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 135

⁴⁸ Sørensen, Øystein (red.) *Norsk Idéhistorie*, s. 192

⁴⁹ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 134 – 141

⁵⁰ Hodne, Ørnulf, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s. 125

⁵¹ Asbjørnsen, Peter Christen (red.) *Norske Folkeeventyr: Ny Samling*, s. VIII

på grunn av Asbjørnsens død i 1885, fikk han ikke sett det siste bindet bli publisert, hvor Jørgen Moes sønn Moltke overtok som redaktør.⁵²

Et annet sentralt element ved det nasjonale gjennombruddet som er relevant å belyse her, er strømningene vi finner blant norske billedkunstnere. De norske kunstmiljøene ble i stor grad preget av romantikken, som blant annet bygget på ideene til kulturfilosofen Johann Gottfried von Herder. Herder mente at menneskenes kulturer var påvirket av den tiden de befinner seg i, og de materielle forholdene de lever i.⁵³ En pioner og tilnærmet grunnlegger av moderne norsk kunst er Johan Christian Dahl. Dahl var i utgangspunktet utdannet som håndverksmaler i Bergen, men tok i 1811 utdanning ved kunstakademiet i København. Her viste han stor interesse for å male norske landskapsmalerier, før han dro videre og etablerte seg som landskapsmaler i Dresden i 1818. Kunsthistoriker Gunnar Danbolt skriver i *Norsk kunsthistorie* at Dahl malte det norske landskapet for å oppnå to spesifikke mål. For det første ønsket Dahl å vise frem at de norske fjellene og viddene ikke var verdiløse, men har en iboende verdi som norsk kulturlandskap. For det andre ønsket Dahl å presentere at den norske naturen er unik, både i sin fysiske form, men også som en påvirker til formingen av norsk karakter.⁵⁴

Dahls storslåtte fremstillinger av den mektige norske naturen fant en fortsettelse i den bredere romantikken knyttet til Düsseldorfskolen. Hos kunstnerne knyttet til denne skolen ble fokuset satt på mye mindre motiver enn de vi finner i Dahls storartede fjellandskaper, og de små menneskene i perspektiv. Sådan delte Düsseldorfskolen seg i to i forhold til om fokuset sto på mindre motiver innenfor landskapsmalerier eller folkelivsmaleriet. Danbolt trekker frem blant annet Hans Gude som et eksempel på Düsseldorfskolens mer intime forhold til den norske naturen. I stedet for å male den norske naturen som noe vilt og fryktinngytende, satte denne nye generasjonen av norske malere det uberørte og stemningsfylte i den norske naturen i søkelyset. Fokuset ble flyttet fra de store fjelltoppene som Dahl hadde vært så opptatt av, og nedover fjellene for å vise frem «Dalens blødere Natur Og [...] de blanke Fjordes Pragt»⁵⁵ som Jørgen Moe formulerte det. Som eksempel på Düsseldorfskolens nye vending mot det norske folkelivet, trekker Danbolt frem Adolph Tidemand. Mange av motivene til Tidemand vektlegger det stemningsfylte i de lykkelige stundene til den ellers slitende norske befolkningen. Dermed var Tidemand, i likhet med sin tidvise samarbeidspartner, Hans Gude,

⁵² Asbjørnsen, Peter Christen, Moltke Moe (red.) *Eventyrbog for Børn III*

⁵³ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 146 – 147

⁵⁴ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 150 – 152, 155

⁵⁵ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 161

opptatt av å vise frem det stemningsfulle i sine motiver. I tillegg var han, ifølge Danbolt, en sterk fanebærer og viderefører av Dahls ønske om å få frem det nasjonale.⁵⁶

På 1880-tallet kom en ny generasjon med norske kunstnere som malte i reaksjon på både Düsseldorfskolen som dominerte den forrige generasjonen, og på nye strømninger som preget kunstmiljøet i det voksende kultursenteret i Paris i form av realismen.⁵⁷ Utover dette er det ikke gunstig å trekke hele det norske kunstmiljøet under samme kam, da det var stor variasjon i hvordan de norske kunstnerne så på maleriene, og deres egen funksjon og mål i forhold til for eksempel samfunnet. Danbolt trekker Christian Krogh som en ledende figur innenfor leiren av norske kunstnere som flyttet norsk kunst mot modernismen, hvor maleriene avbilder de ubehagelige sannhetene ved samfunnet de lever i. Mest relevant for denne oppgaven er den andre leiren av norske kunstnere som gir mening til kunsten sin ved å knytte den til en større forestilling.⁵⁸ Kunstnere som Erik Werenskiold og Gerhard Munthe malte bilder som skulle vise de realistiske og harde forholdene som det norske folket levde i, men satt de i en større kontekst av den resulterende selvstendigheten og hardførheten til det norske folket som følge av disse forholdene.⁵⁹ Werenskiold og Munthes motivfokuserte realisme blødde over i det som var et særnorsk fenomen, nemlig nyromantikken.

Nyromantikken var en bevegelse innenfor norske kunstmiljøer hvor fokuset igjen ble satt på å uttrykke følelses- og stemningsladede malerier. Bevegelsen kan sådan sees på som en reaksjon til realismens vektlegging av det meningsløse i sine malerier. Meningen i de nyromantiske maleriene lå i sammenhengen mellom landskap, menneske og det menneskeskapte. Et startskudd for nyromantikken kan vi finne blant annet i Fleskumssommeren. Fleskumssommeren betegner sommeren 1886 da en håndfull norske kunstnere, deriblant Kitty Kielland, Eilif Peterssen og Erik Werenskiold malte malerier ved og rundt Christian Skredsvigs gård Fleskum i Bærum. Her var sommernatt og skumring populære motiver på grunn av hvor stemningsmettet disse tidspunktene kunne være. Utover mot århundreskiftet ble horisonten for nyromantikken utvidet til å bruke flere motiv enn bare dælivannet i Bærum i skumring eller natt. Halvdan Egedius satte fokus på arkitektur og skikker, mens Theodor Kittelsen romantiserte mytiske figurer og den troldske stemningen i norsk utmark. Sentralt for nyromantikken

⁵⁶ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 160 – 162, 164 – 167

⁵⁷ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 179 – 186

⁵⁸ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 189 – 193

⁵⁹ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 194

gjennom hele perioden å avbilde og formidle motiver som utstrålte en mektig melankolsk stemning av forskjellige varianter.⁶⁰

De første omfattende illustrerte eventyrsamlingene til Asbjørnsen og Moe ble altså publisert i en overgangsperiode for deler av det norske kunstmiljøet. Som en indirekte konsekvens av dette, ble eventyrene illustrert av malere fra flere bevegelser og epoker innenfor norsk kunst. Tidemand og Gude, som var godt plassert innenfor den sterkt romantiske Düsseldorfskolen illustrerte eventyr ved siden av Erik Werenskiold fra den romantikkreaksjonære realismen, og Eilif Peterssen og Theodor Kittelsen fra nyromantikken som blomstret opp rundt århundreskiftet 1900.

⁶⁰ Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, s. 195 – 204

Kapittel 3: Folkeeventyrenes samfunnsskildringer

3.1 Innledning

Asbjørnsen og Moes folkeeventyr er samlet sammen og skrevet ned fra en internasjonal fortellertradisjon og med et ukjent opphav. Gjennom et like ukjent antall generasjoner med fortelling og gjenfortelling, har eventyrene tilpasset seg det samfunnet og miljøet de har blitt fortalt i. Dette er dermed også sant for de norske folkeeventyrene.⁶¹ Dette analysekapittelet skal ta i bruk Asbjørnsen og Moes folkeeventyr publisert i deres første samling fra 1840-tallet for å se på hvordan de skildrer natur, samfunn og det overnaturlige.

Den første samlingen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr ble gitt ut i fire hefter, ett hefte hvert år mellom 1841 og 1844.⁶² I 1843 og 44 ble det også gitt ut i bokform. Disse to bøkene er de tidligste bevarte eksemplarene av deres samlinger. Bøkene inneholder totalt 54 eventyr fordelt på i underkant av 400 sider, og varierer sterkt i lengde og hvor fruktbare de er å ta i bruk i denne analysen. Som et følge av denne variasjonen i fruktbarhet, samt mangel på plass i oppgaven, vil det ikke være mulighet til å analysere samtlige av de 54 eventyrene. Likevel er det mange av eventyrene i disse to bøkene som jeg kommer til å rette søkelyset mot i den kommende analysen.

Måten jeg har valgt å dele opp analysen er tematisk. Dette analysekapittelet kommer av den grunn til å være delt opp i tre hoveddeler, som skal ta for seg et tematisk avgrenset sett med skildringer. I det første delkapittelet skal jeg vende søkelyset mot hvordan naturen og omgivelsene skildres i eventyrene, og hva dette eventuelt kan fortelle oss om nordmenns tanker og idealer om naturen og omgivelsene rundt seg. Det andre delkapittelet vil ta for seg samfunnsbeskrivelsene i folkeeventyrene. Ettersom dette er en omfattende kategori, vil denne delen bli delt opp i to underkapitler. Det første underkapittelet vil ta for seg skildringer av samfunnet på et makronivå. Med dette mener jeg fenomener og institusjoner som påvirker og utformer sentrale deler av samfunnets karakter og tankesett. Her vil skildringer av religion og statsmakt bli drøftet. Det andre underkapittelet kommer til å ta for seg skildringer av samfunnet på et mikronivå. Dette vil si skildringer av mer hverdagslige aspekter av samfunnet, som for eksempel arbeidsoppgaver og skikk og bruk. Det tredje delkapittelet vil ta for seg skildringer av det mytiske og overnaturlige i eventyrene. Ettersom folkeeventyrene er fiktive fortellinger, inneholder mange av de elementer av troll, magi og andre overnaturlige fenomener. En analyse

⁶¹ Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 7 – 8

⁶² Hodne, Ørnulf, *Det Norske Folkeeventyret*, s. 40

av eventyrenes skildringer av disse overnaturlige fenomenene kan gi oss innsikt i den særegne norske mytiske kulturen, og vårt forhold til den. Det første analysekapittelet vil til slutt avrundes med en oppsummering og en tilrettelegging for den videre analysen i det andre analysekapittelet.

3.2 Naturen i folkeeventyrene

Den norske naturen, og det norske fjellandskapet var allerede på 1700-tallet sett på, av både norske og utenlandske diktere, som en sentral del av norsk nasjonalidentitet på grunn av sin særegenhet og villhet. De norske folkeeventyrene har også en tendens til å vektlegge den norske fjellheimen, selv om det ikke er like bevisst som eksemplene som folklorist Olav Christensen trekker frem i *Jakten på det Norske*.⁶³ Som nevnt ovenfor skal dette delkapittelet drøfte hvordan Asbjørnsen og Moes folkeeventyr skildrer den norske naturen. Hvis vi starter med å oppsummere de helhetlige tendensene, er fjell, daler og skoger tilbakevendende omgivelser i en majoritet av eventyrene. Innenfor eventyrene utfyller landskapsbeskrivelsene en rekke forskjellige funksjoner mellom å være hjørnesteiner i utviklingen av handlingen i eventyrene, til på den andre siden, hvor de bare blir nevnt i forbifarten. Imellom disse to ytterpunktene er det stor variasjon i hvor detaljrikt naturen blir beskrevet, hvor viktig det er for handlingen, og også hva det forteller oss om hvordan nordmenn beskrev omgivelsene sine.

Jeg skal ta utgangspunkt i skildringer av skoglandskaper, ettersom de dukker opp mer hyppig enn noen andre skildringer av natur og omgivelser. De fleste av tilfellene hvor skog dukker opp i eventyrene, faller de inn under kategorien hvor de bare blir nevnt i forbifarten. I slike tilfeller kan det være for å hjelpe leseren i gang med å forestille seg omgivelsene som handlingen utspiller seg i. Et godt eksempel på dette finner vi i eventyret «De tre Mostre», som åpner slik: «Der var engang en fattig Mand, som boede i en Stue langt borte i Skoven, og nærrede sig ved Skytteri»⁶⁴. I dette eksempelet utfyller skogen ikke noen annen rolle enn å vise til at den fattige mannen og datteren hans bor i en skog langt unna andre, hvor det er lett å forestille seg at de kan leve av vilt. Liknende eksempler kan vi også finne i «Rige Peer Kræmmer»⁶⁵ og «De syv Folene»⁶⁶. Skogene blir på denne måten ofte også brukt for å markere at landskapet protagonisten befinner seg i er vilt, øde og/eller langt unna andre mennesker. Et godt eksempel på dette finner vi i eventyret «Soria Moria Slot». I dette eventyret kommer Halvor, etter flere dagers ridning til en liten hytte midt i den dype skogen. I denne hytten bor det en trollkjerring,

⁶³ Christensen, Olav, Øystein Sørensen (red.) *Jakten på det Norske*, s.50, 60 – 61

⁶⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 69

⁶⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 29

⁶⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 193

som mener at har «ikke været kristne Folk paa over hundrede Aar»⁶⁷. Her er det lett for leseren å få en sterk følelse om at de befinner seg langt unna noe som helst annet en mer skog.⁶⁸

Av eventyr hvor skoger spiller en større rolle i utviklingen av handlingen, skal jeg vise til to eksempler. Det første eksempelet finner vi i eventyret «Mestertyven». I dette eventyret utspiller den første delen av handlingen seg i skogen som en bonde sannsynligvis lever i nærheten av, og røverne som hovedpersonen lærer av, bor i. Skogen røverne bor i, kan virke som et effektivt hjemmested, hvor de ikke har blitt oppdaget og straffet for blant annet å kidnappe den gamle kona hovedpersonen møter når han først kommer over hytta. Basert på hennes beskrivelse om at hun ble røvet da hun var liten, kan det godt tenkes at skurkene har bodd der uforstyrret i flere generasjoner. Siden bonden med oksene går langs veien mens Mestertyven benytter seg av snarveier gjennom skogen for å lure bonden, kan dette også fortelle oss at skogen utgjør et betydelig hinder for å bygge vei og føre okser.⁶⁹ Eventyret legger opp til, gjennom disse skildringene, at leseren kan forestille seg skogen som stor, dyp og mørk. Et annet eksempel er i eventyret «Enkesønnen» hvor hovedpersonen avslutter flukten sin fra trollet ved en uthulet lind i en skog like ved kongsgården. I likhet med Mestertyven gjemmer hemmelighetene seg i skogen, så ingen forstår at de blir lurt. I tilfellet med enkesønnen gjemmer han rustningen og sverdet sitt i den hule linden, og kommer tilbake for å dekke over identiteten sin mens han er i kongsgården og ute i krig.⁷⁰

Sist, men ikke minst finner vi et av de mest spennende eksemplene i eventyret «Kari Træstak». I eventyret om kongsdatteren Kari dukker det opp flere skoger av varierende betydning, men det er spesielt trollskogene som skiller seg ut. Den mest innlysende forskjellen som skiller disse skogene fra andre skoger, er at de, og alt i dem, er av kobber, sølv eller gull, og er sådan magiske og unaturlige. Skogene utgjør tre sentrale hindringer for kongsdatteren, både bokstavelig, siden de er vanskelige å komme seg igjennom fordi de er så tett bevokste, og metaforisk på grunn av trollene som eier skogene. Kobberbladet, sølvbladet og gulleplet som kongsdatteren river med seg, blir også senere i eventyret omgjort til de gilde kjolene som hun har på seg da prinsen forelsket seg i henne.⁷¹ Gjennom hennes og bukkens samarbeid kommer de seg både gjennom skogene og forbi kampene mot trollene, og blir belønnet med fine kjoler og til slutt den fagre prinsen. Sammenlagt spiller disse skogene hjørnesteinsroller i eventyret gjennom å utgjøre

⁶⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 177

⁶⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 176 – 177

⁶⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 218 – 225

⁷⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 80, 83 – 84

⁷¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 113 – 118

hindringer for kongsdatteren, men også et hjelpemiddel for at hun vinner kjærligheten til prinsen.

En annen form for landskap som dukker opp jevnlig i forskjellige varianter i en håndfull eventyr, er fjell. Fjellene utfyller mange av de samme funksjonene som skogene gjør, hovedsakelig som en markør for at det er øde og langt fra folk. Samtidig utfyller fjellene denne funksjonen på en annen måte, ved å virke mindre fremkommelige og dekke et større område enn hva skogene klarer på grunn av fjells størrelsespotensiale. Et eksempel på dette kan vi finne i eventyret «Grimsborken». De tolv hestene som den yngste av brødrene får igjen av arven etter foreldrene sine beiter oppe på heiene, har ikke brødrene delt mellom seg enda, som potensielt kan skyldes at de er helt oppe på fjellsllettene og beiter. Gutten går opp for å se til hestene og Grimsborken bare én gang i året, men dette kan også skyldes at hestene klarer seg fint på heiene på egenhånd.⁷² Et annet eksempel jeg vil trekke frem er fra eventyret «Jomfruen paa Glasbjerget». Slåtteengen til familien til Askepot blir beskrevet som å ligge langt oppe i Lien et Steds»⁷³. Som tittelen på eventyret også røper, er hovedutfordringen som må overkommes for å få prinsessen og halve kongeriket, at man må klare å ri opp på toppen av et nokså spesielt glassberg, og hente gulleplene som prinsessen har på toppen.⁷⁴ I «Soria Moria Slot» reiser Halvor sammen med Nordenvinden «baade over Heier og Aaser og Fjeld»⁷⁵. Fjellandskaper ble brukt for å sette de store avstandene som Halvor og Nordenvinden tilbakelegger på vei mor Soria Moria Slott. Denne måten å bruke beskrivelser av landskap for å formidle store avstander er heller ikke uvanlig i eventyrene, som for eksempel skipet Lillekort lurer til seg av en av de enøye kjerringene han møter på veien. Dette magiske skipet han ender opp med kan «gaae ferskt Vand og salt Vand, Bjerg og dybe Dale»⁷⁶, som illustrerer hvor variert leie skipet kan komme seg forbi.

I likhet med skogene vi finner i eventyrene, er også fjellene ofte skjulesteder eller hjemsteder for troll, riser og andre overnaturlige vesener. Et godt eksempel på dette finner vi i eventyret «De tre Søstre, som bleve indtagne i Bjerget», som vi nå kjenner bedre under tittelen «Høna tripper i berget». I dette eventyret møter vi en fattig kone og hennes tre døtre, som bare har nok til å eie én høne. Etter at denne høna forsvinner, sender moren ut de tre døtrene sine én etter én for å finne høna igjen. Etter at hver av de leter etter høna, hører de fra en bergvegg «Hønen

⁷² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 256 – 258

⁷³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels 1ste Hefte*, s. 80

⁷⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels 1ste Hefte*, s. 84 – 91

⁷⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 178

⁷⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 142

tripper i Bjerget! Hønen tripper i Bjerget!»⁷⁷, og faller ned under fjellet gjennom en skjult lem. I de gilde hallene under fjellet møter søstrene et bergtroll som spør dem om de vil være kjæresten hans. Når de to første søstrene nekter, river han av hodene deres og kaster hodene og kroppene deres ned i kjelleren. Når den tredje søsteren faller gjennom lemmen rekker hun å finne og se ned i kjelleren før trollet kommer, så hun forstår hva som har skjedd, og gir trollet det svaret han vil ha. Når en geitebukk faller ned under fjellet og får hodet revet av, til den yngste søsterens misnøye, redder trollet geiten med en salve han har. Dermed forstår hun hvordan hun kan redde seg selv og søstrene sine ved å sende de hjem i kurver med mat til moren, og får trollet til å sprekke i solen til slutt.⁷⁸ Et annet godt eksempel finner vi i eventyret «Om Risen, som ikke hadde noget Hjerte paa sig». Dette eventyret handler om syv prinser, hvor den yngste kalles Askepot. Kongen er veldig glad i dem alle, og når han sender sønnene sine ut for å fri, må Askepot bli hjemme hos faren, mens brødrene skal finne en prinsesse til hver av seg selv, samt Askepot. Mens brødrene er på vei hjem med hver sin prinsesse, reiser de forbi en bratt fjellvegg hvor risegården er, og risen kommer ut, ser dem og tryller dem alle om til stein. Til slutt, når brødrene ikke kommer, reiser også Askepot ut for å finne brødrene sine og brudene deres, og ved hjelp av en laks, en kråke og en ulv, finner han hjertet til risen, og tvinger han til å omgjøre brødrene og brudene deres om til normal, og deretter dreper risen ved å mose hjertet hans.⁷⁹

Samlet sett er det mye som peker på at beskrivelser av natur og landskap ofte utfyller en eller flere funksjoner innenfor rammene av eventyrene og deres handling. Som vi har sett, varierer disse funksjonenes rolle i stor grad i forhold til hvor viktige de er i eventyrene som helhet. Utover dette kan de brukes til å enten tilføye noe til konteksten, eller understreke noe som leseren allerede har fått inntrykk av, og styrke dette inntrykket. Skogen i «Askepot, som kapaad med Trollet» for eksempel utfyller sådan en rekke forskjellige funksjoner i eventyret. Først og fremst fungerer den som en arena hvor Askepot og brødrene kan treffe på trollet, og dermed føre handlingen fremover. Delvis koblet til dette henter eventyret til at det er en viktig inntektskilde for familien til Askepot, eller var det da faren til de tre brødrene var yngre, og mindre skrøpelig. Den siste funksjonen skogen i dette eventyret utfyller er å gi et inntrykk av at familien bor langt unna andre folk, siden skogen beskrives som «stor, god Skov»⁸⁰. Det er dermed også lett å se for seg at det heller ikke finnes noen andre naboer som hugger i den

⁷⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 238, 239 og 240

⁷⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 237 – 245

⁷⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 245 – 254

⁸⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 40

samme skogen. Som vi har sett tidligere er den siste funksjonen bedre oppfylt i andre eventyr enn hva det er i «Askepot, som kapaad med Trolldet», noe som kommer av at det er den mest vanlige rollen som landskapsbeskrivelser oppfyller i bøkene fra 1843 og 44.

3.3 Samfunnet i folkeeventyrene

Samfunnet som skildres i Asbjørnsen og Moes folkeeventyr varierer ganske mye fra ett eventyr til det neste. Dette er svært sannsynlig en konsekvens av eventyrenes bakgrunn som en internasjonal fortellertradisjon. Forskjellige eventyr har kommet seg til Norge, og skriveblokkene til Asbjørnsen og Moe, gjennom en rekke forskjellige kulturer, og tatt med seg elementer fra disse. På grunn av omfanget og variasjonen i skildringene, faller det naturlig å dele opp dette kapittelet i to deler. Den første av disse to delene vil ta for seg skildringene på et makro-nivå. Med dette mener jeg skildringer av fenomener eller tendenser som påvirker og former samfunnet på et helhetlig nivå, som også kan beskrives som institusjoner. Et godt eksempel på et slikt fenomen er religion og religiøsitet, og hvordan dette fremstilles i eventyrene. I den andre delen skal jeg drøfte skildringer av samfunnet i eventyrene på et mikro-nivå. Det vil si at jeg skal se nærmere på mønstre og tendenser som påvirker samfunnet på et lokalt nivå, som for eksempel skikk og bruk, eller de forholdene som kan ansees som vanlige leveforhold, og variasjoner rundt det.

3.3.1 Samfunnet på et makronivå

3.3.1.1 *Religiøse motiver og moraler*

Eventyrsamfunnet på et makro-nivå er preget hovedsakelig av to institusjoner som jeg skal drøfte i det følgende. Den første institusjonen jeg vil belyse er hvordan religion, og mer spesifikt kristne elementer fremstår i eventyrene. Som vi kommer til å se er mange av de norske folkeeventyrene mer eller mindre gjennomsyret av kristendom og religiøsitet, som gjenspeiler seg i eventyrene på en rekke forskjellige måter, og med en varierende grad av innvirkning på helheten av eventyrene. Et eksempel på et eventyr som har sterke innslag av religiøse elementer er «Gjertrudsfuglen». Dette relativt korte eventyret forteller om et møte mellom Vårherre, St. Peder og en bakende kone som heter Gjertrud, hvor eventyret åpner med «I de Dage, da vor Herre og St. Peder gik og vandrede her paa Jorden»⁸¹. Siden vår Herre og følgesvennen hans har vandret lenge og blitt sultne, spør de Gjertrud om de kan få smake på lefsene hun sitter og baker. Det skal de få, men etter tre lite tilfredsstillende forsøk på å lage lefsene så små som mulig, mister vårherre tålmodigheten med Gjertrud og de krympende lefsene hennes, at han

⁸¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 8

gjør henne om til en svartspett som straff for griskheten hennes.⁸² Det moralske budskapet i eventyret er at den som er grisk vil bli straffet av Gud. Det er her ingen tvil om at dette eventyret har sterke religiøse elementer både i handling og budskap.

«Smeden, som de ikke turde slippe ind i Helvete» er et annet eventyr hvor kristendommen utgjør en sentral del av handlingen. Grunnlaget for dette eventyret ligger i at hovedpersonen, smeden, har gjort en avtale med Fanden, hvor han får være mesteren over alle mestere i smiekunst. Prisen han skal betale for dette er at Fanden får komme og hente ham etter syv år. I likhet med «Gjertrudsfuglen» åpner også dette eventyret med å plassere eventyret i den tiden «da vor Herre og St. Peder gik og vandrede paa Jorden»⁸³. Handlingen kan deles inn i to deler, hvor religiøse og kristne motiver gjør seg gjeldende i begge. Den første delen består av vårherres demonstrasjoner av smiekunst utenom det vanlige, hvor han setter nye sko på en hest ved å ta av og legge de hele benene til hesten i smieavlen. Deretter smir vårherre moren til smeden ung igjen ved å også legge henne i smieavlen. Når Smeden skal prøve å utføre de samme triksene som Vårherre, går det veldig dårlig med både hesten og den gamle kona han legger i smieavlen. Før Vårherre og St. Peder drar videre tilbyr de smeden tre ønsker. Med disse ønsker smeden at den som setter seg i pæretreet utenfor, lenestolen inne i smien, og kryper inn i ståltrådpungen til smeden, vil bli sittende fast helt til smeden vil at de skal slippe løs igjen. Disse ønskene treffer ikke St. Peder sine forventninger, som hadde håpet på at han skulle ønske seg «Guds Naade og Vendskab»⁸⁴. Den andre delen av eventyret handler om hvordan smeden får utsatt perioden sin ved å fange Fanden med pæretreet, lenestolen og ståltrådpungen, og skremmer til slutt Fanden redd for Smeden. Etter en lang stund dør smeden, og han legger på vei mot helvete, siden han «har lidt Kjendskab til Fanden fra før»⁸⁵. Når han kommer frem til porten til helvete, vil ikke Fanden ha noe med smeden å gjøre, og ber vakten om å stenge alle ni låsene på porten «og [...] endda et Hængelaas paa til»⁸⁶. Siden han ikke kommer seg inn i helvete, snur han og prøver seg på å komme inn i himmelen, men om han klarer det, kommer ikke tydelig frem i eventyret, og er opp til leseren å spekulere på egenhånd.⁸⁷

Både «Gjertrudsfuglen» og «Smeden, som de ikke turde slippe ind i Helvete» er eventyr hvor religiøse elementer tar en sentral posisjon i helheten av eventyrene. Den tydeligste refleksjonen av dette er inklusjonen av Vårherre og St. Peder som sentrale figurer i begge eventyrene. I

⁸² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 8 – 9

⁸³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 129

⁸⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 132

⁸⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 135

⁸⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 136

⁸⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 129 – 137

«Gjertrudsfuglen» utfyller vårherre rollen som protagonist i det ganske korte eventyret. Også budskapene er av en religiøs karakter, hvor «Gjertrudsfuglen» gjør et forsøk på å lære leseren at griskhet og gjerrighet ikke lønner seg, men at man skal streve for å være gavmild og vise gjestfrihet. I eventyret om smeden har jeg tolket hovedfunksjonen til eventyret som å fortelle en underholdende historie, hvor formidlingen av kristne verdier blir et biprodukt av dette. For å ta et eksempel er det tydelig at St. Peder håper at smeden skal bruke minst ett av ønskene han får til å ønske seg guds nåde og vennskap. I stedet bruker han alle ønskene på å ydmyke og skremme Fanden. På den ene siden 'beviser' dette at vårherre er mektigere enn Fanden, men på den andre siden gjør den åpne slutten på eventyret at det ikke er sikkert at smeden kommer seg inn i hverken helvete eller himmelriket. I så fall er det ikke godt å si hva som skjer med han.

Mer spennende er de eventyrene hvor religiøse motiver har en mindre fremtredende rolle. Dette mener jeg er fordi disse skildrer et mer nyansert bilde av det religiøse i forhold til samfunnet som helhet. Ut av de to bøkene jeg har valgt å se på, er det en stor andel av de 54 inkluderte eventyrene som henter til kristendom og religion i varierende grad. Et godt sted å starte er «Kari Træstak». I dette eventyret utgjør søndagsgudstjenesten i kirken arenaen hvor Kari får vist seg frem for prinsen og de andre i menigheten. På den ene siden kan det virke som om kirken som arena for møte mellom Kari og prinsen er nærmest vilkårlig og overfladisk. På den andre siden kan det være interessant hvis vi setter det i perspektiv av resten av 'betjeningen' på kongsgården. Det er tydelig ut ifra eventyret at det er veldig vanlig for noen å dra i kirken hver søndag, ettersom prinsen tilsynelatende er der hver søndag. Men ettersom Kari må spørre om lov til å gå i kirken, samt at det virker som om hun er den eneste av arbeiderne på kongsgården som drar til kirken, kan det tolkes på to måter. For det første kan det tolkes som at kollegaene til Kari har for mye andre ting å bruke tiden sin på, kanskje kombinert med lav prioritering, til å bruke søndagen sin i kirken. For det andre kan vi også stille spørsmålet om kirketjenesten i tilfellet av «Kari Træstak», er forbeholdt de rikere og mektigere som bor i kongsgården. Noen mulige andre grunner for disse restriksjonene kan også være at man burde være pyntet i kirken, siden Kari drar ned for å hente nye, pene kjoler som hun kan ha på seg i gudstjenesten. Sådan kan dette tolkes som at det å dra i kirken blir sett på som et statussymbol, og et overfladisk et siden ingen i kirken klarer å følge med på hva presten sier; bryr de seg om det presten sier i det hele tatt?

Et annet eksempel jeg har lyst til å trekke frem er fra «De syv Folerne». I dette eventyret viser det seg at hestene til kongen egentlig er de syv sønnene hans, som har blitt forhekset til hester,

og må dra til en kirke hver dag for å spise og drikke alterbrød og vin.⁸⁸ Dette måltidet som prinsene spiser er tydelig at skal gi leseren assosiasjoner til nattverden, hvor alterbrødet representerer Jesu legeme, og vinen Jesu blod. Hvis vi setter perspektiv på disse tingene, destinasjonen til foleprinsene, og hva de drar dit for å gjøre, dukker det ganske hurtig opp en håndfull interessante spørsmål. Først og fremst kan vi spørre hvorfor prinsene må reise så langt for å kunne spise og drikke nattverd. Det kan være en rekke forskjellige svar på dette spørsmålet. Det romantiske og dramatiske svaret er at gud er allmektig, og dermed har ikke trolldommen noe makt over prinsene når de er i guds hus. Dette kobler inn i det pragmatiske svaret, hvor eventyret ikke hadde blitt spesielt spennende hvis folene bare kunne dra til den lokale kirken eller liknende. Da ville vi også glipp av (troll)kjerringa som forhindrer brødrene til Askepot å fullføre oppgaven de har fått, samt måten å heve trolldommen på med sverdet i stua under bjørkestubben. Det kan også tenkes at de ikke kan dra til en nærmere kirke av to forskjellige grunner. Den første er at det rett og slett ikke finnes kirker nærmere kongsgården enn den folene reiser til. På den andre siden kan det hende at trolldommen hindrer de fra å bli værende i kongeriket til faren sin. Hvis det er tilfellet, vil det da sette kjepper i hjulene for teorien om at guds hellighet er sterkere enn trolldommen.

Til slutt vil jeg trekke frem en håndfull eventyr hvor kristendom og andre religiøse elementer vare nevnes i forbifarten uten at det blir gjort noe større refleksjon rundt det. Jeg vil også argumentere for at disse eventyrene er de som gir oss best innsikt i hvilke holdninger eventyrene har til religion og kristendom i hverdagen. Det eventyret som best illustrerer hva jeg mener, er «Gudbrand i Lien». Siden det er ingen i byen som har lyst til å kjøpe kua til Gudbrand i Lien, drar han hjemover igjen, og etter en stund møter han en som har en hest, som han bytter kua for å få. Når han senere forteller dette til kona på kvelden, svarer hun at de er «saa brave Folk at vi kan kjøre til Kirke vi, ligesaavel som Andre»⁸⁹. Senere når hun får vite at Gudbrand byttet hesten for en gris, er hun også da veldig fornøyd, for de vil jo ikke at andre skal tro at de har blitt «saa store paa det at vi ikke kunde gaae til Kirke længer, som før»⁹⁰. Det vi kan plukke ut herfra gjenspeiler delvis et vi fant i «Kari Træstak», hvor det å dra i kirken er noe som er ganske vanlig for de fleste. Ut ifra at hestens eneste bruksområde som kona i Lien trekker frem, kan man trekke en slutning om at det å kjøre hest til kirken er noe som gjøres ganske ofte. Hva kona til Gudbrand sier, kan også tydes som at det er staselig å kjøre hest til kirken, men at andre

⁸⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 199 – 201

⁸⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 108

⁹⁰ Ibid.

tenker at det å slutte å gå til kirken er latskap. Ettersom hun sier 'ligesaavel som Andre' kan dette peke på at det heller er noe som er vanlig å gjøre heller enn et statussymbol sådan.

I eventyret «Gidske» blir hovedpersonen med samme navn som eventyret smurt inn med talg og sot av husbonden sin for at han skal bli kvitt henne. Resultatet blir at hun ser «værre [ut] end Fanden»⁹¹, og ikke kjenner seg selv igjen. Hun drar ut i skogen og slår seg sammen med noen tyver for å stjele fra lokalbefolkningen, ettersom hun er godt kjent rundt omkring på de forskjellige gårdene. Når de kommer til en gård og skal stjele, klarer tyvene og Gidske ikke bli enige om hva hun skal ta, hvor Gidske roper at tyvene må være spesifikke med hva hun skal ta med, for det er mye å velge mellom, som vekker bonden. Når bonden kommer ut og får øye på Gidske, tror de alle at det er Fanden som er på ferde, og løper inn for å be. Den fjerde dagen, på lørdagskvelden, skal skurkene ut å skaffe seg en fet bukk til helligdagskost, men nekter å ha med Gidske siden hun er så høylytt. Ettersom ikke hun heller har fått i seg noe mat, setter hun seg opp i en nepe-bråte og spiser neper. Bonden som eier nepe-bråten tar seg en tur for å sjekke nepene sine på søndagsmorgenen, og ser Gidske romstere i bråten, og tror dermed også at det er fanden. Også han blir redd, og drar hjem for å få presten til å hjelpe til med å binde fanden. Når han kommer opp i nepe-bråten med presten, blir bonden så skremt av at Gidske, som tror tyvene har kommet tilbake med bukken, spør om den er fet, at han etterlater presten i gjørma.⁹² Eventyret fremstiller det som effektive virkemidler å lese bibelen og be for å jage bort ondskap, som tyder på at dette var noe som er vanlig praksis å gjøre når man blir offer for ondskap. Det er sådan tydelig at primærfunksjonen til dette eventyret er å være underholdende og humoristisk, til en viss grad også på bekostning av prestskapet, ettersom eventyret avsluttes med den bisarre forestillingen av presten sittende fast i gjørma sammen med 'fanden'.

3.3.1.2 Kongedømmer og statsmakt

Dette bringer oss videre til den neste institusjonen jeg har lyst til å trekke frem og drøfte fra eventyrene, som er stat og statsmakt. De fleste som er kjent med folkeeventyrene, vil også kjenne til mønsteret med konger som bor på kongsgårder, men vil ha en vidt forskjellig forestilling av hva dette innebærer basert på konteksten i de forskjellige folkeeventyrene. Dette kan skyldes den internasjonale tradisjonen som ligger til grunn i eventyrene, hvor eventyrene har plukket med seg karakteristikk fra områder preget av statlig og politisk mangfold, som for eksempel det tysk-romerske riket. På den andre siden trenger det ikke nødvendigvis å komme av noe mer konkret grunn enn at det passer inn i handlingen og settingen i eventyret.

⁹¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 202

⁹² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 202 – 207

Utover skildringer av konger og kongedømmer finner vi flere eksempler hvor eventyrene inkluderer andre embetsmenn. I samtlige av disse tilfellene er de trolig inkludert kun for å latterliggjøres, eller settes i et dårlig lys på andre måter, i likhet med presten i «Gidske». Dette skal jeg komme tilbake til lengere nede i teksten. Et annet spennende moment å se på her er hvordan makthavende karakterer omtaler og utnytter den makten de har. Dermed vil jeg avrunde delkapittelet med å se på hvordan kongene og resten av øvrigheten i eventyrene utnytter makten sin, for eksempel hvordan de straffer ugjerninger.

Konger, prinser og prinsesser er et fenomen som utgjør en sentral del av eventyrenes karakter. Hvis vi vender søkelyset tilbake til eventyret «De syv Folerne», kan vi se et eksempel på hvordan en kongefamilie kan presenteres i folkeeventyrene. De kongelige familiemedlemmene isolert sett, er ikke spesielt interessant, men utover dette forteller eventyrene litt om dynamikken rundt. Først og fremst tilføyer «De syv Folerne» seg inn i rekken av kjente og kjære eventyr hvor den som klarer å løse kongens oppgave, blir lovet prinsessen og halve kongeriket. Det som skiller dette eventyr fra mange andre i denne kategorien er at Askepot også blir lovet den andre halvdelen av kongeriket etter kongens død, for å frelse/redde kongens syv sønner fra trolldommen som gjør dem til hester. Askepot, som i utgangspunktet bare er en fattiggutt, ender opp med å få prinsessen og hele kongeriket, dette i tillegg på bekostning av de syv prinsene, siden «de kan skaffe sig Land og Rige selv nu, de ere blevne Prindser igjen»⁹³. Dette sitatet er også spennende i seg selv, ettersom det forteller oss noe om forventningene man har til prinser og andre kongelige. Siden de syv svigerbrødrene til Askepot er prinser, er det forventet at de skal klare å skaffe seg sine egne land og rike på ett eller annet vis.

Et annet interessant eventyr er «De tolv Vildænder». Eventyret tar utgangspunkt i en dronning som har tolv sønner, men ingen døtre. Mens dronningen er ute og kjører en vinter, begynner hun å blø neseblod, hvor blodet i snøen minner henne på at hun ikke har noen datter, og hun sier til seg selv at det kunne være det samme med sønnene hennes hvis hun hadde en datter som var så hvit som snø og rød som blod. Rett etter at hun sier dette dukker det opp en gammel kjerring som sier at hun skal få oppfylt ønsket sitt om en datter, men da skal prinsene bli kjerringas. Etter en stund føder dronningen en datter som «var saa hvid som Sne og saa rød som Blod»⁹⁴ og dermed kaller de henne for 'Sneehvit og Rosenrød' (heretter omtalt som Snøhvit). Like etter dåpen til Snøhvit blir brødrene hennes gjort om til villender som fly sin vei. Etter noen år finner Snøhvit ut av hva som har hendt, og reiser ut i verden for å finne brødrene

⁹³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 201

⁹⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 209

sine, til tross for morens jammer og gråt. Etter langt om lenge finner Snøhvit frem til en liten hytte i skogen hvor hun forstår at brødrene bor, og hun steller i stand for dem. Når de kommer tilbake har hun gjemt seg under den ene sengen, men blir fort funnet idet brødrene begynner å lete. De sier til henne at for at hun skal frelse dem, må hun lage tolv skjorter, luer og kluter av myrdun, uten å hverken snakke eller le eller gråte. Etter en stund hvor hun jobber med dette, blir hun oppdaget av den unge kongen som styrer riket som myren hun plukker av, befinner seg i. Han forelsker seg i henne, og tar henne med seg hjem og gifter seg med henne. Kongen har en stemor, den gamle dronningen, som blir svært misunnelig på Snøhvit fordi hun er så pen. I løpet av de neste tre årene føder Snøhvit tre barn, men stemoren kommer inn på rommet til Snøhvit om natten og smører leppene til Svigerdatteren sin med blod, og kaster barnet i ormegården, slik at det ser ut som Snøhvit har spist barna sine. Den tredje gangen ser kongen seg til slutt seg nødt til å følge stemorens råd om å brenne henne som en heks, men da har hun nesten blitt ferdig med klærne og klutene til brødrene, og legger de ned på hver sin stein rundt bålet. Da kommer de tolv villendene flyvende og forvandles tilbake til fagre prinser. Brødrene til Snøhvit henter dermed barna opp fra ormegården, forklarer situasjonen og redder dermed Snøhvit. Stemoren til kongen ender opp med å bli straffet.⁹⁵

I dette eventyret kan vi altså se to forskjellige eksempler på eventyrenes kongefamilier, hvorav en har mer agens over Snøhvit og handlingen enn den andre. Snøhvit, på den andre siden, har ganske lite personlig agens gjennom eventyret, spesielt etter å ha blitt utfordret av brødrene sine. Sådant skal jeg bringe de forskjellige kongefamiliene under lupen i kronologisk rekkefølge med å starte med foreldrene til Snøhvit og hennes tolv brødre. Den eneste av foreldrene deres er moren. Faren til Snøhvit står det ingen ting om i hele eventyret, bortsett fra at dronningen blir gravid og føder en datter, og at Snøhvit tar med seg familien sin hjem til foreldrene i slutten av eventyret.⁹⁶ Dermed kan vi bare spekulere rundt hvem faren til Snøhvit er, og om han er konge eller prinsgemal. Den neste kongefamilien vi møter på i eventyret er betydelig mindre enn den første, da den består av den unge kongen Snøhvit gifter seg med, og hans stemor, som i eventyret omtales som «den gamle Dronning[en]»⁹⁷. Vi kan dedusere fra hvordan Snøhvit sin ektemann er omtalt som «den unge Kongen»⁹⁸, samt betegnelsen ‘den gamle Dronningen’, at den forrige kongen har dødd og dermed gitt makten videre til sin sønn. At den gamle dronningen er stemoren til den unge kongen, gjør at «De tolv Vildænder» føyes inn i et vanlig mønster i

⁹⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 209 – 217

⁹⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 217

⁹⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 214

⁹⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 213

eventyrene, hvor stemødre fremstilles antagonistisk. Utover den makten kongen utøver, er det vanskelig å sette noen ordentlige rammer for den. Dette kommer delvis av at det er tydelig at det ikke har blitt lagt noe særlig grad av baktanke i hvordan en konge og hans maktgrunnlag kommer av, som er karakteristisk for eventyrene. Dette kommer mer tydelig fram av hvordan eventyret utformer seg. Et godt eksempel på dette er hvor lite Snøhvit sin mening har å si for om hun skal bli tatt med og gifte seg med den unge kongen.

Dette bringer oss videre inn på ansvaret og maktbruken til de statlige institusjonene og representantene i eventyrene har overfor allmennheten. Ikke spesielt overraskende er det få fellestrekk mellom de forskjellige eventyrene, som igjen gjør det vanskelig å sette noen konsekvente rammer for hvordan eventyrene fremstiller kongens og statens muligheter og ansvar. Dette kan igjen komme av eventyrenes internasjonaltet. En annen grunn til dette kan være distansen mellom de norske bøndene som fortalte disse eventyrene, og tronen i enten København fra før unionsoppløsningen, eller Stockholm fra og med 1814. Dette kan også komme av at statlig/kongelig maktbruk og ansvar former seg hovedsakelig basert på de spesifikke behovene som presenterer seg i eventyrene. Et godt eksempel å starte med for å illustrere dette er i eventyret «Det har ingen Nød med den, som alle Kvindfolk er forlibt i». I dette eventyret kommer Askepot og de to storebrødrene hans til slutt til en kongsgård. Siden de eldste brødrene har ønsket seg så mange penger de vil ha når de putter hendene i lommene, utgir de seg som keisersønner, og får dermed bo på slottet på kongsgården. Askepot, på den andre siden, har fortsatt bare på seg fillene han dro hjemmefra med i starten av eventyret, og har heller ikke en eneste skilling i lommene. Derfor blir han rodd ut på en øy utenfor kongsgården, hvor kongen har befalt at alle fillefantene skal være, så de ikke «skulde forstyrre Lystigheden paa Slottet»⁹⁹. Fillefantene som lever der ute på øyen får bare rodd ut nok mat til å berge livet, og da består maten de får av kongen av grøtskover og myse.¹⁰⁰ I tilfellet av dette eventyret er behovet eventyret presenterer for et sted hvor Askepot, etter å ha fått prinsessa og halve kongeriket, kan sette brødrene sine hvor lommer fulle av penger er til liten nytte.¹⁰¹ Utover dette minner fillefantøya om en primitiv og brutal form for fattigvesen, men det kommer tydelig frem gjennom introduksjonen og beskrivelsene av fillefantøya og dens innbyggere, at det ikke er et tiltak som er gjort for å hjelpe de fattige, men heller et tiltak gjort for å bli 'kvitt' fillefantene

⁹⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 276

¹⁰⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 276 – 277, Ifølge *Det Norske Akademis Ordbok* er en [grøt]skove en «(tynn) skorpe som setter seg fast i bunnen eller på siden av et kokekar ved koking eller inntørking» Hentet fra *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «skove», 01.03.2023, https://naob.no/ordbok/skove_2

¹⁰¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 283 – 284

uten å drepe dem. Dette kommer tydeligst frem i sitatet trukket frem over, men også for eksempel det faktum at de henter Askepot av øya fordi prinsessen vil ha tingene han har, for deretter å sette han rett ut på øya igjen neste morgen.

Et annet eksempel jeg har lyst til å trekke frem er konsekvensene av å ikke gjete «tro og vel hele Dagen»¹⁰² i «De syv Folerne». Begge de eldre brødrene til Askepot prøver seg på å gjete de syv hestene til kongen, men er for late til å gjøre oppgaven ordentlig. Når de da ikke er i stand til å vise frem riktig mat og drikke, får de straff heller enn prinsessa. Når brødrene ikke klarer å møte forventningen til kongen, befaler han at det skal skjæres ut tre røde remmer av ryggene på brødrene, strøs salt i sårene og jage de hjemover igjen.¹⁰³ Denne straffen skiller seg markant ut fra de straffene en kan forvente å få i dag. Tilsvarende brutale og morbide straffer finner vi også i noen andre eventyr. Et eksempel finner vi i eventyret «Mestermø». Når kongesønnen til slutt kjenner igjen Mestermø, og dermed også forstår at den han holdt på med å gifte seg med er en trollheks, får han henne revet i stykker «mellem fire og tyve heste, saa der ikke blev Fillen igjen af hende»¹⁰⁴. Hvis vi vender søkelyset tilbake til «De tolv Vildænder» finner vi flere slike straffer. Den unge kongen, etter at det har blitt avslørt hvor det ble av de tre barna hans, spør han stemoren sin hva hun synes er en passende straff for å «forraade en uskyldig Dronning og tre saa velsignede Børn»¹⁰⁵. På dette spørsmålet svarer hun at de fortjener å bli spent mellom tolv utemte hester, så de tar hvert sitt stykke. Dermed blir det straffen hun får.¹⁰⁶ Kanskje mer spennende er straffen den unge kongen til slutt ser seg nødt til å befale på sin kone etter stemorens gjentatte beskyldninger om at hun er en heks som spiser sine egne spedbarn. Dette også i forhold til hvor avventende kongen er med å befale denne straffen, samt også hvor tålmodig han er etter å ha tent opp bålet de planlegger å brenne Snøhvit på. Det er tydelig at det er kongen som sitter med tilnærmet all makten i det riket, både i eksempelet lengere opp, og i kongens håndtering av straffen som Snøhvit mulig må lide. Den gamle dronningen kan ikke gjøre annet enn å rådføre stesønnen sin til å straffe den unge dronningen, siden kongen sitter på all makten i det kongeriket.

Hvis vi snur søkelyset mot andre former for styringsmakt, finner vi to eventyr som skildrer andre embetsmenn som har makt og ansvar i ovenfor resten av samfunnet. Det første eventyret jeg har tenkt å sette under lupen er «Mestermø». I dette eventyret møter vi både lensmannen,

¹⁰² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 194

¹⁰³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 193, 195 – 196

¹⁰⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 56

¹⁰⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 217

¹⁰⁶ Ibid.

skriveren og fogden, hvor de først dukker opp i den andre delen av eventyret. I eventyret blir de én etter én nysgjerrige på det gylne som Mestermø bor i, og går for å undersøke. Når de ser henne, blir de med ett forelsket og frir til henne. For at de skal få lov til å gifte seg med henne, må de bevise at de er rike, og dermed kommer de tilbake på kvelden med mer penger enn den forrige, i halv- og/eller heltønnesekker. Når de omsider skal legge seg på kvelden, skal Mestermø umiddelbart opp av senga igjen for å gjøre noe hun har glemt, hvor embetsmennene tilbyr seg å gjøre det for henne. I stedet ender de opp med å sitte fast i karepinnen, dørklenken eller kalverumpen og øse aske, danse eller reise kloden rundt helt «til det dages»¹⁰⁷. Når de omsider slipper løs fra karepinnen, dørklenken eller kalverumpen er de så skremt og skamfulle at de løper sin vei for å slippe unna. De dukker også opp litt senere i eventyret, når brudedefølget ikke kommer seg av gårde siden noe går i stykker rett før de skal av gårde, uansett hvor mye de reparerer det, eller blir for tungt for hestene. Da kan de vise til sine erfaringer med Mestermø, hvor tingene de satt fast i kan erstatte det som går galt.¹⁰⁸ Det er tydelig fra de skildringene som blir gjort at embets- og tjenestemennene blir stilt i et lite fordelaktig lys for å virke lettlurte, overfladiske, og for å latterliggjøres. Hvis vi sammenlikner embetsmennenes oppførsel i møte med Mestermø med den yngste kongssønnen, kommer dette enda tydeligere frem. Der hvor lensmannen, skriveren og fogden blir så forelsket i Mestermø at de frir på timen eller enda raskere etter å ha møtt henne, setter kongssønnen seg inn og snakker med Mestermø hele dagen og blir godt kjent og forlikt med henne i tre dager uten å fri. Eventyret skiller sådan mellom ekte gjensidig kjærlighet mellom kongssønnen og Mestermø, og overfladisk og ensidig begjær i tilfellene av embetsmennene.

Det andre eventyret jeg har lyst til å belyse hvor embetsmenn blir skildret, er eventyret «Mestertyven». I tilfellet av dette eventyret er det, foruten presten, bare en amtmann som deltar i eventyret av institusjonelle figurer, men på den andre siden utgjør han en vesentlig større rolle i «Mestertyven» enn hva hver av de tre embetsmennene gjør i «Mestermø». Ettersom hovedpersonen i den andre delen av eventyret utgjør seg for å være en mestertyv, er det da ikke rart at representanten for kongen og staten havner i en antagonistisk posisjon i opposisjon. Sådan holder «Mestertyven» den samme linjen i beskrivelsen av embetsmenn som hva vi har sett lengere oppe. Den andre delen av eventyret åpner med at amtmannen forteller Mestertyvens far at Mestertyven skal få dattera hans hvis han kan bevise at han er en mestertyv. Etter at Mestertyven fullfører utfordringen til amtmannen, går han tilbake på dette løftet, og sier at han

¹⁰⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 49, 51 og 52

¹⁰⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 48 – 54

må fullføre en ny oppgave før han kan få henne. Dette gjør han gjentatte ganger. Til slutt demonstrerer han at han er villig til å begå mord ved å skyte det han tror er mestertyven for å slippe å gi fra seg datteren sin til en som har bevist at han har gjort seg fortjent til henne. Han fremstår også trangsynt og hevngjerrig når han utfordrer Mestertyven til å lure presten etter at presten ler av han for å ha blitt lurt selv.¹⁰⁹ Sådant snur eventyret leserens forventninger til tyver og embetsmenn på hodet. Man forventer vanligvis at tjenestemenn som amtmannen til å være ærlige og hederlige, og tyver som løgnere og æreløse, slik som skurkene i skogen. Amtmannen er beviselig like ille som skurkene i skogen, om ikke verre, ettersom amtmannen utfører en handling som er tiltenkt å volde dødelig skade mot en annen. På den andre siden frykter den gamle kona i skogen at skurkene kommer til å drepe både henne og Mestertyven, når de kommer hjem og ser en fremmed sove i deres hus, men de ender heller opp med å ta gutten under sine vinger, og holder også det de lover når gutten fullfører utfordringene deres.

Hvis vi tar et skritt tilbake og ser på hvordan eventyrene fremstiller den geistlige og politiske øvrigheten, er det tydelig at de som fortalte eventyrene ikke hadde mye til overs for denne gruppen. Av naturen ved postene de holder, er disse karakterene folk som utøvde mye makt og kontroll i det lokale samfunnet, og kunne ta seg flere friheter enn allmuen, og i hvordan de styrte samfunnet rundt seg. Spesielt embetsmennene blir framstilt som egoistiske, grådige og selvopptatt, best eksemplifisert av det overfladiske begjæret til lensmannen, skriveren og fogden i «Mestermø», eller det mylderet av uærlige handlinger og tankesett som Amtmannen i «Mestertyven» utstråler. Av konkrete eksempler kan vi peke på hevngjerrigheten han viser etter at presten ler av han, eller utroverdigheten ved å flytte målposten gjentatte ganger med å gi Mestertyven nye utfordringer. Ifølge Solberg er en slik fremstilling av øvrigheten ikke noe som er redusert til de norske eventyrene heller, og representerer en måte å få ut frustrasjon for denne gruppen i de lokale samfunnene.¹¹⁰ Dette stiller dermed spørsmålet om hvorfor konger så sjelden blir framstilt på denne måten i eventyrene, til tross for å ha enda mer makt og frihet enn embetsmennene under seg, i tillegg til å dukke opp i langt flere eventyr enn både prester og embetsmenn. En sentral faktor for dette er med høy sannsynlighet den realistiske distansen mellom de som forteller eventyrene, og kongen som sitter i København, som kan ha gitt han en tilnærmet mytisk status. Dermed er det embetsmennene, som utfører politikken til kongen på hans vegne, som får dårlig omdømme blant allmuen, og som må tåle støyten i eventyrene.

¹⁰⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 225 – 237

¹¹⁰ Solberg, Olav, *Inn i eventyret*, s. 141 – 142

3.3.2 Samfunnet på et mikronivå

Asbjørnsen og Moes folkeeventyr inneholder også, som tidligere nevnt et mylder av skildringer av forskjellige aspekter ved samfunnet på mikronivå. Sådant vil det være lønnsomt å dele opp analysen i kategorier basert på de forskjellige aspektene av samfunnet og dagliglivet som skildres. Grunnet rammene for denne oppgaven i plass og omfang, vil det ikke være plausibelt å tilegne oss en fullstendig oversikt over alle aspektene ved samfunn og dagligliv i eventyrene. Derfor kommer jeg til å drøfte et utvalg av disse aspektene basert på en vurdering av hva som er mest relevant og interessant for den helhetlige analysen i dette kapittelet og denne oppgaven. Dermed vil vi være tjent med å ta utgangspunkt i et vidt perspektiv, ved å starte med å se på hva slags levetilstand som skildres. En tendens vi kan se i mange av eventyrene fra de to bøkene fra 1843 og 1844, er at hovedpersonen og deres familie lever i dårlige kår. Av de totalt 54 eventyrene konstaterer 17 av de i løpet av de første to setningene at hovedpersonen og deres familie er i dårlige kår. Dette utgjør rett under en tredjedel av eventyrene, hvor det da ikke er tatt høyde for de eventyrene hvor levestandard ikke er relevant, eller eventyret er for kort til å nevne det, slik som for eksempel «Hanan og Hønen» og «Gutten og Fanden». Dette ekskluderer heller ikke eventyr som for eksempel «Kari Træstak» og «Dukken i Græset» hvor hovedpersonen er en prins eller prinsesse. Hvis vi da ser nærmere på de eventyrene som kan fortelle oss noe om hvilke levetilstand karakterene i eventyrene lever i, blir det fort tydelig at det vektlegges at mange eventyrkarakterer lever fattigslig.

Utover dette er de mest interessante eventyrene de som ikke kategoriserer velstanden til karakterene i eventyrene, slik som for eksempel «Gudbrand i Lien», «Mestertyven» og «Manden, som skulde stelle hjemme». Dette kommer av at disse eventyrene, i stedet for å sette levestandarden i en bås med begreper som fattig og liknende, beskriver forholdene karakterene lever i, gjennom karakterenes handlinger og replikker. Når Halvor ønsker seg tilbake til foreldrenes hus etter å ha reddet prinsessene i «Soria Moria Slot», kjenner foreldrene han ikke igjen, og tror han er en herskabelig og fornem herre. Når han spør om å få være hos foreldrene over natten, vil de ikke ha noe av det, og ber han heller om å dra opp på gården, hvor de har mat og drikke og fullt av ting en så fornem herre vil være tjent med. Nede hos dem har de ikke engang en stol å tilby han å sitte på.¹¹¹ Bare fra denne lille situasjonen er et mye å hente ut av skildringer om dagligliv og levetilstand. Først og fremst kan vi se at foreldrene til Halvor er arbeidere på noen andre sin gård, og får en mager del av utbyttet som kommer fra driften av gården. Det er dermed heller ikke sikkert at huset de bor i er deres eget eie, også ettersom de

¹¹¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 172 – 173

ikke har et overskudd til å innrede huset de bor i eller skaffe ordentlige klær. Siden de helt klart er ganske fattige, ser de seg ikke verdige til å huse en så fornem herre som Halvor ser ut til å være, og nærmest nekter han å bli hos seg frem til han tilbyr seg å sitte i peisen. De er også svært opptatt av å vise respekt overfor Halvor når han først kommer inn døren, eksemplifisert med at de blir så forskrekket at de begynner å både å bukke og neie. Ordvalget «forskrækkede»¹¹² kan også tolkes som frykt for at det kan få konsekvenser hvis de ikke oppfører seg respektfullt nok ovenfor den gilde herren. Dermed kan forsøkene på å overtale Halvor til å heller spørre oppe på gården tolkes som å unngå å få et dårlig omdømme blant fornemme folk.

«Manden, som skulde stelle hjemme» gir et veldig annerledes inntrykk av hvilke forhold eventyrkarakterene lever under. Eventyret tar utgangspunkt i en grinete og gretten mann som ikke er fornøyd med mengden arbeid som kona gjør mens han er ute i engen med de andre slåttekarene. Derfor blir han og kona enige om at de skal prøve å bytte arbeidsoppgaver. Tidlig neste morgen drar kona ut til engen med ljaen på nakken, mens mannen skal stelle hjemme. Han prøver seg da på en rekke forskjellige oppgaver og rutiner som å kjerne smør, koke grøt, stelle med dyrene og passe på den vesle ungen deres. Siden han prøver å være effektiv og gjøre flere oppgaver på samme tid, ender han opp med å ikke gi nok oppmerksomhet til noen av arbeidsoppgavene han gjør. Til slutt ender han opp sittende fast i pipa med kuen hengende fra taket i andre enden av repet, med kjelleren fylt med øl og brønnen full av fløte.¹¹³ Når mannen skal gjøre de oppgavene som kona vanligvis gjør alene hver eneste dag, går det altså veldig dårlig. I likhet med foreldrene til Halvor, ser det ut til at mannen som skulle stelle hjemme og kona hans deler gårdsområder med andre husstander. På den andre siden ser det i dette eventyret mer ut som et forhold basert på samarbeid heller enn et forhold av arbeidsgiver og arbeidstaker. Det er flere ting som peker på dette, blant annet at paret har en egen hjemku og melkebod. Vi ser også at en av de drar ut for å slå sammen med de andre slåttekarene, mens den andre blant annet holder gårdsdriften hjemme gående med grisen og kua.

Dette bringer oss videre til næringsgrunnlaget som skildres i eventyrene. Fordelt på de forskjellige eventyrene i bøkene fra 1843 og 44, ser vi en rekke forskjellige måter som menneskene i eventyrene livnærer seg selv på, og tjene penger til å kjøpe ting de ikke er i stand til å produsere selv. Hvis vi fortsetter med eksempelet «Manden, som skulde stelle hjemme» er det tydelig at familien livnærer seg enten delvis eller helt på husdyrhold, hvor de har flere dyr

¹¹² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 172

¹¹³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 19 – 21

av forskjellige slag på gården sin, i tillegg til kanskje flere dyr et annet sted på en seter, ettersom eventyret spesifiserer at kua deres er en hjemku.¹¹⁴ Husdyrhold er et næringsgrunnlag som dukker opp i mange av eventyrene vi har sett på så langt, hvor noen gir bedre innsikt i variasjonen for husdyrdrift enn andre. «Gudbrand i Lien» er et slikt eksempel som viser bredden av fordeler ved å holde på forskjellige dyr. På vei hjem fra byen etter et mislykket forsøk på å selge kua si, møter Gudbrand på seks forskjellige personer som også har tenkt å kvitte seg med dyrene sine, og ender opp med å bytte dyret sitt med dem, før han til slutt bytter en hane mot 12 skilling som han kjøper seg mat for. Han kommer dermed hjem tomhendt. Det er når Gudbrand beskriver hvordan dagen hans har gått for sin kone, at vi får vite hvordan de kan benytte seg av de forskjellige dyrene, samt noen ulemper ved hvert dyr etter hvert som han beskriver sin neste handling.¹¹⁵

Men husdyrhold er naturligvis ikke den eneste næringsformen vi finner i eventyrene, til tross for at det er den vi kan se flest og tydeligst eksempler av. Et annet næringsgrunnlag vi ser flere antydninger til og eksempler på er jordbruk. Jeg har allerede sett på et eksempel på jordbruk i form av slåttemark i «Manden, som skulde stelle hjemme», men vi kan finne eksempler i flere andre eventyr, som for eksempel «Jomfruen paa Glasbjerget». I dette tilfellet skildrer eventyret slåttemark oppe i heien som Askepot og familien eier. Til denne marken har de også en tilhørende høylåve hvor de kan lagre dyrefôret, hvor Askepot og brødrene legger seg for å sove når de skal passe på engen.¹¹⁶ Men vi kan også se eksempler hvor det er snakk om å dyrke korn. «Gudbrand i Lien» spesifiserer tidlig at Gudbrand og kona hans eier sin egen jordvei, som da betegner dyrket mark.¹¹⁷ Dette må også tolkes i konteksten som at Gudbrand og kona lever i ganske gode kår, også ettersom de har «hundrede Daler [...] liggende paa Kistebunden»¹¹⁸.

Sådan er det eventyret «Gidske» som klarest skildrer hvordan jordbruk så vel som husdyrhold utgjør grunnlaget for å livnære bygdesamfunnet. Eventyret åpner med å beskrive når på året handlingen tar sted som mellom slåtten og skuren, hvor slåtten er når man slår for dyrefôr, og skuren beskriver perioden hvor kornene er modne nok til å sankes og skures. Imellom disse to periodene blir hampnen moden. Mens Gidske står og høster hampnen, blir hun ør i hodet og sovner midt i hampåkeren, og husbonden hans er så lei henne at han smører henne inn med talg og sot,

¹¹⁴ Ifølge *Det Norske Akademis Ordbok* er en hjemku en «ku som går på fôr på gården (mens de andre kyrne er på seterbeite)» Hentet fra *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «heimeku». 10.03.2023, <https://naob.no/ordbok/heimeku>

¹¹⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 106 – 110

¹¹⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 80 – 81

¹¹⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 105

¹¹⁸ Ibid.

så hun ikke kjenner seg selv igjen når hun våkner. Siden hun ser verre ut enn Fanden, er det hun tror hun er, og slår seg sammen med to tyver. I løpet av de neste tre kveldene bryter hun og tyvene seg inn i et sauehus, et hus med gås og et stabbur fylt med blant annet pølser og flekk. Ettersom Gidske og tyvene ikke klarer å bli enige om hva hun skal ta med ut, ender de opp med å måtte løpe tomhendt vekk hver gang. Den fjerde kvelden får Gidske ikke lov til å bli med tyvene, så hun setter seg ned til å grave etter neper i bråten som en av bøndene i bygda eier.¹¹⁹ Det vi kan plukke ut av dette er at bøndene i bygda skildret i eventyret lever på et stort utvalg av forskjellige produkter av korn, neper og forskjellige husdyr. Vi kan også se at høstperioden er delt opp etter hvilke avlinger som er modne for høsting, med tilsvarende navn basert på hvilke arbeidsoppgaver som gjøres med disse avlingene. I «De tre Prinsesser i Hvidtenland» er faren til hovedpersonen en fisker, som fisker til kongens bord, og dermed er hyret av kongen. Ettersom fiskeren og sønnen hans er ute hele dagen og fisker, kan vi også tenke at fiskeren også selger fisken sin til de andre som bor i nærheten av eller jobber på slottet.¹²⁰ I «Hver synes best om sine [egne] Børn»¹²¹ møter vi en skytter. På vei inn i skogen møter han en myrsnipe som ber han om å ikke skyte barna sine. Senere kommer skytteren med et helt knippe med myrsnipper, siden han skjød de styggeste han fant.¹²²

Det er ikke bare matrelaterte næringsveier som blir skildret i eventyret. Sammenlagt kan vi se at flere yrkesretninger blir beskrevet, i visse tilfeller også som en måte å tjene penger på. «Askepot, som kapaad med Trollet» er et slikt eksempel, hvor eventyret tar utgangspunkt i at Askepot og familien hans i dette tilfellet bor rett ved en god skog, som faren hans vil at Askepot og brødrene skal gå ut å hogge i for å få betalt noe på gjelden. Etter at den eldste broren løper hjem igjen etter å ha møtt og blitt truet av trollet, forteller faren at han aldri har hatt problemet med trollene når han skulle ut og hugge.¹²³ Dette kan tolkes som at familien til Askepot har hugget tre i denne skogen i minst to generasjoner, og at det da også gjerne vært en inntektskilde for familien når det har trengtes. Relatert til dette finner vi ett eksempel på et yrke relatert til treverk, som er tømmerne som har bygget det første huset som hovedpersonen kommer til i leten etter andre gale kjerringer enn sin egen i eventyret «Somme Kjerringer er slige!».¹²⁴ Dette er ett av de to eksemplene fra denne samlingen hvor byggemateriale som blir brukt i et bygg blir

¹¹⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 202 – 207

¹²⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 53 – 54

¹²¹ I innholdsfortegnelsen står eventyret oppført som «Hver synes best om sine egne Børn» mens tittelen på eventyret i boken er «Hver synes best om sine Børn», Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 1, 67

¹²² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 67 – 68

¹²³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 40 – 41

¹²⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 63

spesifisert. Det andre eksempelet finner vi i «Herre-Peer», hvor portene til slottet er laget av messing, sølv og gull, mens selve slottet er laget av sølv.¹²⁵

Et annet yrke som dukker opp gjentatte ganger i eventyrene, er smeder. Blant de 54 eventyrene som vi kan finne i den første samlingen, er det to eksempler på smeder. Det første eksempelet jeg har lyst til å trekke frem finner vi i det relativt korte eventyret «Om Gutten og Fanden». Eventyret omhandler en gutt som møter på fanden, og lurert han til å krype inn i og bli fanget i en markspist nøtt. Etter en stund kommer gutten til en smie, hvor han ber smeden om å slå i stykker nøtten. Smeden tar på seg oppgaven og tenker at det skal gå lett, og slår til med den minste hammeren, for så at nøtten er like hel. Etter et par mislykkede forsøk til tar smeden frem storslegga og endelig får ødelagt nøtten, men nøtten eksploderer med voldsom kraft, så smeden lurert på om Fanden var i nøtta.¹²⁶ Dette eksempelet skildrer ikke så mye om smeden enn at han arbeider i en smie og har en rekke forskjellige hammere og slegger av forskjellige størrelser. Det andre eksempelet jeg skal trekke frem er «Smeden, som de ikke turde slippe ind i Helvede», som vi allerede har vært innom lengere oppe. Her får vi også et eksempel på en arbeidsoppgave som en smed kan gjøre, selv om det ikke nødvendigvis gjøres på en måte som er helt realistisk, som smeden selv etter hvert får erfare.

Det siste jeg har tenkt til å trekke frem fra hvordan eventyrene skildrer samfunnet på mikronivå er kjønnsroller, og hvilke forventninger som blir uttrykket rundt disse rollene. Sådanne kjønnsroller er ikke noe man bare kan peke direkte på i eventyrene, ettersom de er en innvevd del av eventyrene og det samfunnet som eventyrene utspiller seg i. På den andre siden er det noen aspekter ved kjønnsrollene som står tydeligere frem enn andre. Et eventyr som presenterer et ganske klart skille, og sådan etablerer et mønster mellom menn og kvinners arbeidsoppgaver er «Det er ingen Nød med den, som alle Kvindfolk er forlibt i». På hvert av gjestgiveriene hvor de tre brødrene kommer til er det mannen som verter opp for de to eldste brødrene. Mens mannen på gjestgiveriet underholder gjestene, står kona bak på kjøkkenet og lager maten til gjestene. Hvis hun ikke gjør det, blir mannen i hvert tilfelle frustrert, og ber kona si om å komme seg inn på kjøkkenet igjen.¹²⁷ Vi finner en fortsettelse av dette mønsteret i «Poul Andrestuen», hvor den døve mannen og tjenestegutten gjør arbeidsoppgaver i fjøset og går for å fikse plogen til den andre stuen, mens kona til den døve mannen stort sett i dette eventyret gjør klar mat til Poul Andrestuen.¹²⁸ Et tredje eksempel jeg vil trekke frem ser vi i «Somme Kjærringer ere

¹²⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 185

¹²⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 192

¹²⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 271 – 276

¹²⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 163 – 166

slige», hvor det kommer masse skrik og skrål fra det andre huset hovedpersonen kommer forbi. Inne i huset står en kone og prøver å lage hull til halsen på den nye skjorten hun har laget til mannen sin. Dette forsøker hun ved å prøve å trykke hodet til mannen gjennom skjorten. For å klippe et hull i toppen på skjorten, får mannen 300 daler av den bedrøvede skjortehaveren.¹²⁹ Det som er å legge merke til her er at det er kona som har laget skjorten til mannen, og hverken mannen eller kona virker i stand til å skjønne hvordan man lager en skjorte ordentlig. Hvis vi setter søkelyset tilbake på «Manden, som skulde stelle hjemme», ser vi også en tilsvarende fordeling i utgangspunktet, men hvor mannen og kona bestemmer seg for å bytte arbeidsoppgaver, siden mannen ikke er fornøyd med den innsatsen som kona legger ned i sine vanlige arbeidsoppgaver.

I alle disse eksemplene er det kvinnene som har ansvaret for å lage mat og klær og annet detaljert håndverk, mens mennene gjør det det fysisk krevende. Dette kan brytes ned til en nødvendighet som følge av menn sine naturlige sterkere fysikker sammenliknet med kvinners. På den andre siden kan det også tyde på en forståelse om at kvinner er mer egnet til og flinkere på mer detaljert arbeid som for eksempel sying og matlaging. Til kontrast kan vi se på hvordan «Manden, som skulde stelle hjemme» snur på oppgavefordelingen, resultatet av dette, og drøfte hvorfor det gikk slik det går i eventyret. Vi kan ikke si så mye om hvor vellykket kona er i å utføre oppgaven som mannen er vant med å gjøre, men ettersom hun kommer hjemover fordi hun blir utålmodig kan tyde på at arbeidet har gått uten problemer. Mannens håndtering av konas vanlige oppgaver går ikke uten flere problemer. Når det er sagt er det tydelig at mannen er klar over hvilke oppgaver han må utfylle de, og hvordan han kan gjøre dette. Men som vi ser, er beslutningene hans ofte preget av spontanitet og forsøk på å gjøre flere ting på en gang. For mannen, som er vant med å kun tenke på utførelsen av én enkel oppgave av gangen når han utfører arbeidet sitt, blir den uvante situasjonen med mange ting å huske på og mange ting å gjøre, for vanskelig.

Dette bringer oss videre til de forventningene og idealene vi ser har blitt satt til kjønnene i de forskjellige eventyrene. Vi finner, i likhet med arbeidsoppgavene, antydninger til kjønnsbaserte forventninger til både menn og kvinner. Hvis vi starter med å se på hvilke forventninger som legges på menn av samfunnet, er det forventningen om at de må reise ut i verden for å fri som kommer tydeligst frem. Denne aktiviteten dukker opp i flere av eventyrene, blant annet «Om Risen, som ikke hadde noget Hjerte paa sig», «Tommeliden» og «En Frierhistorie». I alle disse

¹²⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 63 – 64

tilfellene brukes det som et virkemiddel for å få satt i gang eventyret. Eventyret «En Frierhistorie» er gir oss også innsikt i noen av de grunnleggende prinsippene ved denne prosessen. Med dette mener jeg å vise til at gutten tilsynelatende reiser fra gård til gård for å spørre om de kan og vil tilby en datter som han kan gifte seg med.¹³⁰ Sådan er det tydelig at det er forventet at det er mennene som skal reise ut for å finne seg en kone.

På andre siden av denne prosessen møter vi også på noen av forventningene som stilles til mange av de unge kvinnene som skildres i eventyrene. I eventyret «Dukken i Græsset» får Askepot og de 11 brødrene hans krav av faren sin, kongen, om at den de skal gifte seg med må være i stand til å kunne spinne, veve og sy en skjorte på én dag.¹³¹ Også i eventyret «De tre Mostre» ser vi også en tilsvarende forventning at datteren til den fattige mannen skal kunne spinne, veve og sy. Siden moren til jenta døde mens jenta fortsatt, har hun bare fått lære å ribbe og steke fugl av sin far.¹³² Dermed er hun ikke i stand til å fullføre oppgavene hun får av dronningen, og må ha hjelp av de tre mostrene for å lure dronningen og få prinsen. I «Haaken Borkenskjæg» forfører Haaken prinsessen ved å gi henne tre forskjellige deler av en gylden rokk.¹³³ Alle disse eventyrene peker samme vei, mot forventningen at en av de mest grunnleggende ferdighetene en kvinne burde ha, er å kunne spinne, veve og sy skjorter, og klær generelt. I eventyrene er det eneste som fritar en kvinne fra denne forventningen, en større forventning, byggende på frykt om at det å spinne, veve og sy kommer til å gjøre at hun mister skjønnheten sin. Vi kan også se at denne forventningen er fullstendig snudd på hodet når den blir anvendt for menn. Når det kommer til mannlige kunnskaper om disse tingene, har de ingen ting å lære bort, slik som i tilfellet av den fattige mannen i «De tre Mostre», eller så er de fullstendig uvitende som mannen i den andre stuen i «Somme Kjærringer ere slige».

Dette bringer oss videre til den siste forventningen for kvinner som jeg har lyst til å trekke frem i søkelyset, som omhandler det man kan kalle for jomfruelig renhet. I eventyret «Vesle Aase Gaasepige» sender en kongesønn fra England ut malere til alle land og riker for å lage bilder av de vakreste prinsessene, slik at prinsen kan fri til den han liker best. Han finner etter hvert en han vil fri til, og skal dra ut i verden for å hente henne, men på vei ut av kongsgården sitter Aase Gaasepige midt i veien, fordi hun venter på prinsen fra England, siden hun vil ha ham. Det er ikke prinsen enig i og drar for å hente prinsessen. Når prinsessen kommer, advarer Aase henne om at prinsen har en stein som kan fortelle han alt hva han vil vite om den som går over den, så

¹³⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 68 – 69

¹³¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 160

¹³² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 69

¹³³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 24 – 28

hvis hun har noe hun vil holde hemmelig for prinsen, må hun ikke gå over den steinen. Da avtaler prinsessen og Aase at Aase skal gå over steinen før de legger seg, så skal prinsessen og Aase bytte plass midt på natten. Når da Aase stiger over steinen den kvelden, konstaterer steinen i at det er en «Reen og skjær Jomfru»¹³⁴, men neste morgen har sengepartneren til prinsen, ifølge steinen født 3 barn, så prinsen vil ikke ha henne mer. Dette skjer to ganger til, hvor prinsessen er ren og skjær jomfru på kvelden, men neste morgen har hun født enten tre eller seks barn. Den tredje gangen setter prinsen en ring på fingeren til Aase mens hun sover, og kjenner henne igjen neste morgen, og tar henne derfor til dronning. Slik ender Aase Gaasepige opp med prinsen bare fordi hun ville det, men også fordi hun er en ren og skjær jomfru i motsetning til prinsessene.¹³⁵ Når prinsen finner ut at prinsessene han frir til og henter ikke er jomfruer, er et helt uaktuelt for han å gifte seg med dem. Vi kan også se at selv om prinsen i utgangspunktet følger et mønster vi kan se i flere eventyr hvor prinser må ut å fri spesifikt til prinsesser, tar han til slutt Aase til dronning, kun fordi hun er en ren og skjær jomfru. Vi kan også se at jomfrudom er et svært viktig karaktertrekk hos i hvert fall prinsesser ut ifra reaksjonen til kongen etter at prinsessen i «Haaken Borkenskjæg» føder et barn. På den andre siden er det ingen antydninger til at jomfrudom er et tema for mennene sin side, ettersom prinsen fra England sover med flere forskjellige kvinner på kort tid.

3.4 Det overnaturlige i folkeeventyrene

Folkeeventyrene er fiktive fortellinger, fortalt eller lest hovedsakelig som underholdning. Et element som stadig dukker opp som en del av eventyrene er dermed overnaturlige vesener og fenomener. I det følgende delkapittelet skal jeg se nærmere på disse elementene, for å se på hvordan de skildres i folkeeventyrene. For å gjøre dette mer oversiktlig, skal analysen i det følgende deles opp etter tre hovedkategorier som er basert på hvordan de skildres i eventyrene. Den første delen skal kort ta for seg enkle overnaturlige fenomener og magiske varianter av hverdagslige ting, hovedsakelig fenomener eller vesener som har evner eller ferdigheter, tatt fra mennesker, som de ikke vanligvis ville hatt. Den andre delen skal sette magi i forskjellige former under lupen, både god og ond. Den siste delen skal ta for seg mer mytiske og eventyrspesifikke vesener, som for eksempel troll.

3.4.1 Enkle overnaturlige fenomener

Den vanligste formen for det overnaturlige i eventyrene kommer i form av dyr eller andre vesener som besjeler menneskelige evner eller ferdigheter som de ikke ville hatt i virkeligheten.

¹³⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 188

¹³⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 187 – 191

Innenfor denne kategorien er snakkende dyr den vanligste måten dette kommer frem på. Gode eksempler på dette finner vi i eventyrene «Hanen og Hønen i Nøddeskoven», «Reven snyder Bjørnen for Julekosten» og «Hvorfor Bjørnen er stubrumpet». I tilfellet av «Hanen og Hønen i Nøddeskoven» er hanen og høna i nøtteskogen og spiser nøtter, men så får høna et nøtteskall i halsen. Dermed må hanen løpe rundt og spørre forskjellige karakterer for å skaffe vann til høna, og ender opp med en lang liste av ting som andre folk skal ha for å gi det den neste vil ha, men får til slutt vannet, og redder høna.¹³⁶ I tilfellene av «Reven snyder Bjørnen for Julekosten» og «Hvorfor Bjørnen er stubrumpet» lurer reven bjørnen til å miste noe, enten muligheten til å ta del i smøret til julekosten, eller store deler av halen sin.¹³⁷ Som vi kan se her er det ikke uvanlig at har faste karaktertrekk på tvers av eventyrene. Reven er slu, grådig og en lurendreier, mens bjørnen, på den andre siden er lettlurt og humoristisk dum, ettersom han blir lurt til å tro at det var han selv som hadde spist julesmøret.

Besjeling er ikke bare redusert til dyrene vi kan finne i skogen. Vindretningene får også i flere eventyr stemmer å snakke med og steder å bo, slik som i for eksempel «Om Gutten, som gikk til Nordenvinden og krævde Melet igjen» eller «Østenfor Sol og vestenfor Maane». I det sistnevnte eksempelet finner vi flere eksempler på besjeling, som en stor, forhekset, snakkende isbjørn, men også hver av de fire vindretningene har fått en menneskeliknende sjel og stemme, i tillegg til at de er brødre. Når eventyrets hovedperson, den yngste datteren til husbonden, bryter løftet sitt til isbjørnen, må hun finne veien til slottet som ligger østenfor sol og vestenfor måne på egenhånd. Hun spør først tre gamle kjerringer for tur før hun blir videresendt til Østenvinden. Fra Østenvinden går hun deretter gjennom Vestenvinden og Søndenvinden før hun til slutt blir tatt med til der den kraftigste og eldste broren, Nordenvinden, bor.¹³⁸

3.4.2 Skildringer av magi

Magi er et overnaturlig fenomen som dukker opp i en håndfull eventyr. Innenfor dette er magien som eventyrene skildrer, i likhet med mye annet vi finner i eventyrene, ganske variert. Til tross for denne variasjonen kan vi kategorisere magien inn i to hovedkategorier basert på hvilke formål de utretter eller effekt de etterstreber. Med andre ord kan enkelt sagt skille mellom god og ond magi basert på deres formål og funksjon. Ond magi er magi som endrer kursen for eventyrets handling mot et mer negativt utfall. Dette kan den gjøre på forskjellige måter, som for eksempel utgjøre et direkte hinder for hovedpersonen, eller ved å styrke antagonisten eller

¹³⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 98 – 102

¹³⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 102 – 103, 103 – 104

¹³⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 1 – 15

et allerede eksisterende hinder, og gjøre en utfordring som hovedpersonen står overfor verre. I noen av eventyrene kan vi se at ond magi utfyller begge disse funksjonene samtidig. Et godt eksempel å starte med for å demonstrere dette er «Om Risen, som ikke hadde noget Hjerte paa sig». Som tidligere nevnt gjør Risen alle brødrene til Askepot og kjærestene deres om til sten. Dette er det som setter i gang handlingen i eventyret, at de ikke er i stand til å komme seg hjem igjen med kjærestene sine. Dermed er det også en hindring som Askepot må overvinne. Risen lever, som tittelen på eventyret forteller oss, uten å ha hjertet sitt på seg. Det er ikke helt sikkert at dette er uvanlig for Riser, ettersom de er fiktive vesener, men noen elementer peker på at dette tilfellet skiller seg fra andre Riser, som for eksempel at det både i eventyrtittelen og flere ganger i løpet av eventyret at han ikke har hjertet på seg. Dette kan tolkes som en differensiering fra andre Riser, men på den andre siden som en differensiering fra mennesker, av noe som i så tilfelle er vanlig for Riser. Uavhengig av dette er det lett for leseren å få en forståelse om at det er noe magisk som er til grunne for dette. Utover dette understreker det at Risen ikke har noe hjerte på seg, at Risen er et fryktinngytende og truende vesen, siden den Risen «kan Ingen faae gjort Ende paa»¹³⁹. For å overvinne Risen må Askepot først finne ut en måte å true livet hans på ved å finne hjertet hans.

Vi kan finne flere tilfeller hvor tilsvarende ond magi og trolldommer utgjør en sentral hindring for protagonistene. Et eksempel som jeg kort har vært innom lengere oppe er i eventyret «De syv Folerne». Den sentrale problemstillingen i «De syv Folerne» er de syv hestene til kongen, og hvor de drar for å finne 'beite'. Som vi allerede vet fra tidligere drøfting, er hestene til kongen egentlig de syv sønnene hans som har blitt forhekset. Hvem som har forhekset dem, og rammene for denne onde magien, er ikke spesielt tydelig, men vi kan resonnerer, med ganske stor sikkerhet, frem til at det er kjerringa på bergskorten som er ansvarlig, og kyndig i ond magi. For det første sitter hun samme sted hver dag og tilbyr å lyske den som kommer løpende forbi sammen med hestene, som hindrer den som kommer til å fortsette etter hestene. Når kvelden begynner å nærme seg, har hun mosedotter og vannflasker å gi til begge de eldre brødrene til Askepot, og ser ikke ut til å ta inn over seg det at det kommer en ny gjeter hver dag, når hun har 'hjulpet' den forrige. For det andre tilbyr den yngste hesten Askepot å sitte på rett etter at de har kommet forbi bergskorten hvor denne gamle kjerringa sitter. Dette kan tyde på muligheten for at trolldommen ikke har like sterk kontroll over hestene når de kommer forbi bergskorten. Sist, men ikke minst må man ta reaksjonen til den gamle kjerringa når Askepot og hestene kommer tilbake mot kongsgården i betraktning. På den ene siden kan det være en

¹³⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 249

passende, men om noe hissig reaksjon når man ser noen som bare noen timer tidligere ber en om å kysse seg bak. På den andre siden, i betraktning av de andre punktene over, tolker jeg det som at hun heller er sint fordi hun vet at Askepot har kunnskapen til å heve trolldommen hun har lagt over prinsene, og at han dermed vil få prinsessen og halve kongeriket.

Rammene for magien har vi også vært litt inne på lengere oppe, blant annet ved å spekulere om guds nåde er sterkere enn trolldommen over prinsene. Som nevnt lengere oppe er det vanskelig å sette grenser for hvor og når trolldommen mister kontroll over hestene. På den ene siden kan det at hestene blir gjort om til prinser i det de går inn i kirkegården, tolkes som at de da kommer inn i et område hvor er mer mektig makt råder. Dermed ville dette vært i samme mønster som vi ser i «Smeden, som de ikke turde slippe ind i Helvede», hvor Fanden ikke klarer å komme seg ut av pæretreet, lenestolen og ståltråpungen slik som Smeden har ønsket av Vårherre. Dette fører videre til spørsmålet om nattverdsmåltidet er maten som prinsene spiser for å differensiere dem fra andre vanlige hester og for å fremme budskapet at de er gudfryktige og gode kristne, eller om det er den eneste maten de er i stand til å spise på grunn av den onde magien som har gjort dem om til hester. Det er ikke noe definitivt svar på dette spørsmålet, ettersom det ene svaret ikke nødvendigvis utelukker den andre.

På den andre siden finner vi en håndfull eksempler på det som forenklet kan beskrives som god magi. God magi kan beskrives som kommer protagonisten til gange, og som påvirker handlingen i eventyret i en retning av et mer positivt utfall. Dette kan den gjøre ved å hindre protagonisten, eller ved å styrke protagonisten. I en majoritet av tilfellene hvor vi finner god magi, har magien blitt appropriert av protagonisten fra antagonistens eller et annet nøytralt parti. Kanskje det mest prominente eksempelet på dette kommer i form av krukker, hvor innholdet i krukken enten leger sår, slik som i for eksempel «Kari Træstak» og «De tre Prindsesser i Hvidtenland», eller gir brukeren massiv styrke, som for eksempel i «De syv Folerne» og «Soria Moria Slot». Grunnlaget for denne tendensen er gjerne nyansert. For det første kan det at hovedpersonen har magiske evner, eller kyndighet i magi gjøre det vanskelig for leseren å relatere til han eller henne. Magiske evner er noe som er lite sannsynlig at vi kan få til i virkeligheten, og vil som et resultat av denne vanskeligheten, bidra til fremmedgjøring av hovedpersonen, og ofte føre til at eventyret blir mindre interessant.

For det andre kan vi sette magien i eventyrene i perspektiv av trolldomsprosessene, som hadde sitt høydepunkt på 1600-tallet. Ifølge historiker Hans Eyvind Næss var det en utbredt forståelse av at det var folk i samfunnet som var kyndige i hvit magi, kalt «signeri», som kunne ha helsebedrende effekter på mennesker og dyr. I Christian IVs trolldomsforordning av 1617 ble

signeri straffet med landsforvisning. Det var også lett å tenke seg at de som kunne gjøre godt, hadde lett for å kunne utøve svart magi, kalt «maleficium». I noen trolldomsprosesser var det også anklager som innebar at den anklagde hadde knyttet pakt med djevelen, kalt «diabolisme».¹⁴⁰ Basert på dette kan det ha vært et stigma rundt å fremstille heltene i eventyrene som kyndige i magi, ettersom trolldom er noe som går imot Gud, og som kan få en rettslig straffet. Det er altså i ytterst få tilfeller at såkalt «godt» magi stammer fra et «godt» opphav.

I de tilfellene hvor protagonistene får magisk bistand fra en alliert, eller forårsaker den gode magien, er det ofte lagt skjul på at det som skjer er magisk, og/eller hvem som står bak. Et ypperlig eksempel for å illustrere dette er eventyret «Mestermø». Her ser vi flere forskjellige tilfeller hvor en av hovedpersonene mest sannsynlig utfører magi for å hjelpe handlingen å gå i sin retning. Det første tilfellet er trollkjerringas hus i skogkanten i den andre delen av eventyret. Når Mestermø kommer frem til huset, er det så «stygt og svart [...] som i en Grisesti»¹⁴¹, så hun bestemmer seg for å pynte. Dermed «tog [hun] frem Guldskrinet sit og slo en Halvsætting eller saa bort i Varmen, saa at Guldet frasede du over hele Stuen og saa blev den forgjylt baade indvendig og udenpaa»¹⁴². Dette sitatet forteller oss at hun slenger en liten mengde gull bort på bålet i peisen, slik at gullet begynner å frese i varmen, og gjøre hele huset gyllent. Dette er ikke noe som vanligvis vil skje hvis man slenger gull på et bål, og er da trolig tilskyndet av magi. Det neste eksempelet jeg vil trekke frem av magi, kommer i et sett bestående av tre, og går tilbake til lensmannen, skriveren og fogden som alle forelsker seg med Mestermø så snart de ser henne. Som tidligere nevnt går det likt med alle tre embetsmennene, hvor de får gifte seg med henne om de tar med masse penger. Akkurat idet de skal til å legge seg med Mestermø, er hun på vei opp av sengen igjen for å gjøre en siste oppgave, som hver av embetsmennene tilbyr seg å gjøre for henne. Når de tar tak i karepinnen, dørhåndtaket eller kalverumpen, sier Mestermø at de skal holde i den, og vice versa, og så må de rake glør, danse med døra eller løpe etter kalven gjennom hele natten. I disse tre tilfellene er det ikke lagt spesielt godt skjul på hvem som kan stilles til ansvar for at disse svært spesielle tingene skjer. Magien vi ser her er heller ikke like harmløs i alle tilfellene, hvor lensmannen blir tvunget til å rake glør og aske over seg selv gjennom hele natten.

¹⁴⁰ Næss, Hans Eyvind, *Trolldomsprosessene i Norge*, s. 82 – 84, 94 – 95, 102 – 103, 122 – 134

¹⁴¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels 1ste Hefte*, s. 48

¹⁴² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels 1ste Hefte*, s. 48, Ifølge *Norske Akademis Ordbok* er en setting «'sjettedelen av en fjerdedels (gammel) tønne'», altså er en halvsetting halvparten av dette. Hentet fra *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «setting», 05.03.2023, https://naob.no/ordbok/setting_1?elementId=53054568

Det tredje og siste eksempelet jeg har lyst til å trekke frem fra «Mestermø» er problemene rundt brudefølget som skal til kirka. I utgangspunktet ryker selepinnen til brudevognen, og uansett hvor mye de prøver å fikse den, ryker den neste også. Lensmannen foreslår da at de skal låne karepinnen til jomfruen nede i skogen. Deretter går vognbunnen i stykker, og også i dette tilfellet går det ikke an å få i stand en ny vognbunn som ikke går i stykker med en gang. I likhet med lensmannen, kan skriveren vise til sin erfaring med Mestermø for å foreslå å bruke døra hennes som vognbunn, noe de får. Men når den nye vognbunnen er på plass blir vognen for tung, uansett hvor mange hester de spenner på med. Da følger fogden opp slik som de to andre og foreslår å bruke kalven til Mestermø, og da kommer brudefølget seg av gårde med en gang.¹⁴³ Her er det, som tidligere nevnt, ikke direkte oppgitt hvem eller hva som forårsaker problemene, men det er tydelig at det er noe over- eller unaturlig. I likhet med kjerringa på bergskorten i «De syv Folerne», er det forholdsvis enkelt å resonnerer seg frem til hva problemet kommer av hvis man ser på saken i perspektiv av de helhetlige tendensene i eventyret drøftet over. Vi kan også fastslå at hvis det er Mestermø som står bak, er det vel vitende om at de tre embetsmennene kommer til å huske situasjonene de gikk igjennom hos henne kveldene før, og dermed kom til å foreslå å søke hjelp hos henne.

Dette gjør det interessant å sette dette i perspektiv av trollkjerringa som sannsynligvis forhekset den yngste kongesønnen til å gifte seg med henne, og straffen hun ender opp med. Hvis vi sammenlikner Mestermø sin karakterutvikling i den andre delen av eventyret, med trollkjerringens karakterutvikling, vil jeg argumentere for at de spiller en vellykket og en mislykket versjon av den samme rollen basert på noen hovedpunkter. Den grunnleggende forskjellen, som gjør at rollene utvikler seg som de gjør, er at leseren og prinsen har blitt kjent med Mestermø i den første delen av eventyret, og at hun dermed har leserens partiskhet til fordel. Den første likheten mellom Mestermø og trollkjerringa er at de konkurrerer om prinsens kjærlighet, enten som 'ekte' eller 'uekte' kjærlighet, med magi som virkemiddel, og dermed utgjør en hindring for hverandre. Sådan blander trollkjerringa seg direkte inn i den 'ekte' kjærligheten mellom Mestermø og prinsen, ved å få han til å fokusere på eplet og dermed glemme å hente Mestermø. Mestermø på den andre siden tar en mye mer skjult fremgangsmåte, hvor hun ikke inngriper direkte, men heller etterlater brudefølget i forvirring over at alle tingene blir ødelagt så snart de blir satt på. Utover dette er hun også svært villig til å gi fra seg karepinnen, døren og kalven for å hjelpe brudefølget med å komme seg til kirken. Hun skaffer dermed seg selv også en mulighet til å bli invitert til festen, og avsløre den onde trollkjerringa.

¹⁴³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 52 – 55

Hvis vi skal se på hvordan Mestermø forholder seg til kjærlighet, kan vi også se en grunnleggende forskjell, hvor Mestermø lurer embetsmennene til å ikke gifte seg med henne, mens trollkjerringa bruker magi for å lure kongesønnen til å gifte seg med henne. Med andre ord velger Mestermø ekte kjærlighet over uekte kjærlighet, mens trollkjerringa går for uekte kjærlighet. Dermed blir trollkjerringen straffet, mens Mestermø får gifte seg og leve lykkelig i alle sine dager.

3.4.3 Mytiske vesener

Eventyrene har også innslag av mer avanserte fiktive vesener, hvor det mest kjente for de norske folkeeventyrene er troll. Utover dette kan vi også finne andre eksempler som er enten knyttet til mer spesifikke folkeeventyr, eller mer generelt innenfor eventyr i den brede betydningen som Solberg bruker.¹⁴⁴ Før vi kommer til trollene skal jeg kort gjøre rede for noen av disse andre vesenene. Det første vesenet finner vi i eventyret «Rige Peer Kræmmer», hvor en drage utgjør en av hindringene hovedpersonen må overvinne i tillegg til antagonisten i sin svigerfar, Peer Kræmmer.¹⁴⁵ Dragen i dette eventyret skiller seg mange andre drager i andre fortellinger og eventyr hovedsakelig på to punkter. Først og fremst kan mye tyde på at dragen i eventyret er dekket av fjær, ettersom at utfordringen gutten får for å kunne gifte seg med datteren til Peer, er å hente tre fjær av halen til dragen. For det andre skiller den seg ut ved at den er antydning til å være på samme størrelse som et menneske, tydeligst markert ved at gutten er i stand til å kutte av hodet til dragen når den setter seg opp i sengen.¹⁴⁶ Det andre vesenet jeg har lyst til å trekke frem finner vi spesifikt i eventyret «Fugl Dam», hvor vesenet er det som navngir eventyret. Til tross for å være det som navngir eventyret, spiller Fugl Dam en beskjeden rolle i eventyret, hvor den kun hjelper den yngste prinsen med å komme seg tilbake til det hjelpsomme trollet, og sådan virker å stå i partnerskap med han. Sådan skildres Fugl Dam bare som en enorm fugl med en fjær i nakken som er like stor som en halv voksen bjelkegran.¹⁴⁷

Et litt mer spennende og fremmed fiktivt vesen finner vi om vi vender søkelyset nok en gang mot eventyret «Mestermø». I dette tilfellet er det den første delen av eventyret som jeg vil legge under lupen. I den første delen av eventyret tar kongesønnen tjeneste hos et troll, hvor Mestermø befinner seg inne på det ene rommet på gården til trollet. Etter å ha gjort oppgavene som trollet ber han om de første tre dagene med hjelp fra Mestermø om hvordan han skal gjøre det riktig, tar trollet kongesønnen med inn på rommet hvor Mestermø sitter. Der gir trollet Mestermø

¹⁴⁴ Solberg, Olav, *Inn i Eventyret*, s. 14

¹⁴⁵ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 25 – 40

¹⁴⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 31 – 38

¹⁴⁷ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 16 – 17

beskjed om å slakte og koke gutten, og går dere til å legge seg. Mestermø og kongesønnen utnytter anledningen til å dra vekk, og ender opp med å prøve å flykte over havet. Når trollet til slutt våkner opp fra søvnen sin og skjønner hva som har skjedd, blir han illstint og jager etter dem bort til vannet, hvor han ikke kommer seg videre. Dermed roper han på elvesugeren sin, som kommer og drikker tre slurker av havet, som nesten tømmer det. For å forhindre at trollet skal ta dem igjen, kaster de en saltstein ut i vannet, hvor det blir til et enormt fjell som trollet ikke kommer over. Trollet må da grave seg igjennom for at elvesugeren skal komme til vannet som Mestermø og kongesønnen seiler på, men når elvesugeren omsider kommer frem, har de fylt opp havet igjen med noen dråper vann. Før elvesugeren er i stand til å drikke havet tomt igjen, har Mestermø og kongesønnen gått i land på andre siden.¹⁴⁸ Det som er å legge merke til i dette eventyret, sett bort ifra trollene, er trollets 'elvesuger'. En elvesuger dukker ikke opp i noen av de andre eventyrene, og utfyller i «Mestermø» bare den bestemte funksjonen å tømme havet for vann slik at trollet kan jage etter hovedpersonene i eventyret. Sådant er det en mer elegant løsning for å tømme havet enn hva vi finner i eventyret «Enkesønnen», hvor hesten og enkesønnen blir kvitt alle trollene ved at det er de som legger seg ned for å drikke opp vannet som hindrer dem, og ender opp med å sprekke.¹⁴⁹

Til slutt har vi trollene, som folkeeventyrene blant annet er så kjent for. Også trollene er et heterogent fenomen innenfor eventyrene, og fremstilles forskjellig basert på hvilken funksjon og rolle de er ment til å utfylle i hvert enkelt eventyr de dukker opp i. Overordnet for dette kan vi se at den generelle tendensen for trollene er at de er antagonistiske, og som regel en hindring som protagonisten må overvinne for å oppnå målet for eventyrene.

Hva som ligger til grunne for antagonismen mellom troll og mennesker varierer mellom de forskjellige eventyrene, men de er ofte basert på konflikter som oppstår rundt temaene ensomhet og/eller isolasjon, da enten i form av at trollet vil lindre sin egen ensomhet, eller at hovedpersonene overstrider deres isolasjon. For å tydeliggjøre dette skal jeg vende søkelyset mot eventyret populært kjent som «Høna tripper i berget». I dette eventyret kan vi se hvordan trollet lokker de tre søstrene en etter en til å falle ned gjennom lemmen til hallene under berget for å spørre dem om å bli kjæresten hans. Dette kan peke på at trollet er ensomt, og dermed ønsker seg noen som kan lage mat til han og stelle i hjemmet hans. På den andre siden får ikke den yngste søsteren lov til å dra tilbake til moren sin, og dermed isoleres fra resten av

¹⁴⁸ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *2den Deels Iste Hefte*, s. 43 – 46

¹⁴⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 79 – 80

samfunnet.¹⁵⁰ Et annet eksempel finner vi i «Om Risen, som ikke hadde noget Hjerter paa sig». Brødrene til Askepot og brudene deres hadde kanskje ikke blitt gjort om til stein av Risen hvis de hadde reist et annet sted. Dette betyr derimot ikke at alle troll lever fullstendig isolert fra alt og alle. I eventyret «Lille Kort» drar Lille Kort ut for å redde den eldste av de to prinsessene, som allerede har blitt kidnappet av troll. Når han kommer frem får han vite av prinsessen at hun ikke har sett andre kristne siden hun kom dit. Hun forteller videre at trollet ikke er hjemme fordi han er ute og leter etter noen som kan brygge hundre lesker malt i én brygging til gjestebudet han skal arrangere.¹⁵¹ Med andre ord isolerer trollene seg ikke fra hverandre, bare fra mennesker.

Et annet fenomen som mange av trollene deler, er grådighet og griskhet. Trollene i «Herrepeer», «Askepot, som kapaad med Trollet», «Soria Moria Slott» og «Kari Træstak» gjør alle krav på verdifulle skoger, slott eller haller, i tillegg til at mange av de eier store mengder gull og sølv, som de vil ha for seg selv. I de tilfellene hvor det er antydninger til at noen vil ha en liten bit av disse rikdommene kan vi se at trollene kommer med trusler eller blir aggressiv. Hvis vi og ser på de få fysiske beskrivelsene av trollene, kan vi se at det i noen tilfeller ikke differensieres mellom et troll og vanlige mennesker. Et eksempel på dette er «Enkesønnen», hvor mannen som enkesønnen tar seg tjeneste hos ikke gir noen antydninger til å være et troll i flere uker og måneder mens enkesønnen bor der. Det er først når trollet drar for fjerde gang, og Enkesønnen finner hesten i det fjerde kammeret, at han og leseren finner ut at mannen egentlig er et troll.¹⁵²

Det er sådan unntakene som er de mest interessante. Det første unntaket jeg har lyst til å trekke fram finner vi igjen i eventyret «Fugl Dam». Etter at de tolv kongesønnene og Ridder Rød har reist rundt i verden i nesten syv år, havner de i en tre dager lang storm. Når stormen omsider blåser over, er alle på skipet utenom den yngste prinsen så slitne at de legger seg til å sove. I mellomtiden fanger en hund på en øy oppmerksomheten til den yngste prinsen, og han går i land og følger etter den til han plutselig står i et gildt slott. På slottet bor et troll, og det som var en hund har forvandlet seg til en prinsesse, som er datteren til trollet. Men der de fleste andre trollene ville enten skreket, truet eller angrepet kongesønnen, ber dette trollet han om å ikke bli redd. Trollet tilbyr kongesønnen en avtale om at hvis han dreper husbonden til trollet, som er et enda større troll med tolv hoder, så skal han få datteren hans og få leve i luksus på øya. For å fullføre denne oppgaven får han også et sverd til å kutte av de tolv hodene til trollet og en

¹⁵⁰ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 237 – 245

¹⁵¹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 153

¹⁵² Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 74 – 78

trylledrikk for å kunne løfte og svinge sverdet. Senere i eventyret, etter at Ridder Rød forræder kongesønnen for å ta æren og den yngste prinsessen selv, sender trollet på øya Fugl Dam for å hjelpe ham å komme seg hjem med bevis på at det er han som skal ha all æren.¹⁵³ I motsetning til hva mange av de andre trollene ville ha gjort, hjelper trollet kongesønnen med nesten alle de problemene som dukker opp for kongesønnen i løpet av eventyret. Uten hjelpen fra trollet på øya, ville kongesønnen mest sannsynlig ikke vært i stand til å drepe trollet og redde prinsessene, og hvis han hadde klart det hadde han blitt etterlatt for seg selv i landet hvor det døde trollet hersket. På den andre siden er trollet svært ærlig overfor både kongesønnen og leseren at han tilbyr denne hjelpen til kongesønnen fordi trollet selv får stor fortjeneste ut av samarbeidet deres. Dette passer godt inn med den generelle tendensen for trollenes griskhet og grådighet.

3.4 Konklusjon

Hvordan er det natur, samfunn og det overnaturlige blir skildret i Asbjørnsen og Moes første folkeeventyrsamling? Et grunnleggende fenomen som gjennomsyrrer den første samlingen fra 1840-tallet er at eventyrene er svært heterogene, og varierer relativt mye i hvordan de skildrer både natur, samfunn og det overnaturlige fra ett eventyr til det neste. Til tross for dette kan vi se noen grunnleggende tendenser på tvers av hele samlingen. Mest grunnleggende for dette er at eventyrene ta mange elementer fra norsk natur og kultur, som for eksempel en sterk fremhevelse av fjellandskap, eller en fjern med mektig sentralmakt, noen ganger representert gjennom amtmenn, fogder og skrivere. På den andre siden kan vi også se fenomener som skiller seg fra norsk kultur, som for eksempel antydningene til at eventyrsamfunnet er bygget opp av mange små kongeriker, og at det er relativt enkelt å bestige tronen gjennom tålmod og viljestyrke hvis muligheten presenterer seg. Disse kan da gjerne være tatt fra andre europeiske kulturer, og videreført til den norske eventyrtradisjonen. Utover dette skildrer mange av eventyrene et bondesamfunn som ofte vektlegger fattigdom i samfunnet, men som på den andre siden skildrer et bredt utvalg av livsgrunnlag. Mange av utfordringene som eventyrkarakterene møter på er forårsaket av ondsinnede personer, vesener eller magi, men kan også i flere tilfeller bestå av mer hverdagslige problemer som for eksempel dårlig vann i brønnen, vedlikehold av husdyr eller skjorter uten kragehull. En annen utfordring som mange av eventyrkarakterene kan snuble over, er troll og Riser. Disse kan på den andre siden være uproblematisk hvis man ikke er kongelig og overlater de til seg selv.

¹⁵³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 10 – 13, 16 – 19

Kapittel 4: Eventyrillustrasjonene og deres utvikling

4.1 Innledning

Asbjørnsen og Moes første samling med folkeeventyr fra starten av 1840-tallet skildrer et samfunn som lever i nære relasjoner til naturen, fattigdom og det overnaturlige. Skoger og fjell preger det landskapet som menneskene i eventyrene lever i, angivelig fordelt på mange små kongeriker. Disse kongerikene har en høy grad av makt- og rikdomssentralisering, men det er ofte gode muligheter for allmuen å bestige tronen gjennom utholdenhet og tålmod i kongenes utfordringer. Rundt disse kongemaktene finner vi noen ganger også et utvidet statsbyråkrati hvor amtmenn, skrivere og bondelensherrer holder kontroll på allmuen, da gjerne med tilhørende status, rettigheter og dårlig rykte. I brede trekk skildrer eventyrene ofte bondesamfunn, og innenfor dette skildrer de et bredt livsgrunnlag av fiske, husdyrhold, jordbruk og skogbruk. I noen tilfeller finner vi også spesialister, som for eksempel smeder. En annen sentral institusjon som dukker opp på forskjellige måter gjennom mange av eventyrene er kristendommen og organisasjonen rundt kirkevesenet. Til slutt finnes det andre farer enn bare sult og sykdom, men også troll og riser utgjør en trussel for befolkningen i eventyrene.

Som nevnt innledningsvis skal analysen i dette kapittelet ta for seg et utvalg av eventyrillustrasjoner til Asbjørnsen og Moes folkeeventyr for å se på hvordan illustratørene har tolket eventyrene, og valg å framstille de videre. Kapittelet vil ta for seg en hovedproblemstilling som er *Hvordan har norske eventyrillustratører tolket skildringene i eventyrene, og valgt å framstille de visuelt, og hvordan har disse framstillingene utviklet seg over tid, og blitt påvirket av endringer i det norske samfunnet fram til 2013?* For å kunne gjøre dette skal jeg ta i bruk en metodisk tilnærming som baserer seg på Michael Baxandalls teori 'Period Eye' som har blitt beskrevet innledningsvis. Dette kommer av at Baxandalls teori er bedre egnet for en analyse av visuelt materiale enn metoden jeg har brukt i det første analysekapittelet. På bakgrunn av problemstillingen formulert over, supplert med de underordnede problemstillingene beskrevet i innledningen, skal dette analysekapittelet bli delt i to deler. Den første delen skal ta for seg utvalg illustrasjoner plukket ut fra det fire første store illustrerte eventyrbøkene til Asbjørnsen og Moe. Disse bøkene er *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* fra 1879 og trebindsverket *Eventyrbog for Børn*, utgitt i 1883, 84 og 87. Den andre delen vil ta utgangspunkt i de funnene som blir gjort i den første delen, for å sette nyere illustrasjoner til eventyrene i perspektiv. Den andre delen av analysen kommer til å ta i bruk i en håndfull samlinger publisert mellom 1951 og 2013. Den tidligste samlingen i denne delen er *Asbjørnsen og Moe: Folkeeventyr* illustrert av Kjell Aukrust, mens den nyeste er *Asbjørnsen &*

Moe og de gode hjelpere publisert av Gyldendal i sammenheng med 200årsdagen til Jørgen Moe i 2013. De andre to bøkene brukt er *Det var en gang ...* fra 1981, og *Norske Folkeeventyr* fra 1993. Med unntak av Kjell Aukrusts samling fra 50-tallet, er de andre bøkene illustrert av en rekke forskjellige illustratører, som dermed fører til en rekke forskjellige stiler inkludert i samme verk. Alle illustrasjonene jeg skal bruke i analysen ligger tilgjengelig i appendiks.

4.2 De første eventyrillustrasjonene

Den første store illustrerte samlingen med Asbjørnsen og Moes eventyr kom i form av *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* i 1879. Dette var vel å merke ikke første gang deres eventyr ble illustrert, hvor konservator Leif Østby peker på flere mindre samlinger som publisert helt tilbake til 1837, med jevne mellomrom i perioden frem til 1879. Østby understreker at mange av disse illustrasjonene var enten av lav kvalitet, illustrert av utenlandske illustratører eller med få illustrasjoner.¹⁵⁴ *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* representerer sådant et gjennombrudd for Asbjørnsen og Moes eventyr, ettersom de 103 illustrasjonene inkludert, har hatt betydelig gjennomslagskraft i senere utgaver. Disse illustrasjonene ble illustrert av en håndfull norske illustratører. Disse illustratørene var Peter Nicolai Arboe, Hans Gude, Vincent Stoltenberg Lerche, Eilif Peterssen, August Schneider, Otto Sinding, Adolph Tidemand og Erik Werenskiold. Blant disse var Sinding, Gude og Werenskiold de mest produktive med henholdsvis 40, 25 og 21 illustrasjoner. Trebindsverket fra 1883, 84 og 87 inneholdt ytterligere 99 illustrasjoner som førte det totale antallet illustrasjoner for disse fire bøkene til 202 illustrasjoner. Dette trebindsverket reduserte antallet illustratører ved å kun overføre to av de mest produktive illustratørene i *Folke- og Huldre-Eventyr*, Otto Sinding og Erik Werenskiold. I tillegg til disse to, rekrutterte Asbjørnsen en ny ung maler, Theodor Kittelsen, på anbefaling fra Werenskiold.¹⁵⁵

Alle de 202 illustrasjonene i de fire første bøkene er trykket ved bruk av xylografi, som gir illustrasjonene det inntrykket de har. Xylografi er en videreutvikling av det vanlige tresnittet. Det som skiller xylografi fra vanlig tresnitt er at i stedet for å bruke treplater langsmed fiberne i treverket, bruker xylografisk trykk endestykker av hardtre som for eksempel buksbom som trykkplate. Dette gir trykkene et mye høyere detaljpotensiale enn hva som er mulig med vanlig trestikk eller kobberstikk. Siden materialet er så hardhauset tåler det et veldig stort opplag, hvor det kan brukes sammen med teksttrykket.¹⁵⁶ Xylografene, altså de som skjærer ut

¹⁵⁴ Østby, Leif, «Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten», s. 286 – 288

¹⁵⁵ Østby, Leif, «Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten», s. 288

¹⁵⁶ Fremmerlid, Anny, Oda Wildhagen Gjessing (red.) *Knut Rumohr: Tresnitt og Xylografi*, s. 7, 17, 18

illustrasjonene i trykkplaten, var hans Peter Hansen, Frederik Hendriksen, Hans Christian og Adolf Closs.¹⁵⁷ Disse fire bøkene er dermed illustrert med, til sammen over 200 xylografiske trykk med rikt varierte motiver. Innenfor rammen av denne oppgaven er det ikke plausibelt å gjennomføre en analyse av alle disse. Derfor er det praktisk å avgrense illustrasjonene til å ta for seg et variert utvalg fra illustrasjonene. Først og fremst blir det dermed å påpeke at *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* inneholder både folke- og huldreeventyr, slik tittelen på samlingen tydeliggjør, hvor det kun er folkeeventyr som er relevant for denne oppgaven. Utover dette har jeg valgt å ta i bruk illustrasjoner basert på å vise frem hvor variert illustrasjonene er, men samtidig å peke på stilistiske trekk som går igjen i mange av illustrasjonene til tross for denne variasjonen. Alle illustrasjonene jeg skal ta i bruk, samt annet relatert visuelt materiale, er å finne i appendiks.

4.2.1 Om omgivelsene i illustrasjonene

Det første aspektet av eventyrillustrasjonene jeg har lyst til å belyse er omgivelsene. Som tidligere nevnt varierer eventyrillustrasjonene fra hverandre i både motiv og omgivelser, og i omfang og detaljrikdom. En sentral tendens for mange av illustrasjonene er at omgivelsene avbilder naturen på forskjellige måter. Naturen er i likhet med i de tekstlige eventyrene, prominente deler av omgivelsene som handlingen i eventyrillustrasjonene utspiller seg i. Som vi kommer til å se er elementer fra skog og fjell det vi møter mest av. På den andre siden er det landskapsformer vi finner veldig lite til ingenting av i eventyrillustrasjonene, hovedsakelig dyrket mark, enger og andre former for flatmark. Dette er landskaper som det finnes mye av i de mest befolkede områdene i Norge på Sør- og Østlandet. En mulig begrunnelse for at naturomgivelsene i eventyrillustrasjonene er fremstilt på denne måten, er fordi de norske fjellene og fjordene er unike naturformer og landskap sammenliknet med mye av det vi finner ellers i Skandinavia og Europa. Særpreget ved den norske fjellheimen finner få paralleller innenfor den Europeiske sfæren, hvor det nærmeste vi kommer kan være Alpene i Sentral-Europa. Dermed blir det å vektlegge unikheten ved norsk natur med på å understreke at de norske folkeeventyrene er erkenorsk tradisjonsmateriale med høy troverdighet. I så fall kan illustratørene bevisst ha valgt å skape sterke assosiasjoner med det som kan betegnes som den ville, norske fjellheimen, for å gi et inntrykk at disse eventyrene er like unike som den norske naturen.

¹⁵⁷ Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Folke- og Huldre-Eventyr*

Hvordan har da Otto Sinding, Erik Werenskiold, Theodor Kittelsen og de andre eventyrillustratørene har gått frem for å fremstille naturen i eventyrene på denne måten? Et godt sted å starte for å belyse dette er med Otto Sindings illustrasjon til «Gudbrand i Lien», hentet fra andre bind av *Eventyrbog for Børn*. Illustrasjonen kan sees til høyre, men er også figur 18 i appendiks. Illustrasjonen avbilder en dyp og mektig dal, hvor barskogen kryper oppover langs fjellsidene. De områdene som ikke er dekket av bartrærne, er heller preget av store steiner, klipper og berg. Helt nederst i illustrasjonen ser vi en mann som fører ei ku over en



Gudbrand i Lien.

Der var engang en Mand, som hed Gudbrand; han havde en Gaard, som laa langt bort i en Aaski, og derfor kaldte de ham Gudbrand i Lien. Han og Konen hans levede saa vel jammen og vare saa godt forligte, at Alt Manden gjorde, syntes Konen var saa velgjort, at det aldrig kunde gjøres bedre; hvorledes han bar sig ad, var hun lige glad i det. De eiede sin Jordvei, og hundrede Daler havde de liggende paa Skifte-

spinkel trebro, som mest sannsynlig er ment å forestille Gudbrand på vei til byen. Helt bakerst i illustrasjonen, litt opp i fjellsiden, ser vi en liten gård som ser utover dalføret, som vi dermed har lett å forestille oss at tilhører Gudbrand. Den spinkle trebroen som Gudbrand og kua er på vei over understreker til en viss grad at landskapet de beveger seg gjennom ikke er lett fremkommelig. Denne illustrasjonen avbilder kanskje det mest dramatiske stedet for eventyrkarakterene å bo, men til tross for dette er det svært interessant ettersom det er så ekstremt. Hvor rikelig dalen er kledd med tilsynelatende vill natur av skog og klipper, forteller oss at Gudbrand og kona lever ikke bare nære helt vill natur, men også isolert fra andre mennesker. Landskapet rundt han ser ikke ut til å egne seg til noe næringsgrunnlag, bortsett fra den åpne flekken rundt bygningene i bakgrunnen.

Hvis vi sammenlikner Sindings illustrasjon fra «Gudbrand i Lien» med for eksempel figur 15, får vi fort innsikt i variasjonene i eventyrillustrasjonene. Figur 15 er hentet fra den samme boken som figur 18, men hører til eventyret «Soria Moria Slott», og er illustrert av Werenskiold. På illustrasjonen ser vi tre prinsesser som sitter i en eng. Nedenfor de tre jentene ligger Halvor med hodet i fanget på den ene jenta. Bak denne forsamlingen ser vi et gjerde som adskiller engen de sitter og ligger i fra skogen. Bakgrunnen er preget av et stort vann som prinsessene ser utover, med flere skogdekkede øyer. På den andre bredden av vannet stiger det opp en annen ås langt i det fjerne. Måten vannet er framstilt kan gi assosiasjoner til et fjordlandskap, hvor øyene og

den andre bredden forsvinner inn i blånene. I denne illustrasjonen blir skogen et mer sentralt element av omgivelsene, til tross for at både fjellene og skogen er tonet ned i forhold til figur 18, men fjellene betraktelig mye mer enn hva skogene har blitt. Dette etterlater figur 15 med en mye mer melankolsk stemning, som for så vidt er i tråd med handlingen i eventyret, hvor de tre prinsessene og Halvor sitter og slapper av og ser utover vannet.¹⁵⁸

Skoglandskaper gjør seg gjeldende i flere andre av illustrasjonene i utvalget, som for eksempel Theodor Kittelsens ikoniske motiv av Askeladden sitt møte med trollet fra «Askeladden som kappåt med trollet». Denne illustrasjonen finner vi i det første bindet av *Eventyrbog for Børn*, og som figur 10 i appendiks. På illustrasjonen ser vi Askeladden stå i forgrunnen og true trollet som kommer ut fra mellom trærne. Bartrærne rager over både Askeladden og trollet, og etterlater dem begge i mørket. Fra de nedrevne trærne og røttene som dekker bakken er det lett å få følelsen av at skogen de befinner seg i, er vill, dyp og mørk. Hvem vet hva slags andre vesener som lurar rundt i denne skogen? Paralleller til denne illustrasjonen finner vi også for eksempel på figur 7, som avbilder en av Bukkene bruses møte med trollet som kommer krypende ut fra broen sin. Trollet kaver seg over døde trær, kampesteiner og krattet som vokser under broen. Også her er det lett å få assosiasjoner til vill skog og mektige fjell på grunn av alle tingene som ligger under broen, som ser ut som har stått der lenge på grunn av det brukne gjerdet og simpelheten i konstruksjonen.

Som tidligere nevnt utgjør også fjellandskap en prominent del av omgivelsene i eventyrillustrasjonene, enten gjennom direkte framstilling av fjell, eller gjennom forskjellige potensielle assosiasjoner. Vi har allerede sett på noen eksempler på dette med dalen fra «Gudbrand i Lien» og åsene som omkranser vannet i «Soria Moria Slott», men noen andre eksempler er verdt å trekke frem for å få bedre innsikt i variasjonen av framstillinger vi finner i utvalget og eventyrillustrasjonene generelt. Det første eksempelet jeg skal trekke frem utover dette, er figur 17, som er hentet fra «Askeladden og de gode hjelperne» i *Eventyrbog for Børn II*. Figur 17 avbilder den femte gode hjelperen som Askeladden plukker opp på vei til kongsgården, mens han er på vei til verdens ende for å hente prinsessens te vann. Bakgrunnen består av bratte fjell og vidstrakte vidder. Mellom fjellene kan vi se dype daler som synker ned og ut av lyset på solen. Det andre eksempelet jeg har lyst til å trekke frem er på figur 5 i appendiks, som er hentet fra *Norske Folke- og Huldre-Eventyr*, hvor det akkompagnerer eventyret «Om Risen som ikke hadde noget hjerte paa sig». Illustrasjonen avbilder et følge av

¹⁵⁸ Asbjørnsen, Peter Christen (red.) *Eventyrbog for Børn II*, s. 32

pent kledde menn og kvinner som reiser gjennom et tåkete og steinete landskap. Krypene over fjellsiden i bakgrunnen kommer en stor mann, som skal forestille Risen, hyttende med en neve, til følgets store forskrekkelse. Nedover dalen på høyre side av illustrasjonen, ser vi tydelig at tåke legger seg ganske tykt, som følget forsvinner bakover i. Hvis vi kort sammenlikner størrelsen på Risen og fjelltoppen han klatrer over med følget, får vi et inntrykk av hvor enorm både fjelltoppen, og spesielt Risen er.

Omgivelsene i eventyrillustrasjonene har også mye spennende å vise frem til når det kommer til andre former for omgivelser enn natur, da hovedsakelig menneskeskapt konstruksjoner og annen arkitektur. Mange av bygningene vi ser i eventyrillustrasjonene bærer preg av å være bygget på lafteverk. Dette vil si at de er bygget ved å legge tømmer eller store planker oppå hverandre vekselvis med parallelle vegger i lik høyde, med kryssende vegger laftet i hjørnene i forskjellig høyde. Ifølge Roar Hauglid er lafteverk vært en av de mest sentrale og utbredte bygningsformene i Norge



gjennom middelalderen, med en tradisjon som i Norge strekker seg tilbake nesten 1000 år.¹⁵⁹ Det har med andre ord vært en sterk tradisjon i Norge for å bygge hus og andre bygninger på denne måten. Men allerede på midten av 1800-tallet ble det vanligere å skjule lafteverket med for eksempel paneler.¹⁶⁰ Dermed er det mye som tyder på at illustratørene har vektlagt å framstille gamle norske byggestiler for å fremme et inntrykk om at husene, og andre bygninger er en del av et norsk tradisjonsmateriale. Dette reflekteres dermed i hvordan byggene er skildret i eventyrillustrasjonene. Den illustrasjonen som viser det tydeligste eksempelet på laftekunst i utvalget, er figur 8 som er tegnet av Otto Sinding til eventyret «Om Gutten som gikk til Nordenvinden og krævede Melet igjen». På illustrasjonen ser vi tydelig hvordan laftene, laget av grovt utskårde tømmerstokker, ligger oppå hverandre for å danne en fast vegg, og møtes i

¹⁵⁹ Hauglid, Roar, *Lafteverk*, s. 7

¹⁶⁰ Sundt, Eilert, *Bygnings-Skikken paa Landet*, s. 112 – 113

vekslende høyde i hjørnet på bygget, hvor de støtter opp under hverandre og holder bygget oppe. Stabburet er også hevet over bakken for å forhindre råte som et resultat av fuktskader. Et annet godt eksempel på lafting fra en annen vinkel finner vi på figur 14 i appendiks, som jeg har inkludert over. Denne illustrasjonen, tegnet av Erik Werenskiold med bildeteksten «'hutetu!' sagde Trolde», er hentet fra det andre bindet av *Eventyrbog for Børn*. På bildet ser vi ganske tydelig hvordan veggen bak Halvor er bygget opp med store tømmerstokker. Vi finner flere eksempler på udekket lafting i andre illustrasjoner, dog ikke like tydelig som det kommer frem som på figur 8 og figur 14. Figur 2, som hører til eventyret om mannen som skulle stelle hjemme, er spennende av en rekke forskjellige grunner. I dette tilfellet viser det enda et eksempel på en udekket laftet vegg. Vi kan se at fugene mellom plankene eller tømmerstokkene varierer i høyde, hvor de møtes bak bena til kona.

Hvis vi retter fokuset mot de andre bygningene vi ser i folkeeventyrene, kan vi finne flere interessante detaljer i noen av illustrasjonene. Vi kan her starte med å rette fokuset mot figur 6. Illustrasjonen er laget til eventyret «Den syvende far i huset» og tegnet av Erik Werenskiold. På illustrasjonen ser vi det eventyret beskriver som en «stor og vakker Gaard»¹⁶¹, som består av flere store gårdsbygg som står på toppen av en bakketopp. Nederst i illustrasjonen ser vi en port som sperrer stien som mannen i midten av bildet går oppover. Dette kan tyde på at deler av eller hele åsen er inngjerdet. Bygningene rundt gårdsplassen ser ut til å være bygget på en rekke forskjellige måter, og for å dekke en rekke forskjellige behov. Som eventyrteksten antyder, er denne gården av en betydelig størrelse, samt tilsynelatende godt ivaretatt. Det generelle inntrykket som er lett å få av denne illustrasjonen, er at dette er en gård som sitter på betydelige mengder ressurser. På den andre siden kan vi sammenlikne denne gården med huset som Smørbuk og moren bor i på figur 11. Illustrasjonen skildrer møtet mellom Smørbuks mor og trollkjerringa som har kommet for å kidnappe og spise Smørbuk. Vi kan ikke se så mye av huset, men av det vi kan se er det tydelig at de lever trangt og fattigslig. Et eksempel på dette kan vi se på taket som avgrenser illustrasjonens øverste side. Planketaket ligger ujevnt, og ser ikke spesielt dugelig til å holde vind og vær ute. Vi kan finne liknende velstandskontraster hvis vi sammenlikner med bakgrunnen på figur 20. Bak de tre jentene og vakten ser vi et stort vindu med prektige gardiner som omtrent setter det lille vinduet til Smørbuk til skamme, samtidig som det viser hvor store forskjeller det er mellom de som lever under de fattigste forholdene og de rikeste.

¹⁶¹ Asbjørnsen, Peter Christen (red.) *Norske Folke- og Huldre-Eventyr*, s. 119

Et eksempel som er spesielt interessant i forhold til illustratørens framstilling av eventyrene på en måte som understreker deres norskhet, finner vi på figur 21. Denne illustrasjonen hører til eventyret «Følgesvenden» som vi finner i det tredje bindet av *Eventyrbog for Børn*, og er illustrert av Erik Werenskiold. Illustrasjonen avbilder dialogen som tar sted i eventyret mellom hovedpersonen og presten i byen han har kommet frem til, i et land lang hjemmefra.¹⁶² Vi kan se at bygget bak presten, som ifølge eventyret er kirken, er laget av treverk, hvor planker er spikret opp langs veggen bak mannen til venstre. Dette kan tyde på at det er et reisverk, som var en byggestil som sto sterkt i Norge før middelalderen, hovedsakelig i form av langhusene. Konstruksjonen av reisverk baserer seg på å reise veggene på bygget mellom stående stolper.¹⁶³ Det mest interessante å legge merke til på figur 21 er utskjæringen som preget midten av illustrasjonen. Utskjæringen er intrikat og vel forseggjort, som tyder på at arbeidet er utført av en dyktig treskjærer. Utskjæringen, og spesielt mønsteret det er skjært ut etter, har mange likhetstrekk med for eksempel den utskjæringen som vi kan finne på portalen til stavkirken i Uvdal, som kan sees på figur 46 i appendiks.¹⁶⁴ Basert på assosiasjonene man får av denne utskjæringen, i kombinasjon med presten til høyre i illustrasjonen, er det mulig å argumentere for at illustratøren bevisst fremstiller kirken i stil av eller basert på stavkirker, ettersom disse kan sees på som noe unikt for norsk kultur, eller noe tradisjonelt særnorsk.

Hvis vi tar et skritt tilbake og ser på omgivelsene i eventyrillustrasjonene i sin helhet, blir det for tydelig at de omgivelsene vi finner, danner et rikt og variert miljø som handlingene i eventyrene utspiller seg i. Av naturskildringer kan vi se at skog- og fjellandskaper, i likhet med slik det kommer frem i de tekstlige eventyrene, tar en prominent del av framstillingen av omgivelsene. Utover dette vil jeg argumentere for at enkelte av forholdene i illustrasjonene blir framstillet på en overdrevet måte for å understreke at den norske naturen og fjellandskapene er unike i en skandinavisk og europeisk setting. På den andre siden kan vi også se at mye av det landskapet som blir skildret i eventyrillustrasjonene, skildrer grunntrekkene i landskapene etter samme tendenser som det vi ser i de tekstlige eventyrene, hvor flatmark, dyrket mark og åpne landområder er noe som det finnes lite av. Menneskene i eventyrene lever også i eventyrillustrasjonene i et nært forhold til vill og utemmet natur, som har lite slingringsmann for en behagelig og akkomoderende livsstil.

¹⁶² Asbjørnsen, Peter Christen, Moltke Moe (red.) *Eventyrbog for Børn III*, s. 36 – 39

¹⁶³ Hauglid, Roar, *Lafteverk*, s. 7 – 22

¹⁶⁴ Hauglid, Roar, *Lafteverk*, s. 183, 193

Når det kommer til hvordan eventyrillustrasjonene framstiller bygninger og andre menneskeskapte konstruksjoner, kan vi se at illustrasjonene tar for seg skildringer som varierer i både leveforhold og velstand. Utover dette kan vi se flere antydninger til at en vektlegging av norsk tradisjon har hatt betydelig påvirkning på utformingen av eventyrillustrasjonene og deres skildring av eventyrsamfunnet. Dette innebærer både fremhevingen av lafteverk som byggestil og fremstillingen av kirken med sterke assosiasjoner til stavkirker med en tilhørende ornamentering. Utover dette er det spennende å se på antydningene til byggemateriale. Som nevnt i både innledningskapittelet og i første analysekapittel, er beskrivelser av steder, personer, klesplagg og materialer som regel sparsomme og kortfattede. Dette gjør det opp til leseren å forestille seg disse tingene på egenhånd, og tilføye sitt eget mentale særpreg. En av restriksjonene som eventyrillustrasjonene tilføyer til eventyrene sådan er at de konkretiserer det som tidligere har vært stort sett åpent for tolking. Med dette i bakhodet, som vi også kommer til å komme tilbake til lengere nede, er det påfallende hvor vanlig treverk er som materiale i eventyrillustrasjonene. Omtrent samtlige av de menneskeskapte konstruksjonene både i og utenfor illustrasjonsutvalget av de originale illustrasjonene, bruker tilnærmet utelukkende treverk. Dette gjelder også andre former for konstruksjoner enn hus, som for eksempel broene på figur 7 og figur 18, og gjerdene på figur 6 og figur 15.

4.2.2 Motivene og deres skildringer

Hvis vi retter søkelyset videre mot motivene i eventyrillustrasjonene, og hvordan de er framstilt, er det mye spennende å hente frem. Et godt utgangspunkt å starte med er å se på klesdraktene som de forskjellige illustratørene har kledd eventyrkarakterene i. Også her kan vi se at det er ganske stor variasjon mellom de forskjellige karaktertypene, så vel som basert på hvordan illustratørene har valgt å vektlegge framstilling på. På den andre siden er det noen drakter som varierer lite mellom de forskjellige illustratørene. Et godt eksempel på dette, og et godt sted å starte den følgende drøftingen, er ved klesdrakten til mannlige protagonister, hvor Askeladden og Halvor er to sentrale og tilbakevendende karakterer. Her kan vi se en generell tendens som består av mørke, lange bukser, en lys langermet skjorte og en mørk vest. Noen eksempler hvor vi finne dette er Askeladden på figur 10 og figur 16, og gutten på figur 1, fra eventyret «Gutten og Fanden». Dette er ikke en streng regel ettersom vi kan finne flere variasjoner til dette antrekket, i noen tilfeller innenfor det samme eventyret, som for eksempel i «Soria Moria Slott» eksemplifisert med figur 14 og figur 23. På figur 14 ser vi Halvor står klar til å hugge av hodene på trollet. Han har på seg en lang bukse som også rekker langt opp på livet, dekket av en korttrøye. På illustrasjonen to sider tidligere i *Eventyrbog for Børn*, som her er figur 23 i

appendiks, har han på seg de samme klærne som vi ser i mange av de andre illustrasjonene av Askeladden.¹⁶⁵

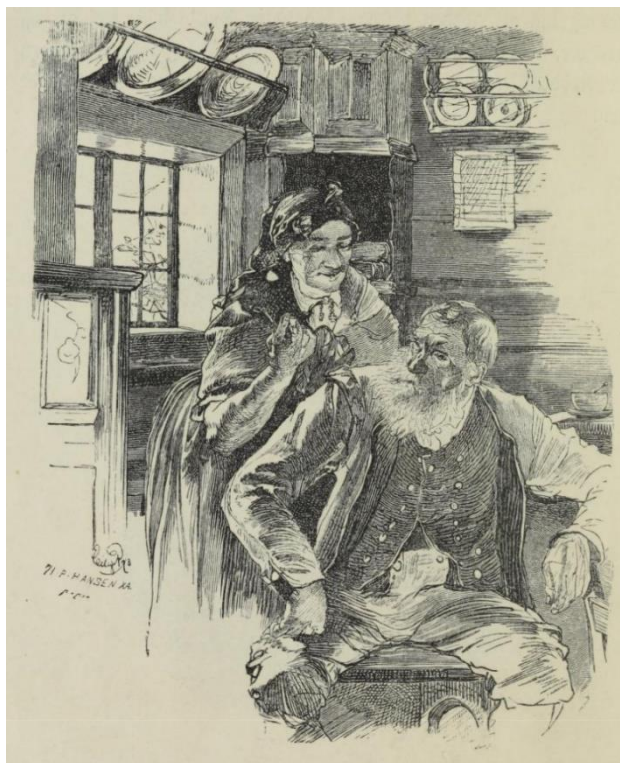
Andre variasjoner vi finner denne klesstilen er ofte mye mindre i omfang for helheten av antrekket, som for eksempel mangel på sko og sokker, inklusjonen av en lue hvis handlingen i illustrasjonen foregår utendørs, eller variasjon i lengde på buksene. For å se på et godt eksempel på dette kan vi igjen rette søkelyset mot figur 10, som hører til eventyret «Askeladden som kapaad med Trolde». Selve eventyret åpner med å introdusere leveforholdene til Askeladden og familien som å være «i smaa Omstændigheder»¹⁶⁶, hvor Askeladden i figur 10 har vandret ut i skogen barbeint, som kan tolkes som en formidling av denne problemstillingen i eventyrillustrasjonen til Kittelsen. På den andre siden kan vi se på enten figur 1 eller figur 16. Begge disse illustrasjonene er illustrert av Otto Sinding, og fremstiller gutten i hvert av motivene i tilnærmet samme klesdrakt, med mørk bukse og vest, hvit skjorte, høye strømper og lue. Det generelle inntrykket som er lett å få av denne klesstilen er at den er veldig folkelig, enkel og praktisk anlagt. Foruten om litt av variasjonene er det lett å overbevises om at disse klærne er plagg som disse karakterene bruker i hverdagen. Astrid Oxaal påpeker flere ganger i artikkelen «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale» i *Tidsskrift for kulturforskning* at klesdraktene til Sinding og Werenskiold illustrerte, er sterkt inspirert av samtidig helge- og høytidsdrakter fra Gudbrandsdalen og Telemark. Spesielt Werenskiold videreutviklet og konsoliderte August Schneider og Sindings framstilling av vanlige samtidsklær fra bygde-Norge på 1880-tallet som vanlig bekledning for eventyrkarakterene. I tillegg til dette tilførte han spesielt mye inspirasjon fra lokale variasjoner fra Telemark som et følge av at han brukte tre somre i Telemark i denne perioden.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Asbjørnsen, Peter Christen (red.) *Eventyrbog for Børn II*, s. 23, 25

¹⁶⁶ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Eventyrbog for Børn I*, s. 22

¹⁶⁷ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, drakten og det nasjonale», s. 16 – 21

Hvis vi så retter søkelyset mot andre liknende antrekk vi kan finne i illustrasjonene, er det et par eksempler som skiller seg ut her, som til dels kan begrunnes med at illustrasjonene skildrer forskjellige antrekk som passer til forskjellige anledninger. Det første eksempelet jeg vil trekke frem er Eilif Petersens illustrasjon til eventyret om mannen som skulle stelle hjemme, som er avbildet til høyre, eller som figur 2 i appendiks. Hvis vi sammenlikner klesdrakten til mannen på denne illustrasjonen, er det tydelig at det er en betydelig forskjell når det kommer til



uttrykket velstand. Drakten som mannen har på seg, er rikt ornamentert, og gir fra seg et sterkt preg av folkelighet. Knebuksene, som ser ut til å være festet over skuldrene med seler, og vesten innenfor frakken har klare paralleller til mer enkle folkelige drakter i de andre eventyrillustrasjonene, men er langt mer staselig og høytidelig. På den andre siden er det lite som tyder på at drakten han har på seg har noen paralleller til noen hverdagsklær som man kan finne blant bondestanden i samtiden eller tidligere. Også kona som står bak er kledd i drakt som er tydelig inspirert av, og ment til å forestille folkedrakt. Hun er iført en kortermer skjorte med tett krage, et sjal som dekker overkroppen og en stor stakk som strammer inn rundt livet. På hodet har hun et skaut, som var et vanlig klesplagg for gifte kvinner å ha på ifølge Hans Jacob Wille.¹⁶⁸ I likhet med mannen, er også drakten hennes rikt ornamentert, blant annet med to enkle korsdekorasjoner i kragen.

Figur 2 fremstiller klesdrakter som skiller seg fra de andre klesdraktene vi kan finne i utvalget eventyrillustrasjoner, på to måter avhengig av hva man sammenlikner det med. Vi har allerede nevnt den vesentlige forskjellen i oppfattet velstand i klesdrakten til mannen på denne illustrasjonen, sammenliknet med de andre herredraktene som fremstilles som folkelige. På samme måte kan vi sammenlikne drakten til kona med drakten til moren til Smørbuk. Vi ser tydelige paralleller mellom disse to draktene, hovedsakelig bruken av skaut og korte ermer, men utover dette er det tydelig at Kittelsen har vektlagt å fremstille drakten som fattigslig, enkel

¹⁶⁸ Wille, Hans Jacob, *Beskrivelse over Sillejords Præstegield*, s. 118

og lappet. Sådan er det mer interessant å sammenlikne disse draktene i forhold til velstand og hvordan dette formidles i illustrasjonene. I utvalget av eventyrillustrasjoner er det flere karakterer som fremstilles som velstående av forskjellige grunner. Først og fremst kan vi rette søkelyset mot figur 19, illustrert av Erik Werenskiold til eventyret «De tre Kongsdøtre i Berget det blaa» i tredje bind av *Eventyrbog for Børn*. Den tydelig bedrøvede kongen sitter på stolen sin iført en kåpe med både krage og mansjetter laget av hermelinspels, som er ofte brukt både innenfor og utenfor eventyrene for å fremstille kongelige.¹⁶⁹ For å understreke at han er konge har han, samt kongen på figur 22, på seg krone.

Prinsesser er en annen kongelig som dukker opp mye i både eventyrene og illustrasjonsutvalget. Fremstillingene av prinsesser varierer sterkt fra en illustrasjon til den neste, avhengig av hvordan illustratøren velger å hente inspirasjon fra. I tilfellene av prinsessene på figur 4 og figur 5 er det lite som gir inntrykk av at disse prinsessene er folkelige, men heller tilhørende en annen tid, og et annet samfunn gjennom drakten som gir sterke assosiasjoner til middelalderen og samtidens forståelse av sagatiden, med tilskårne kjoler og hodelin.¹⁷⁰ På den andre siden finner vi prinsesser slik som den på figur 22. I sin artikkel påpeker Oxaal at drakten til prinsessen er basert på en studie av en kvinne iført borgerlig mote fra samtiden på 1880-tallet. Denne drakten har Werenskiold modifisert med dekorasjoner som gir assosiasjoner til de norske og norrøne sagaene. Etersom eventyret illustrasjonen hører til avsluttes med at Askeladden klarer å målbinde prinsessen, og dermed vinner henne, emulerer Werenskiold en spleising av sagakulturen på et øvre sjikt med en samtidig folkelig kultur fra et lavere sjikt i form av Askeladdens folkedrakt med inspirasjon fra Telemark.¹⁷¹

De siste klesdraktene jeg skal ta for meg er de vi finner på Fanden og troll. Som vi har sett i det første analysekapittelet, dukker forskjellige former for mytiske, overnaturlige eller andre former for fiktive vesener opp i de norske folkeeventyrene. Som en videreføring og utvidelse av fenomenet rundt folkeeventyr, faller det dermed naturlig at disse vesenene også blir skildret i eventyrillustrasjonene. Sådan utgjør Fanden et interessant eksempel og et unntak, ettersom Fanden som karaktertype i stor grad eksisterer separat fra eventyrtradisjonen, hvor den senere har blitt integrert gjennom den kristne tro. Dette innebærer også at vi kan finne flere tidligere eksempler på tidligere fremstillinger på Fanden på blant annet middelalderkunst.¹⁷² På figur 1 i appendiks ser vi et eksempel på en fremstilling av Fanden. I dette tilfellet kan vi se flere

¹⁶⁹ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale» s. 7 – 8

¹⁷⁰ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale» s. 15

¹⁷¹ Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale», s. 19 – 21

¹⁷² Oxaal, Astrid, «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale», s. 11 – 14

likheter mellom drakten som Fanden har på med for eksempel mannen på figur 2, hovedsakelig den høye langbuksen holdt oppe med skulderstropper. På den andre siden er det tydelig at Sinding bevisst har fremstilt Fanden på en måte som gjør at han skiller seg ut fra resten av bondesamfunnet. Bekledd i snippkjole og flosshatt, og med en paraply under den ene armen og en stokk i den andre hånden, er det lett for å få assosiasjoner til noen som aktivt prøver å vekke oppsikt til seg selv, fremstå velstående og ta avstand fra bondekulturen rundt seg. Fanden emulerer, gjennom klesdrakten, en som stiller seg selv høyere i forhold til samfunnet rundt seg i Sinding sin illustrasjon.

På den andre siden har vi trollene, som i langt større grad enn Fanden, er knyttet til eventyrene og nordisk mytekultur. Som vi så i første analysekapittel er det svært få beskrivelser i eventyrene som differensierer vesentlig mellom mennesker og troll. Disse to faktorene fører sammen til at eventyrillustratørene har lite å utvikle trollene fra. Når det kommer til klesdraktene til trollene, stiller disse seg i sterk motsetning til hvordan trollene ofte fremstår i eventyrene. Hvor trollene som regel blir beskrevet i eventyrene som griske monstre som gjør alt fra å stjele prinsesser til å leve i gylne haller og slott, eller eie edle skoger, rikdom og magiske gjenstander i hopetall, blir de i illustrasjonene framstilt som beskjedent og til og med fillete kledd. Det nærmeste eksempelet vi kommer til et troll som er kledd i et antrekk som kan reflektere en slik rikdom, er på figur 14, hvor knebuksene gir et inntrykk av folkelighet heller enn rikdom. De andre klesdraktene vi kan se troll iført, som for eksempel på figur 7, figur 9 og figur 10, er nærmest intetsigende utover at de viser at trollene har på seg klær. Klærne til trollkjerringa på figur 11 skiller seg ut fra mengden ved at de understreker at hun er noe man burde holde seg unna. Klesdrakten hennes består av en enkel, mørk drakt, og utslitte og skitne tøfler, som sammen med de krokete fingrene, det tynne strie håret og pinnen stikkende ut av skulderen gir henne et nesten dyrisk og vilt inntrykk, og ikke minst truende.

Ut ifra dette er det mer spennende å se på det helhetlige utseende til trollene. Som tidligere nevnt beskrives trollene som griskere, større og kraftigere enn vanlige mennesker. De opprettholder og øker rikdommen sin med både materielle verdier og prinsesser ved å være mer fysisk overlegen og motstandsdyktig enn mennesker. Derfor utgjør de i eventyrene en naturlig trussel og rival mot mennesker, noe som kommer tydelig til uttrykk også i eventyrillustrasjonene. Hovedsakelig kommer dette frem gjennom størrelsesforskjellen mellom trollene og vanlige mennesker. Et tydelig eksempel på dette finner vi i Sindings illustrasjon på figur 5. På illustrasjonen kan vi bare se silhuetten av Risen som kommer over fjellsiden i bakgrunnen, med det er likevel tydelig at trollet er flere ganger større enn prinsene og

prinsessene i følget nedenfor. Vi kan også se på reaksjonene til de i følget at de er klar over trusselen Risen utgjør for dem, og at de er redde for han. Også trollet som Askeladden møter på figur 10, er betydelig større enn Askeladden, da det rager over han i den mørke skogen. Det er ikke bare størrelsen som forteller oss at det Askeladden har truffet på i skogen ikke er et menneske. I likhet med mange andre av Kittelsens mytiske vesener, som for eksempel Skogtrollet på figur 51, hentet fra boken *Trolldskab*, og Nøkken på forsidebildet, lyser øynene til trollet opp i de mørke øyegropene, og gir det et uhyggelig utseende.

Videre skal jeg kort se på et annet element som er spennende å trekke frem. Ut ifra illustrasjonsutvalget kan vi se at det er bare et fåtall av illustrasjonene hvor vi kan se møblering. På den andre siden er det ganske mye å plukke ut av de få eksemplene vi har tilgjengelig. Et godt sted å starte for å belyse dette er figur 19, hvor vi ser en bedrøvet konge sittende i en storartet stol, muligens ment til å forestille en trone. Stolen eller tronen er rikt ornamentert med blant annet dragehoder på armlenene, som gir assosiasjoner den norrøne kulturen. På ryggen av stolen, så vel som på kronen til kongen, ser vi kors eller blomster, som sammen med



hermelinskåpen kan gi assosiasjoner til middelalderske kongefamilier, og gir kongen et preg av å tilhøre en gammel europeisk øvrighet. En annen illustrasjon som fremstiller en rekke

forskjellige møbler er figur 22, som også kan sees nedenfor. Illustrasjonen er tegnet av Erik Werenskiold, og hører til eventyret «Prindsessen som Ingen kunde maalbinde» i *Eventyrbog for Børn III*.

På illustrasjonen ser vi dialogen mellom Askeladden og prinsessen i eventyret utspille seg rundt et stort trebord. På andre siden av bordet sitter kongen i en annen rikt ornamentert stol til den vi finner på figur 19. Ellers i rommet ser vi flere interiørdekorasjoner og møbler, blant annet et hjørneskap, tynne gardiner og et lite bilde i en bilderamme. Samtlige av disse tingene som vi kan se rundt omkring i rommet er ornamentert. Et godt sted å starte er å se på er stolen som kongen sitter i. Sådant skal jeg rette fokuset mot de øverste to hjørnene av stolryggen, som har to dragehoder stikkende opp på hver side. I likhet med den andre stolen gir også denne stolen sterke assosiasjoner til vikingtiden, og i likhet med drakten til prinsessen, som har blitt drøftet over, er det med på å gi leseren et inntrykk av at illustrasjonen avbilder ekte norske kongelige som strekker seg tilbake til sagatiden. Sådant utfyller bildet deler av den samme funksjonen som drakten til prinsessen, hvor det setter interiøret i et perspektiv av moderne samtidig mote, hvor det ble vanligere i borgerlige miljøer å skaffe interiør som gardiner og bilder for å vise rikdom.

Det siste jeg skal vende søkelyset mot av motiver i de første to illustrerte eventyrsamlingene, er hvordan illustratørene har valgt å framstille skipene som dukker opp i eventyrene. Den følgende analysen vil ta utgangspunkt i to illustrasjoner hentet fra andre bind av *Eventyrbog for Børn*, som begge er illustrert av Otto Sinding. Grunnen til at jeg har valgt disse to illustrasjonene kommer av at de skiller seg ut fra andre fremstillinger ved å ha sterke assosiasjoner til vikingskip. De eventyrene som har med skip, bruker ofte disse som hjørnesteiner i eventyret og en sentral pådriver av eventyrets handling. Dette gjøres i mange tilfeller gjennom å tilføye magiske egenskaper til skipet, eller i noen tilfeller ved at en kanskje ukjent tredjepart indirekte påvirker skipet til å gjøre ting som det ikke er vanlig at skip gjør av seg selv, som for eksempel i «De tre Prindsesser i Hvidtenland», hvor båten tar med seg hovedpersonen lengre og lengre vekk fra land uansett hvor mye han stritter imot.¹⁷³

Det første skipet jeg skal ta for meg er å se på figur 13, som hører til eventyret «Fugl Dam». På illustrasjonen ser vi skipet som de tolv prinsene og Ridder Rød drar ut i for å finne tolv bortkomne prinsesser. Skipet seiler tilsynelatende i åpent farvann, drevet framover av det ene seilet som henger i den ene sentrale masten. I baugen på skipet stikker det opp et dragehode, som er ment til å gi assosiasjoner til vikingskip, og drageskip. Sådant finner vi et tilsvarende

¹⁷³ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 53 – 54

dragehode på skipet som Askeladden seiler på figur 16. Dette hodet utfyller også andre funksjoner i tillegg til å gi assosiasjoner til vikingskipene, som et følge av hvilket eventyr illustrasjonen hører til, som er «Askeladden og de gode Hjælperne». I selve eventyret er det eneste kravet til skipet at det skal gå like godt til lands som til vanns, hvor det aldri blir spesifisert hvordan dette skal ta seg til. Innenfor dette beskriver eventyret Askeladden og hjelpernes fremkomst som å ha «seilet et Stykke til»¹⁷⁴. På Sindings illustrasjon kan vi se at Askeladden styrer skipet nedover åssiden etter hodelaget bundet i dragehodet, som om skipet med dragehodet var en hest. Sinding har dermed tolket framkomsten av skipet som uhindret av forskjellene i terrenget, til forskjell fra andre illustratører som vi skal se lengere nede. Utover dette er skipet til Askeladden mindre enn Ridder Rød og de tolv prinsenes skip på figur 13, best reflektert i mangelen på mast og seil.

Felles for disse to skipene er altså at de skal forestille og gi assosiasjoner til vikingskip. Ifølge Konservator Bård Gram Økland ved Bergens Sjøfartsmuseum ser båtene på illustrasjonene til Sinding mer ut som nordlandsbåter med vikinginspirert dekorasjon heller enn faktiske vikingskip. Økland mente av skipene likner mer på handels- eller fiskeskip slik som modellen avbildet på figur 48, som ble bygget i Rana i 1847, men at det ikke er helt sikkert på grunn av små variasjoner mellom bruksområder og opphavsområder.¹⁷⁵ Utgravingen av Gokstadskipet i Sandefjord i 1880 førte til stor begeistring i forskjellige kunst- og kulturmiljøer i Norge nesten umiddelbart etter at funnene ble gjort, ifølge kunsthistoriker Einar Wexelsen. Skipet skal ha spilt en viktig rolle, sammen med de norske stavkirkene, i utformingen av dragestilen som ble populær på 1880- og 90-tallet, og førte til at mange norske kunstnere inkluderte vikingskip i sine illustrasjoner og malerier.¹⁷⁶ Om nyheten om funnet rakk Sinding før eller mens han lagde disse illustrasjonene, er vanskelig å si, men hvis vi sammenlikner skipene til Sinding med modellen som er avbildet på figur 49, ser vi at det er vesentlige forskjeller som skiller illustrasjonene fra modellen. Det kan dermed sies at Sinding har fremstilt skip hvor utseende er basert på samtidig båtbyggekunst kjent langs den norske kysten, men med vikingornamentering muligens inspirert av funnene på Gokstad 4 år tidligere.

4.2.3 Hvordan framstiller eventyrillustrasjonene folkeeventyrene?

Som vi har sett har overgangen fra tekstlig eventyr til eventyrillustrasjon blitt påvirket av forsøk på å fremstille på en bestemt måte. En stor andel av illustrasjonene kan vi se hvordan

¹⁷⁴ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Eventyrbog for Børn II*, s. 48, 51, 52

¹⁷⁵ Personlig kommunikasjon i form av dialog med Konservator Økland, Bård Gram, Bergens Sjøfartsmuseum, 19.01.2023

¹⁷⁶ Wexelsen, Einar (red.) *Gokstadskipet*, s. 2 – 3, 73 – 77

illustratørene aktivt har gått inn for å fremstille samfunnet i eventyrene som gjenspeiler et standhaftig, motstandsdyktig og barskt folk som lever tett på en unik, vill og vakker natur. Av omgivelsene vi finner i illustrasjonene, er det mye som peker på at nærheten til naturen og gamle tradisjoner gjennomsyrrer de fleste aspektene av livene til de som lever som en del av samfunnet. Fjell- og skoglandskaper dominerer omgivelsene i mange av eventyrillustrasjonene, hvor de ofte da kommer i form av dype daler, mørke, gamle skoger og bratte fjell, som fort kan gi inntrykk om at det er vill og utemmet natur. I de tilfellene hvor disse inntrykkene er dempet eller manglende, opptrer de ofte til en viss grad gjennom Proxy i store kampesteiner eller døde trær. Også valgene av byggestiler både i bygninger og andre konstruksjoner reflekterer et ønske om å formidle tradisjonstrokap og en stolt primitivitet med den tilnærmet utelukkende bruken av treverk som byggemateriale, og sterke fokus på udekket lafteteknikk. Også ornamentering av både bygninger, møblement og klesdrakter uttrykker assosiasjoner til norsk tradisjon, hvor kirken på figur 21, stabburet på figur 8 og gårdsbyggene på figur 6 peker på en langstrakt bygningskultur og tradisjon. På den andre siden kan vi også se en betydelig variasjon i oppfattet velstand mellom disse byggene og andre, ettersom mange av de tekstlige eventyrene understreker, og i noen tilfeller også overdriver, skildringer av økonomiske forskjeller. Bygningene som hører til økonomisk bedrestilte karakterer blir framstilt som storslåtte og praktfulle, mens de som lever fattigere enn andre, blir framstilt i tilsynelatende små hytter.

Av motivene vi finner i eventyrillustrasjonene kan vi se mange av de samme mønstrene som vi kan se av framstillingene av omgivelser. Det er mye som peker på også her at Asbjørnsen og illustratørene har ønsket å framstille folkeeventyrene på en bestemt måte visuelt. Først og fremst kommer dette tydelig frem gjennom draktene som forskjellige karakterer bruker. I likhet med de tekstlige eventyrenes skildring av fattigdom, og illustratørenes framstilling av fattigdom gjennom omgivelser, er det også i klesdraktene et vidt spenn mellom de rikeste og fattigste. De rikere, og mer mektige av eventyrkarakterene blir ofte framstilt som overdådige, og opptrer i fest- og helgeklær i sitt hverdagslige liv. På den andre siden blir de fattigste karakterene framstilt med lappede og utslitte klær, og gjerne uten tilgang til sko. Til tross for dette er et gjennomgående trekk for mange av klesdraktene at de gir assosiasjoner til datidens bønders folkedrakt, eller uttrykker en parallell til den stolte norske bonden fra vikingtiden og norsk middelalder. Liknende skildringer som vektlegger de lange tradisjonene for det norske bondesamfunnet, finner vi i utført på mange forskjellige måter. Ornamentering bestående av dragehoder og middelalder inspirerte utskjæringer finner vi i både møblement og på skipene karakterene reiser med.

Et spørsmål vi dermed kan være tjent med å stille er hvorfor eventyrillustrasjonene har blitt påvirket på denne måten. Det er ikke nødvendigvis et korrekt svar på dette spørsmålet, men vi kan bruke det for å peke på noen sentrale faktorer som påvirket illustrasjonene til å bli slik de ble. Først og fremst må eventyrillustrasjonene sees i perspektiv av kulturen de er med på å bygge, og de individuelle kunstnerne som var med på å skape de første to samlingene av illustrerte eventyr rundt 1880-tallet. Som nevnt i bakgrunnskapittelet ble eventyrillustrasjonene laget av en rekke kunstnere fra en håndfull europeiske tradisjoner og skoler, som i ettertid har blitt kategorisert innenfor både nasjonalromantikken, naturalismen og nyromantikken. Disse kunstbevegelsene kan i stor grad sies å være en videreutvikling av det unge, norske kunstmiljøet, og bygget videre på og formet de strømmingene som dominerte deler av det norske kunstmiljøet frem mot 1900-tallet. For det andre er både eventyrene, og som en videreutvikling av eventyrene også eventyrillustrasjonene, basert på strengt tatt fiktivt materiale. Dette ga illustratørene, med Asbjørnsen bak roret, spillerom til å utforme den visuelle stilen til de norske folkeeventyrene slik de følte seg inspirert til å gjøre. For å møte den osende kreativiteten vi finner i de norske folkeeventyrene, og det norske folkelivet generelt, kan de ha falt naturlig for illustratørene å presentere denne kreativiteten visuelt i eventyrillustrasjonene.

De uttrykkene som kom til syne gjennom de første samlingene av illustrerte eventyrsamlinger, har i stor grad satt sitt preg på senere illustrasjoner og utgaver, som vi kommer til å se lengre nede. Dette kommer blant annet i form av at de fikk innflytelse på hvordan vi forestiller oss at handlingen utspilte seg, og hvordan dette ser ut når vi leser eventyrene. Dette fører til en homogenisering av samfunnets forestillinger rundt folkeeventyrene på godt og på vondt. På den ene siden utgjør det et samlende element, og potensielt en ny søyle i den norske nasjonalidentiteten som nordmenn kan identifisere seg med, og som senere eventyrillustratører kan se tilbake på for å finne inspirasjon. På den andre siden kan det virke hemmende for vår personliggjøring av eventyrene, og bidra til en redusering av forskjellige tolkninger av eventyrene. Sådan er det spennende å se på hvordan eventyrillustrasjonene har formet seg etter hvert som samfunnet har utviklet seg, og nye illustratører har kommet til for å tolke og fremstille folkeeventyrene i sin stil. I det neste delkapittelet skal jeg sette søkelyset på utviklingen av eventyrillustrasjonene, og drøfte hva som har påvirket denne utviklingen.

4.3 Eventyrillustrasjonene i nyere tid

Asbjørnsen og Moes folkeeventyr har jevnlig blitt gjenutgitt helt frem til i dag, enten i egne samlinger eller som en del av andre samlinger. De kommer også til å fortsette å bli publisert regelmessig i fremtiden også. Mange av de nye utgavene kommer også med illustrasjoner, enten

det er helt nye illustrasjoner eller med nye trykk av de gamle klassiske illustrasjonene fra slutten av 1800-tallet og rundt det århundreskiftet. På bakgrunn av dette vil jeg argumentere for at de nyere illustrerte eventyrsamlingene til Asbjørnsen og Moe har beveget seg i tre forskjellige retninger. Den første retningen er den mest vanlige å se i nye eventyrsamlinger, hvor det er de samme illustrasjonene fra de første samlingene fra perioden 1879 til 1887, og Kittelsens monumentale arbeid mellom 1905 og 1910, som blir trykket på nytt i nye opplag. Den andre retningen jeg vil belyse består av originale illustrasjoner i de nyere samlingene. Dette vil si illustrasjoner som, på grunn av at de er nyere, har en endret karakter, og skildrer eventyrene på andre måter, enn hva de første illustrasjonene gjør. De vil i mange tilfeller også være mer tilpasset et mer moderne publikum. Både den første og den andre retningen kan for så vidt opptre i samme bok, slik som det gjør for eksempel i Aschehougs *Den Store Eventyr Boka* fra 2000.¹⁷⁷ Den tredje retningen kan i den tradisjonelle forstanden ikke i seg selv kategoriseres som en egen retning grunnet at den bare består av én bok: *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelpere* fra 2013. Til tross for dette har jeg valgt å se på denne boken for seg selv på grunn av bokens egne målsetting om å slippe eventyrene fri fra bindingene som Theodor Kittelsen har satt den i. Tor Åge Bringsværd skriver i innledningen at dette må gjøres for å slippe til «nye og overraskende synsinntrykk av noe vi tror vi kjenner»¹⁷⁸. Med andre ord er målet at eventyrillustrasjonene skal nærmest metamorfose til en friere og mer mangfoldig form, fra puppen av Kittelsens tegninger.¹⁷⁹ Ved å gruppere nyere illustrerte samlinger med Asbjørnsen og Moes folkeeventyr, kan jeg mer effektivt drøfte hvordan, og i hvilken grad illustrasjonene reflekterer samfunnets og illustratørens holdninger til eventyrene og de tilhørende illustrasjonene. Publiseringen av folkeeventyrene og eventyrillustrasjonene har også gått parallelt med utviklingen av nye, mer effektive og mindre ressurskrevende trykkemetoder. Dette har økt potensiale for innovasjon innenfor trykkede verk og innenfor trykketekunstene. Dette betyr ikke nødvendigvis at illustrasjonene har utviklet seg i tandem med denne innovasjonen.

¹⁷⁷ Opsahl, Turid, Ellen Seip Stubbe og Jo Tenfjord (red.) *Den Store Eventyr Boka*, s. 184 og 248

¹⁷⁸ Aisato, Lisa, Thore Hansen, Bjørn Ousland et al. *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelpere*, s. 18

¹⁷⁹ Aisato, Lisa, Thore Hansen, Bjørn Ousland et al. *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelpere*, s. 17 – 18

4.3.1 Nye utgaver med gamle illustrasjoner

Den første retningen jeg skal vende søkelyset mot blant eventyrillustrasjonene i nyere tid, er de utgavene som benytter seg av de originale illustrasjonene til Sinding, Werenskiold, Kittelsen og de andre de andre norske illustratørene jeg har belyst lenger oppe. Med dette mener jeg enten illustrasjoner hentet fra arbeidet med de første fire bøkene fra perioden mellom 1879 og 1887, eller det senere arbeidet som Theodor Kittelsen lagde fram til 1910, da han ga seg som eventyrillustratør.¹⁸⁰ Ettersom dette er de samme illustrasjonene som har blitt analysert over, er det ikke så mye å tilføye her. Bruken av de originale og klassiske eventyrillustrasjonene til Kittelsen, Werenskiold og de andre illustratørene er som tidligere nevnt svært utbredt blant nye utgivelser av Asbjørnsen og Moes eventyr. Majoriteten av de illustrerte eventyrbøkene man kan finne på hylla i bokhandelen eller på biblioteket inneholder disse illustrasjonene. Dette i seg selv, sier mye om hvor sentrale disse illustrasjonene er for norsk folkekultur og nasjonalidentitet. Videre viser det også hvor godt disse tegningene kaprer og videreformidler kultur og natur som det norske folket indentifiserte seg med da de først ble publisert, og som nordmenn kan identifisere seg med helt frem til i dag.

Når det er sagt er det en betydelig variasjon i hvor godt bevart illustrasjonene kan være fra en utgave til den neste. Et godt eksempel for å belyse dette kan sees til høyre, som også finnes som figur 24 i appendiks. Denne illustrasjonen, som er en kopi av illustrasjonen som vi finner i figur 2, er hentet fra *Norske Kunstneres*



Billedutgave: Asbjørnsen og Moe: Samlede eventyr, tiende utgave, første bind, språkrevidert av Einar Lundeby i 2000.¹⁸¹ Til tross for at figur 2 og figur 24 er to trykk av den samme illustrasjonen, er det ganske påfallende at de er to forskjellige kvaliteter i trykkene som en følge av hvordan forlaget har valgt å trykke illustrasjonen. Når det er sagt er likevel dette et noe ekstremt eksempel siden mange av de nyere utgavene gjerne ta bedre vare på illustrasjonene enn hva Lundeby sin utgave har gjort.

¹⁸⁰ Skre, Arnhild, *Kittelsen*, s. 398 – 406

¹⁸¹ Lundeby, Einar, *Norske Kunstneres Billedutgave*, s. 74

4.3.2 Nye utgaver med nye illustrasjoner

Den andre retningen utviklingen innenfor nyere utgaver har tatt som jeg skal belyse, inneholder nye illustrasjoner. Med dette mener jeg illustrasjoner som er tegnet etter 1879, av andre enn de som deltok på de første fire bøkene fra perioden mellom 1879 og 1887. I likhet med de første illustrasjonene består denne gruppen av en enorm mengde illustrasjoner, hvor det ikke er plass eller tid til å gjennomgå samtlige, hvor denne gruppen er langt større enn den originale gruppen på 350 illustrasjoner. Derfor har jeg valgt å inkludere et utvalg illustrasjoner fra forskjellige bøker som ble gitt ut i perioden mellom 1951 og 1993, som kan finnes i appendiks. Den tidligste illustrerte boken med Asbjørnsen og Moes eventyr som benytter seg av andre illustrasjoner enn Kittelsen og gjengens, er ifølge Konservator Leif Østby *Norske Kunstneres Billedutgave* fra 1936.¹⁸² Denne boken kom ut i 13 separate hefter i løpet av 1936, og kunne bindes sammen i «et vakkert og solid bind med rød skinnrygg og [...] med tittel i gull på grønne felter»¹⁸³. Illustrasjonene i denne boken ble utført av Alf Rolfsen, Per Krogh, Henrik Sørensen og Dagfinn Werenskiold, i tillegg til at vi også finner noen av de originale illustrasjonene.¹⁸⁴ På grunn av tilstanden til heftene jeg fikk tak i, mangel på skannede versjoner og plass i oppgaven, har jeg dessverre ikke inkludert noen av illustrasjonene i denne analysen. Den første boken jeg skal bringe under lupen bærer tittelen *Asbjørnsen og Moe: Folkeeventyr*, og er fra 1951. Illustrasjonene i denne boken ble tegnet av Kjell Aukrust, som på bakgrunn av hans senere arbeid med Flåklypa-universet, kan argumenteres til å være en sentral figur for norsk nasjonsbygging på andre halvdel av 1900-tallet. En slik diskusjon er det derimot ikke plass til i denne teksten. Den tredje boken jeg skal trekke frem er *Det var en gang* fra 1981, som er illustrert av tolv forskjellige illustratører. Illustrasjonene jeg har valgt ut fra denne boka er tegnet av Olav Mosebakk, Karl Erik Harr og Hans Normann Dahl. Den fjerde og siste boken jeg skal se nærmere på er Ottar Lundstøls *Asbjørnsen og Moe: Norske Folkeeventyr* i sitt sjette opplag fra 1993. Illustrasjonene jeg har plukket ut fra denne boken er tegnet eller malt av Omar Andrèen, Egil Torin Næsheim og Grethe Berger.

Jeg har valgt å trekke frem og sette søkelyset på disse bøkene av en håndfull forskjellige grunner, hvorav noen av disse grunnene er mer relevant for spesifikke bøker enn andre. I likhet med de første bøkene, introduserte *Norske Kunstneres Billedutgave* fra 1936, noe omfattende nytt til den norske eventyrtradisjonen. I dette tilfellet gjaldt dette norske illustrasjoner til Asbjørnsen og Moe som ble laget av noen andre enn Theodor Kittelsen, Erik Werenskiold eller

¹⁸² Østby, Leif, Idar Kristiansen og Terje Stigen (red.) *Det var en gang*, s. 289 – 291

¹⁸³ Liestøl, Knut (red.) *Samlede Eventyr*, s. 429

¹⁸⁴ Liestøl, Knut (red.) *Samlede Eventyr*, s. 427

andre som var med på de første bøkene. Disse tegningene ble tegnet 26 år etter at Kittelsen ga seg som eventyrtegner i 1910.¹⁸⁵ Som et følge av denne tidsforskjellen, skildrer Rolfsen, Krogh, Sørensen og Werenskiold eventyrene ganske annerledes enn hva den første generasjonen eventyrillustratører hadde gjort. Kjell Aukrusts illustrasjoner har jeg valgt å ta med blant annet siden han har en veldig distinkt og gjenkjennelig stil, som er lett å kjenne igjen. Videre ut ifra dette var Aukrust fra Alvdal i Østerdalen, hvor han har funnet mye inspirasjon i dette og senere arbeid. Den tredje boken på delvis samme grunnlag som *Norske Kunstneres Billedutgave*, siden noen av illustrasjonene i *Det var en gang* skildrer eventyrene på en helt annen måte enn hvordan tidligere illustrasjoner har gjort det. Den reflekterer også til dels hvor mye kunstneres forhold til verkene de lager har endret seg fra den tiden da Sinding, Tidemann og Gude var mest aktive. Den siste boken har jeg valgt å ta med og belyse både på grunn av at alle illustrasjonene innenfor permene er fargelagt, og siden stilen skiller den fra de andre bøkene.

Kjell Aukrust er et navn mange nordmenn gjerne har et kjent og kjært forhold til som blant annet skaperen av Flåklypa-universet, men han har også prøvd seg som eventyrillustratør i tobindsverket *Folkeeventyr* fra 1951.¹⁸⁶ Sett bort ifra den unike stilen til Aukrust, kan det ved første øyekast virke som han viderefører tendensene og normene som preger de originale illustrasjonene. Landskap preget av fjell er også prominent i Aukrust sine tegninger, og drar mange paralleller med hvordan de første eventyrillustrasjonene framhever fjellene som en sentral del av omgivelsene. Aukrust skildrer de norske skogene markant forskjellig for hvordan Kittelsen, Werenskiold og Sinding fremstiller de i tidligere varianter, hvor de viker for å presentere landskap som flatmark, sletter og jorder slik som på figur 27 og 28. Eller så kan de framstilles i spredte klynger med ville trær slik som på figur 25 og 29. Som en konsekvens av dette kan leseren få et veldig annerledes perspektiv på hvordan norsk natur kan se ut. En annen konsekvens er at fjellene, til tross for en nærmest identisk framstilling, får en mye mer passiv rolle i terrenget, og blir heller som en vegg som omkranser landskapet i stedet for en dynamisk del av landskapet. Det generelle inntrykket leseren kan få, er av store, flate og idylliske landskap som blir omkranset og til dels isolert av fjellene rundt, som kan minne om dalførene i innlandet, hvor Aukrust er fra.

Aukrusts bygninger fortsetter i den samme tradisjonen som de første eventyrillustrasjonene startet, ved å vektlegge byggetradisjonene som kan sees på som spesifikt norske. Først og fremst kan jeg peke på husene på figur 25, som er tydelig bygget på lafter. Også stavkirkene er

¹⁸⁵ Skre, Arnhild, *Kittelsen*, s. 406

¹⁸⁶ Aukrust, Kjell, *Folkeeventyr I – II*

representert i tegningene til Aukrust, på figur 27, selv om den er ganske liten og beskjeden på illustrasjonen. Også klesstilen har Aukrusts illustrasjoner gjort lite for å uttrykke forskjellig fra hvordan det har blitt gjort tidligere. Gubben og kjerringa på illustrasjonen til «mannen som skulle stelle hjemme» faller lett innenfor den samme stilen som karakterene i de originale illustrasjonene, men om noe mindre overdekorert enn hva Eilif Petersen avbildet i sine illustrasjoner. Når det er sagt vil jeg rette oppmerksomheten mot kniven som henger fra buksen til mannen på denne illustrasjonen, og trollet på figur 26. I tillegg til disse to eksemplene i appendiks, er det mange eksempler jeg ikke har plass til å inkludere i denne analysen. Med bakgrunn i hvor ofte karakterene til Aukrust avbildes med kniv i beltet, er det tydelig at Aukrust ønsket å fremme ideen om at det å alltid ha en kniv tilgjengelig i beltet i samfunnet som eventyrene reflekterer. Før jeg beveger meg videre til Aukrusts skildring av Askeladden og de gode hjelpernes transportmiddel, vil jeg også rette søkelyset mot utseende til trollet til Aukrust. Hans fremstilling av troll har blitt vinklet en litt annen retning enn hva for eksempel Kittelsen og Sinding valgte å gjøre, ved å framheve det dyriske ved trollene i stedet for det overnaturlige. I stedet for at det gror busker, sopp og mose på trollet, er det dekket av pels. Man kan få inntrykket av at klærne som trollet har på seg, er unødvendige og malplassert. I stedet for å framstå som truende og overnaturlige vesener, ser de mer ut som dyriske versjoner av mennesker.

Sist, men ikke minst skal jeg trekke frem skipet som Askeladden og de gode hjelperne hans reiser med i Aukrusts illustrasjon på figur 27. Det er tydelig at Aukrust også her har valgt å bevege seg i en annen retning enn hva Otto Sinding gjorde i sin tolkning av skipet som går like godt over land som over vann. Først og fremst er skipet Aukrust fremstiller et vesentlig større skip enn Sindings, med mange seil fordelt på flere master, som er både tverrskips og langskips. Det er overbevisende at dette skipet er storslagent og unikt, og som

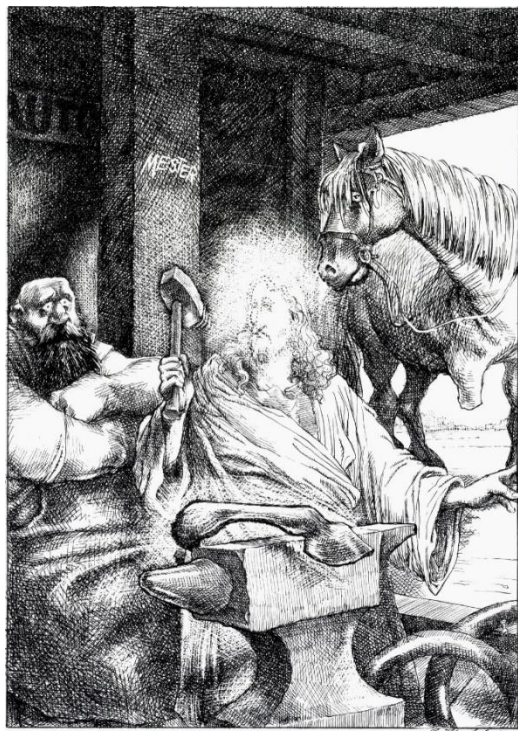


man kan forestille seg at det er passende å overrekke til en konge. Aukrusts tolkning av båten til Askeladden skiller seg også fra båten til Sinding ved at det beveger seg gjennom luften heller enn langs bakken, og er tydelig drevet av vinden, hvor det er i større grad uklart hvordan

Sindings båt skaper framdrift. Framstillingen til Aukrust av båten som seiler gjennom himmelen bærer et sterkt preg av å være fantasi, og understreker det utrolige ved situasjonen.

Den neste boken; *Det var en gang ...* fra 1981 er resultatet av et ganske forseggjort prosjekt hvor blant annet 12 forskjellige kunstnere fikk bruke et mangfold av teknikker og metoder innenfor både tegning og grafikk for å skape nye illustrasjoner til Asbjørnsen og Moes eventyr. Som en konsekvens av dette skiller boken seg ganske markant fra originaltegningene, samt tradisjonen som følger etter dem. Som en videre konsekvens av dette tolker og skildrer disse illustrasjonene eventyrene på en ganske annerledes måte fra hvordan leseren kanskje er vant med, som gjør at boken treffer enn annen målgruppe enn hva de originale illustrasjonene siktet på å treffe. Når det er sagt ser vi at det er en ganske betydelig variasjon i hvordan kunstnerne skildrer eventyrene forskjellig fra hverandre. På den ene siden kan vi se på Karl Erik Harrs illustrasjon på figur 32, som har mange stilistiske likheter med de originale illustrasjonene. Til tross for disse likhetene, skildrer Harr et ganske annet miljø enn hva de originale illustrasjonene gjør, ettersom Harr på denne illustrasjonen skildrer noe jeg tolker som et skjærgårdsområde. På den andre siden inneholder boken også illustrasjoner som Olav Mosebekks illustrasjon avbildet på figur 33, som hører til eventyret «Gjete kongens harer». Denne illustrasjonen er et tydelig eksempel på hvordan kunstnerne kan tilnærme seg eventyrillustrasjon på en annen måte enn hva Kittelsen og Werenskiold gjorde.

Et gjennomgående tema for mange av illustrasjonene fra *Det var en gang ...* er en nesten parodierte framstilling av folkeeventyrene, som kan minne om karikaturtegninger. Et godt sted å starte for å belyse dette er Rune Johan Andersons illustrasjon til eventyret «Smeden som de ikke torde slippe inn i helvete», synlig på figur 30, og til høyre. Avbildet på illustrasjonen står smeden forbauset og ser på at Jesus setter sko på en hest. Foran Jesus ligger hele benet til hesten på ambolten mens han gjør seg klar til å slå med en smihammer. På høyre side av illustrasjonen står hesten uten det ene benet og venter. På stolpen bak smeden og Vårherre er det skrevet «Mester» slik som det står beskrevet i eventyret at skal stå over inngangspartiet til Smia. Bak stolpen igjen kan vi se deler av et skilt



hvor det står «Auto» som antyder at smeden i denne tolkningen av eventyret er bilmekaniker. På Andersons neste illustrasjon, her figur 31 i appendiks, sitter også smeden på et bildekk, noe som styrker denne antydningen. Mest sannsynlig har han gjort dette for at eventyrillustrasjonen skal virke mer relevant gjenkjennelig for leseren av eventyret. Andersons skildring av Vårherre er noe overdrevet, hvor han har et avlangt ansikt og en lang krokete nese, og lys skinnende ut bak hodet hans, for å tydeliggjøre hvem det skal forestille. Anderson har også valgt å fremstille fanden som en menneskeliknende geit, som tydelig går lenger for å differensiere fanden fra mennesker enn hva Sinding har gjort på figur 1. Samlet sett er det tydelig at Anderson bevisst har tydd til overdrivelser for å understreke absurdheten ved eventyret, og humoren som ligger i disse. Han er heller ikke den eneste som har tatt i bruk slike virkemidler. Hvis vi igjen ser på Mosebeks illustrasjon på figur 33, er det heller en vektlegging av enkelhet gjennom en abstrakt fremstilling med usammenhengende streker og enkle former. Denne mangelen på konkrete detaljer gjør det vanskelig å trekke noe særlig mer informasjon ut av tegningen enn at det er en person med hatt og ryggsekk som går vekk gjennom skogen fra et lite hus. På den andre siden setter det løsere grenser for leseren til å fylle inne detaljene i bildet selv, og etterlater leseren til å skape sin egen forståelse av illustrasjonen og eventyret ut ifra rammeverket som illustrasjonen tilbyr.

Den siste illustrasjonen fra denne boken jeg har lyst til å trekke frem er Hans Normann Dahls illustrasjon til eventyret «Askeladden og de gode hjelperne». Denne illustrasjonen kommer i utgangspunktet fra *Det var en gang ...*, men i dette tilfellet er det hentet fra *Den Store Eventyrboka*.¹⁸⁷ På Normann Dahls illustrasjon ser vi Askeladden og hjelperne hans seile gjennom fjellandskapet i skipet som går like godt til lands som til vanns. Normann Dahls tolkning av båten til Askeladden er spesielt interessant siden den skildrer båten som et dampskip. Normann Dahls versjon skiller seg dermed drastisk fra de andre fremstillingene jeg har valgt å belyse, ved at båten benytter seg av forholdsvis moderne teknologi for å skape framdrift. Fremstillingen av båten som et dampskip gir, i likhet med for eksempel bildekket i Andersons illustrasjon, assosiasjoner til det moderne samfunnet leseren lever i. Samtidig bryter det kraftig med de forventningene man gjerne har bygget opp fra nesten hundre år med skildringer av mer primitiv og allmenn teknologi i form av seil. På dette området må illustrasjonene til Normann Dahl, Mosebakk og de andre illustratørene sees i perspektiv av den generelle tendensen *Det var en gang ...* representerer. Normene og forventningene man har til eventyrillustrasjonene blir nærmest konsekvent enten bøyd eller brutt av kunstnerne på

¹⁸⁷ Opsahl, Turid, Ellen Seip Stubbe og Jo Tenfjord (red.) *Den Store Eventyrboka*, s. 184

forskjellige måter, hvor illustrasjonene fremstiller eventyrene i lys av teknologisk utvikling og et moderne samfunn.

Den neste boken jeg vil rette søkelyset mot er Ottar Lundstøls *Norske Folkeeventyr* fra 1993.¹⁸⁸ Lundstøl sin bok er, som tidligere nevnt, den første boken jeg skal ta for meg hvor illustrasjonene er gjort i farger. I forhold til Asbjørnsen og Moes fullstendige repertoar av folkeeventyr, er boken ganske beskjeden, med bare tretten eventyr illustrert av seks illustratører. Lundstøl og illustratørene kompenserer for denne beskjedenheten ved å fylle hver eneste side med fargerike og varierte tegninger. Av de nesten hundre tegningene som er å finne i *Norske Folkeeventyr*, har jeg valgt ut seks, hentet fra fire forskjellige eventyr som er illustrert av Omar Andrèen, Egil Torin Næsheim og Grethe Berge. Den første illustrasjonen jeg vil trekke frem er figur 35 i appendiks, som er illustrert av Omar Andrèen. Illustrasjonen avbilder en annen variant av det gjenkjennelige motivet om Askeladdens møte med trollet fra «Askeladden som kappåt med trollet». Etersom det er et motiv som er vanskelig å variere, er det mange likhetstrekk mellom denne illustrasjonen og Kittelsens fra 1883. Til tross for dette er det en håndfull interessante elementer jeg har lyst til å belyse. Først og fremst vil jeg trekke frem klesdrakten til gutten på bildet. Ved første øyekast ser det ut som om bildet avbilder Askeladden i samme klesstil som han hadde i 1883, men ved nærmere inspeksjon kan vi se at dette ikke helt stemmer. På grunn av sømmene, fargen og lommene, er det lett for å tolke at han går i dongeribukser, som sådan er et mer moderne klesplagg, enn hva som var tilgjengelig da Werenskiold, Kittelsen og Sinding illustrerte de første samlingene. Bukseselene deler karakteren på bildet med Kittelsens illustrasjon, og kan argumenteres for at er inkludert for å trekke en parallell til drakten i Kittelsens illustrasjon, samtidig som drakten presenterer en modernisering av klesdrakten i de første illustrasjonene. Hvis vi tar figur 35 i kontekst av klærne Askeladden og brødrene bruker i omliggende illustrasjonene, detaljert på figur 49, kan vi se at illustrasjonen ikke avbilder Askeladden sitt møte med trollet, men heller en av brødrene hans.

Hvis vi også setter søkelyset på trollet, ser vi at det drar mange paralleller til trollet i Aukrusts illustrasjon, hovedsakelig med hvor mye hår det har. Trollet ser ut til å være iført en jakke laget av skinn og pels, som er lett å tenke seg at trollet selv har laget av for eksempel dyrene som lever i skogen. Andrèen har gjort en tydelig innsats for å gi trollet liknende trekk til mennesker, men likevel markere at trollet er noe villere og mer brutalt enn vanlige mennesker. Her er det mange detaljer å peke på, som for eksempel antallet fingre trollet har, de skarpe neglene som

¹⁸⁸ Lundstøl, Ottar (red.) *Norske Folkeeventyr*

kan minne om klør, og den store og hårete nesen. Både Andrèens troll på figur 35 og Aukrusts troll har kniv i beltet, i likhet med også Herre-Per på figur 38. Både han og kongen, som er avbildet ved siden av han, er kledd i samme stil som Askeladden og brødrene, men i kongens tilfelle med en jakke eller blazer. Her skiller kongen til Andrèen seg markant fra mange andre fremstillinger av konger i eventyrillustrasjonene, som for eksempel på figur 19 og figur 22. Vi kan hverken se en hermelinkåpe, som så ofte blir brukt for å markere kongelighet, slik som på de overnevnte figurene i appendiks, eller en krone for å vise at han er en konge. Hvis man ser på illustrasjonen uten kontekst av eventyret, er det ingen ting som forteller oss at mannen med pipa er en konge, eller for så vidt noe annet enn en gammel mann.

I likhet med tidligere samlinger av eventyrillustrasjoner, tar fjell- og skoglandskaper en dominerende rolle i omgivelsene i Lundstøl sin bok, nesten uavhengig av hvem som har laget de forskjellige illustrasjonene. Av disse landskapsformene er det spesielt skogene som blir vektlagt i skildringen av omgivelsene. Fjellene får, sammen med skogene, utspilt en sentral rolle i mange av illustrasjonene, men som figur 37 er et godt eksempel for å illustrere, blir de ofte utelatt til fordel for å formidle norsk natur som bestående av rike granskoger. I likhet med de første samlingene, er bygningene i Lundstøl sin samling utelukkende bygget av tre, hvorav noen spiller på de samme assosiasjonene til langstrakt tradisjon som vi kan finne i laftekunsten. Resten er ikke like lett å plassere byggestilen på, men gjentatt fremstilling av hus med torvtak, peker også på den samme tendensen. Et spesielt interessant eksempel finner vi på figur 40, som også er illustrert av Omar Andrèen til eventyret Herre-Per. Illustrasjonen avbilder trollet som står og snakker med katten utenfor det som eventyret kaller for et slott, med flere porter. Som nevnt i det første analysekapittelet, og som er mulig å lese i teksten i nedre høyre hjørne av illustrasjonen, spesifiserer eventyret at det er et storslagent slott med flere porter av messing, sølv og gull. Selve slottet beskrives som «af Sølv og saa blankt, at det skar i Øinene, for Solen skinnede paa det»¹⁸⁹. Andrèens illustrasjon avbilder med andre ord noe helt annet enn det som blir beskrevet i eventyret, for å fremme et inntrykk av å være nasjonalt og tradisjonsrikt, med norske granskogsdekkede fjell og trebebyggelse med torvtak.

Det siste jeg vil drøfte er skipet som Askeladden seiler i på figur 37. Her ser det ut som om illustratøren, som i dette tilfellet er Egil Torin Næsheim, har sett tilbake til hvordan Sinding fremstilte båtene i de originale illustrasjonene, siden treskipet som går like godt til lands som til vanns er en identisk type nordlandsbåt som Sinding tegnet. Men i motsetning til Sindings

¹⁸⁹ Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Første Deel*, s. 185

skip, flyr også Næsheims skip gjennom luften. Fremdriften er her, i likhet med Aukrusts mektige krigsskip, og til dels med Normann Dahls dampskip, dannet gjennom utnyttelse av vinden ved bruk av seil.

4.3.3 Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne?

Den tredje retningen jeg skal ta for meg består, som tidligere nevnt, kun av én bok, og er derfor egentlig litt for snever for å kunne kalles en egen retning. Som tidligere nevnt setter boken som mål å løsrive eventyrillustrasjonene normene og tendensene i eventyrillustrasjonene for å skape et større mangfold. Derfor har jeg valgt å skille den fra de andre samlingene i et underkapittel for seg selv. I dette underkapittelet vil jeg kort drøfte i hvilken grad *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne* kan sies å ha klart å løsrive seg fra normene vi ser innenfor sjangeren i Norge. Også her har jeg valgt et lite utvalg av illustrasjonene som er å finne i boken, fordi det ikke er høvelig å få plass til å granske alle illustrasjonene i omfanget av denne oppgaven. Når det er sagt gir de illustrasjonene jeg har valgt å inkludere i utvalget i appendiks god oversikt over de mest spennende illustrasjonene som er å finne i denne boken, og som er relevante for denne oppgaven. Et godt utgangspunkt starte med er figur 41, som er Lisa Aisatos tolkning av trollkjerringen og Smørbukk i eventyret om Smørbukk. På illustrasjonen ser vi trollkjerringa gå gjennom skogen. Klærne til trollet er skitne og fillete og mangler klapper. Føttene har hun bare surret stoffbiter eller bandasjer rundt. Under armen bærer hun hodet sitt, som i likhet med klærne, er lite godt tatt vare på, med en enorm nese, og en kvist voksende ut av skulderen hennes. På ryggen stikker lille Smørbukk ut av sekken hennes, og forteller om den enorme størrelsen på kjerringa. Til sammen får leseren et uttrykk av at trollkjerringa er krokete, gammel og i liten stand eller vilje til å skaffe seg nye klær. Hvis vi sammenlikner trollet på Aisatos illustrasjon med trollkjerringa til Kittelsen på figur 11, ser vi at det er en tydelig inspirasjon fra Kittelsen til Aisatos trollkjerring. Begge kjerringene er krokete, ustelte og digre, og har en gren hver voksende ut av skuldrene sine. De eneste merkverdige forskjellene mellom de to trollene utover det at Aisatos illustrasjon er i farger er mangelen på ordentlig fottøy, det rosa båndet i håret og inklusjonen av en hale.

Inga Sætres illustrasjon til, og fortelling av eventyret om Askeladden som stjal sølvendene til trollet på figur 42 og 43, og Øystein Rundes fortelling av «Grisen og hans levemåte» på figur 44 skiller seg markant fra tidligere fremstillinger av folkeeventyrene. Inga Sætres illustrasjon tar form av en enkel, strektegnet tegneserie uten ordreplikker, som forteller hele eventyret. På

sidene før står hele eventyret i tekst for å gi kontekst til den følgende tegneserien.¹⁹⁰ Som vi kan se på tegningene til Sætre er Askeladden skitten, og kledd i skitne klær og bukseseler, i likhet med drakten Askeladden har på seg i noen av de første illustrasjonene fra 1880-tallet. Kongen bor i et laftet hus i dragestil, på toppen av en kolle midt i skogen, og går kledd i noe som likner på en dyreskinnskåpe, og selvfølgelig med krone på hode for å markere at det er en konge. Trollene ser ut som forvokste, stygge mennesker dekket av hår, vorter, mose og trær og med dårlig tannhelse, som vi kan kjenne igjen fra flere av samlingene som vi har sett på over. Samlet sett er det ikke mye som skiller skildringene til Sætre fra de skildringene som for eksempel Kittelsen og hans kolleger kom med på 1880-tallet og rundt hundreårsskiftet. Øystein Rundes illustrasjoner har også en mer integrert rolle i eventyrfortellingen, men her på en litt annen måte enn hva Sætre har gjort. Eventyrteksten blir til dels en del av illustrasjonen, og sammen med den enkle grisesilhuetten med grisetryne, samt et bilde av en kopimaskin som skal representere skriveren, blir Rundes fremstilling av eventyret ulikt det meste som har kommet tidligere.

Øyvind Torseters Illustrasjoner til eventyret «Askeladden som kappåt med trollet» finnes i appendiks som figur 45 og 46, i tillegg til at en av illustrasjonene er avbildet til høyre. Torseters fremstilling av dette eventyret skiller seg ganske markant fra andre illustrasjoner vi har sett på tidligere. Et nøkkelord for Torseters tegninger kan være abstrakt, ettersom det er ganske lite i illustrasjonene hans som er uniformt. Hvis vi starter med å se nærmere på figur 45 kan vi først og fremst se at den består av to forskjellige illustrasjoner. I den øverste illustrasjonen ser vi inn i stuen til Askeladden og familien hans. På midten står faren til brødrene med en gåstol og en haug med angivelige gjeldsbrev. Rundt han sitter eller står sønnene å enten leser eller ser ut i luften og drikker fra bokser. Møbleringen i stua har mange likhetstrekk med det vi finner på figur 2, men det er ikke godt å si på grunn av hvor abstrakt Torseters tegning er. På den nederste illustrasjonen, ser vi enten Per eller Pål på vei ut i skogen for å hugge ved for faren sin. Klærne som storebroren bruker ser ut til å være en vanlig bukse med belte rundt livet, og en enkel t-



¹⁹⁰ Aisato, Lisa, Thore Hansen, Bjørn Ousland et al. *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne*, s. 44 – 48

skjorte, mens faren bruker en rutete genser eller jakke. Askeladden, på den andre siden skiller seg fra resten av familien sin på to måter. For det første ser ikke Askeladden ut som et menneske, men heller som et menneskeliknende dyr med stor snute. Vesenet brukes for så vidt som hovedperson også i andre av Torseters verker, som for eksempel *Koblinger* fra 2013, og brukes her sannsynligvis for å skille han fra de andre karakterene og gjøre han gjenkjennelig.¹⁹¹ For det andre bruker han veldig forskjellige klær fra sine brødre og sin far, ved at han har en gjenkjennelig hettegenser og støvler, samt skreppen med maten over skulderen, som vi kan se på figur 45. Det er først på figur 45 at vi får ordentlig gjensyn med omgivelser som drar like tydelige tråder til norsk natur som vi er vant med å se i eventyrillustrasjonene. Illustrasjonene på figur 45 er preget av tett skog bestående av bjørk, bartrær og andre mindre identifiserbare tresorter. Motivet er likevel trollet, som tydeligst dukker opp på illustrasjonen på høyre side, men hvor øyne er identifiserbare grunnet hvor unike de er, blant trærne i illustrasjonen på den venstre siden. Utover dette kan vi se en nokså klar parallell mellom Torseters illustrasjon på figur 45, og Kittelsens original til det samme eventyret fra 130 år tidligere i 1883 på figur 10. Når det er sagt er det ikke uendelige måter å fremstille hvordan et troll som kommer ut av skogen kan se ut, noe som kan gjøre det vanskelig å lage variasjon innenfor en slik setting.

4.3.3.1 Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne: en løsrivelse av eventyrillustrasjonene?

Spørsmålet som da gjenstår, som jeg her kort skal drøfte, er hvorvidt *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne*, satt i perspektiv av tidligere eventyrillustrasjoner, kan sies å være vellykket i å bryte fantasien løs fra lenkene til Kittelsen og hans kollegaer. Etter min mening er Tor Åge Bringsværd, Cappelen Damm og de involverte illustratørene bare delvis vellykket i å løsrive fantasien fra de normene som råder innenfor sjangeren. Illustrasjonene i *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne* kommer tydelig fram i klare og godt varierte stiler, hvor illustratørene tilnærmer seg og framstiller eventyrene på nye, annerledes og kreative måter. Det er umiddelbart tydelig at alle illustratørene har gjort gode og gjennomførte forsøk på å utrykke folkeeventyrene gjennom sine særegne stiler med god effekt. Hvis jeg kort skal peke på et eksempel, vil jeg igjen trekke fram Øystein Rundes brudd med den kontekstuelle forståelsen av hva en skriver er, ved å avbilde en moderne kopimaskin.

På den andre siden, bak denne varierte og kreative fasaden, merker man en manglende vilje til å fullstendig forplikte seg til å vende originalillustrasjonene og deres normer ryggen. Mesteparten av illustratørene er ikke ordentlig villige til å ikke støtte seg på de bindingene som

¹⁹¹ Torseter, Øyvind, *Koblinger*

boken har satt som mål å bryte vekk fra. I visse tilfeller er det påfallende hvor tydelig inspirert av, og nærgående illustrasjonene er til de Kittelsen, Werenskiold og Sinding tegnet på slutten av 1800-tallet. Her kan jeg eksempelvis igjen trekke fram Lisa Aisatos fremstilling av trollkjerringen ifra eventyret om Smørbukk, som er en tilnærmet fullstendig kopi, dog modernisert, av Kittelsens framstilling fra 1883. Som en refleksjon av dette har jeg lyst til å foreslå to grunner for den til dels matte nyskapende kreativiteten. For det første er det mulig at det illustrasjonene er preget av en bekymring for å fremmedgjøre folkeeventyrene for leseren. For det andre kan vi stille spørsmålet om hvorvidt det er nødvendig å løsrive illustrasjonene fra disse bindingene, og videre ut ifra dette om tegningene ikke er like gode fordi de ikke når dette målet. I min mening er målsettingen som Bringsværd formulerer i innledningen, overfladisk og til en viss grad uvitende om det allerede eksisterende mangfoldet som finnes i eventyrillustrasjonene, og friheten dette mangfoldet bringer med seg. På den andre siden mener jeg også at Cappelen Damm gjør eventyrillustrasjonene sunnere ved å blåse inn nye holdninger og uttrykk i illustrasjonene.

4.4 Folkeeventyrene som refleksjon av norsk kultur gjennom tidene

Eventyrillustrasjonene har utviklet seg betydelig siden de første store samlingene ble publisert for 140 år siden. Samtidig kan vi se en sterk tradisjon som baserer seg på de originale illustrasjonene, som også reflekterer seg i de nye illustrasjonene når det kommer til hvilke motiver nye eventyrillustratører velger å ta for seg, og gjennom hvordan de presenterer disse motivene. De fire første illustrerte eventyrbøkene fra perioden mellom 1879 og 1887 ble laget i kjølvannet av nasjonalromantikken, som preget det norske samfunnet med et stort ønske om å grave frem den norske kulturen. Samtidig blomstret det opp en ny bølge med nasjonalt sentiment som følge av den voksende politiseringen av norsk nasjonal identitet rundt ønskene om å endre eller oppløse unionen med Sverige. Som et følge av disse faktorene blant annet, er illustrasjonene i de første to samlingene tydelig gjennomsyret av en målsetting om å presentere folkeeventyrene i et lys farget av folkelighet og langstrakte tradisjoner. De første illustrasjonene, supplert med Kittelsens illustrasjoner fra mellom 1905 og 1910 utgjør det bunnsolide grunnlaget som den visuelle fremstillingen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr er bygget på. Ettersom det er lite som er laget i denne perioden til å rivalisere eller fremme et annet inntrykk av norsk folkekultur, er det disse illustrasjonene, sammen med en håndfull av Kittelsen og andre norske maleres bidrag som utgjør den stilistiske kjernen av norsk folkekultur, som vi kan merke i norske bokhandler og biblioteker helt frem til i dag.

På den andre siden har nye eventyrillustratører kommet til og lagt sitt eget inntrykk på eventyrene. Samtidig har den brennende og inderlige bevegelsen for å definere norsk nasjonalidentitet og kultur myknet etter hvert som andre problemstillinger har tatt plass på dagsordenen. Denne oppmykningen av den norske nasjonalistiske bevegelsen kan også sees på som en reaksjon på mer ekstreme nasjonalistiske bevegelser på det europeiske kontinentet. Dermed har også nasjonalistiske impulser fått en mindre dominerende rolle, ettersom illustratørene har vektlagt å fremme eventyrillustrasjonene på andre måter enn det de første illustratørene gjorde, og som et følge av større fleksibilitet forsynt av nye, mer moderne og mer fleksible trykkesystemer. Som følge av dette har også eventyrillustrasjonene beveget seg i en rekke forskjellige retninger innenfor de nye illustrasjonene. Disse utviklingene har påvirket både stil, motiv og innhold, og blitt i visse tilfeller utført i svært personlige og unike stiler, som for eksempel Mosebeks illustrasjon på figur 33 og Torseters illustrasjoner på figur 46.

Kapittel 5: Konklusjon

De norske folkeeventyrene ble samlet sammen og publisert i en periode hvor det norske samfunnet var sterkt preget av kulturell gjenvinning og nyvinning. Denne prosessen var i stor grad drevet av de øverste sjiktene i det norske samfunnet, og på mange måter inspirert av liknende bevegelser drevet av tilsvarende miljøer i de tysktalende områdene på kontinentet. De tyske brødrene Jacob og Wilhelm Grimm var grunnleggende for utviklingen av folkeminnevitenskapen, som vi i dag kaller folkloristikk, og inspirerte flere norske eventyrsamlere med sine vitenskapelige tilnærminger til samling og gjengivelse av eventyrene. To av brødrenes elever her i Norge var Asbjørnsen og Moe, som sammenlagt publiserte over 100 norske folkeeventyr, samlet fra store deler av Sør-Norge. Eventyrene som ble publisert i den første samlingen fra første del av 1840-tallet, ble fort populær i de norske byene, blant annet på grunn av bruken av dialektale ord, uttrykk og syntaks i det danske skriftspråket. En annen grunn til samlingens popularitet er at den i stor grad samsvarer med samtidens ideologiske vektlegging av de norske bøndene som tradisjonsbærere fra storhetstiden fra før unionsperioden. Eventyrene som norske bønder fortalte hverandre ble sett på som erkenorsk tradisjonsmateriale, og som gjenspeilet de sentrale trekkene ved den gjenglemte norske kulturen.

På den andre siden har vi sett at skildringene av natur og samfunn i eventyrene i stor grad er heterogene, og inneholder svært varierte skildringer, både i innhold og omfang. En grunnleggende karakteristikk for folkeeventyrene er at de er fattige på definerende beskrivelser. De beskrivelsene vi kan finne tar som regel i bruk ord som fanger bredt, som for eksempel stor, fæl eller gild. Mange av skildringene vi finner i eventyrene kommer frem gjennom handlingen i eventyrene, og hvordan karakterene forholder seg til omgivelsene sine og andre karakterer rundt seg. Fjell- og skoglandskaper dominerer omgivelsene, og brukes ofte for å markere store avstander, enten fra sivilisasjon eller fra avreisepunkt, og skjuler ofte troll og andre overnaturlige vesener. Samfunnet blir presentert som sentrert rundt staten og kirken i varierende grad, og ofte med misnøye og latterliggjøring av disse institusjonenes representanter. Utover dette er det gjennomgående at eventyrkarakterene lever under fattigslige forhold, eller på den andre siden under trusselen av kidnappende troll.

Eventyrillustrasjonene fra perioden mellom 1879 – 1887 utgjør grunnlaget for tradisjonen av norske eventyrillustrasjoner er bygget på, og er selv bygget på en vektlegging av norsk folkelighet og nasjonalisme. Spesielt ligger dette i folkedraktene, sterkt inspirert av folkedrakten i Telemark, laftede tømmerhus og stavkirker og en mektig fremstilling av den

norske fjellheimen. Etter hvert som tiden har gått har det kommet nye utgaver med illustrasjoner til folkeeventyrene, hvorav disse har beveget seg i to forskjellige retninger. På den ene siden utgjør illustrasjonene til Sinding, Werenskiold, Kittelsen med flere, en sterk tradisjon for illustreringen av de norske folkeeventyrene. Dette reflekteres best i at de første illustrasjonene oftere enn ikke, er inkludert i nye publiseringer av Asbjørnsen og Moes samlinger, eller andre illustrerte verk som inneholder disse eventyrene. Likevel er det også en ganske sterk tradisjon for å inkludere nye illustrasjoner, laget av nyere generasjoner med eventyrillustratører. Når nye generasjoner med eventyrillustratører har gitt sitt bidrag til eventyrene, har de også tatt med seg sin egen stil og inntrykk i utformingen av eventyrillustrasjonene sine. Kjell Aukrusts illustrasjoner til samlingen fra 1951 bærer preg av Aukrusts ikoniske stil, i tillegg til framstillinger med mer tydelig inspirasjon fra hans hjemsted i Østerdalen. Innenfor dette kan vi også se at Aukrust, i likhet med den grunnleggende tradisjonen, var påvirket av nasjonalistiske tendenser, dog ikke i like stor grad som de første illustrasjonene.

Etter hvert som kulturell nasjonalisme har fått en mer passiv rolle i det norske samfunnet, hvor andre kulturelle bevegelser har tatt en større del av rampelyset, kan vi også se at nasjonalismen har tatt en mer passiv rolle i mange av de nye illustrasjonene. Eventyrsamlingen *Det var en gang ...* framstiller folkeeventyrene med et svært variert uttrykk, hvor det er tydelig at illustratørene har hatt mye spillerom for å forme illustrasjonene slik de vil. I flere tilfeller framstår illustrasjonene nærmest som karikaturer av tidligere eventyrillustrasjoner, som bidrar til at forestillingene rundt illustrasjonene blir mer variert og mangfoldig. Forventningene som har blitt bygget opp gjennom den over hundre år lange illustrasjonstradisjonen blir sidestilt av *Det var en gang ...* sine framstillinger av eventyrene i moderne omgivelser og med moderne gjenstander. Samlet sett reflekterer denne samlingen pluralismen som gjorde seg gjeldende i norske kunstmiljøer gjennom et mangfold av stiler og framstillinger. Likevel er dette ikke en regel for alle nye eventyrillustrasjoner. 1993-utgaven av Ottar Lundstøls illustrerte samling holder godt fast på den mer eller mindre etablerte tradisjonen fra de første samlingene ved å vektlegge det folkelige og nasjonale. Dette blir gjort gjennom framstillingen av blant annet folkedrakter, laftede hus og skogkledde åser, men likevel framstilt i et mer moderne skinn for å gjøre det lettere for leseren å relatere.

Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne satte seg som mål å forfriske eventyrillustrasjonssjangeren ved å løsrive den fra tradisjonen som Kittelsen, Werenskiold og Sinding etablerte, ved å tilføye nye inntrykk og stilarter. Boken inneholder et variert spekter av eventyrillustrasjoner som i tilsvarende varierende grad lykkes med å løsrive seg fra de etablerte

normene innenfor sjangeren. På den andre siden inneholder allerede sjangeren en sunn mengde variasjon som kommer av det store antallet illustratører som har medbragt sitt eget preg til sjangeren som bygger opp og styrker mangfoldet rundt den tradisjonsrike kjernen. Med initiativ som Bringsværd, Gyldendal og ikke minst illustratørene kommer med, er den norske kulturen sikret med engasjerende fremstillinger vi kan leve lykkelig med i alle våre dager.

Kildeliste

Aisato, Lisa, Thore Hansen, Bjørn Ousland, Øyvind Torseter, Bendik Kaltenborn, Inga Sætre, Ella Okstad, Øystein Runde og Tor Åge Bringsværd, *Asbjørnsen & Moe og de gode hjelperne: en eventyrfeiring*, Hølen: Cappelen Damm, 2013

Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Norske Folkeeventyr, Første Deel*, Christiania: Johan Dahl, 1843

Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Norske Folkeeventyr, 2den Deels 1ste Hefte*, Christiania: Johan Dahl, 1844

Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe (red.) *Norske folkeeventyr: Anden forøgede Udgave*, Christiania: Johan Dahls Forlag, 1852

Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Folke-Eventyr: Ny Samling*, Christiania: Forfatterens Forlag, 1871

Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Utvalg*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1879

Asbjørnsen, P. Chr. *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr 1*, bind nummer 1 av *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr*, redigert av P. Chr. Asbjørnsen, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883

Asbjørnsen, P. Chr. *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr 2*, bind nummer 2 av *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr*, redigert av P. Chr. Asbjørnsen, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1884

Asbjørnsen, P. Chr. *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr 3*, bind nummer 3 av *Eventyrbog for Børn: Norske Folkeeventyr*, redigert av Moltke Moe, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887

Aukrust, Kjell (illustratør) *Asbjørnsen og Moe: Folkeeventyr I – II*, ukjent redaktør, Oslo: Mittet og Co., 1951

Kittelsen, Theodor, *Trolldskab*, Anden udgave, 1916, Kristiania: H. Aschehoug & Co. 1892

Kristiansen, Idar, Terje Stigen (red.) *Asbjørnsen og Moe: Det var en gang ... Eventyr og Sagn*, Oslo: Grøndahl & Søn Forlag, 1981

Liestøl, Knut (red.) *Norske Kunstneres Billedutgave. P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe: Samlede Eventyr*, tredje bind 20. – 32. hefte, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1936

Lundeby, Einar (red.) *Norske Kunstneres Billedutgave. Asbjørnsen og Moe: Samlede Eventyr*, tiende utgave, første bind, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2000

Lundeby, Einar (red.) *Norske Kunstneres Billedutgave. Asbjørnsen og Moe: Samlede Eventyr*, tiende utgave, andre bind, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2000

Lundstøl, Ottar (red.) *Asbjørnsen og Moe Norske Folkeeventyr*, sjette opplag, 1993, Larvik: Faktum Forlag, 1987

Opsahl, Turid, Ellen Seip Stubbe og Jo Tenfjord (red.) *Den Store Eventyrboka*, syvende opplag 2007, Oslo: Aschehoug, 1990

Referanseliste

Baxandall, Michael, *Patterns of Intentions: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven og London: Yale University Press, 1985

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, andre utgave 1988, Oxford og New York: Oxford University Press, 1972

Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1997

Edvardsen, Erik Henning. *Kvitebjørn kong Valemon I: Gerhard August Schneider – arkitekten bak norske eventyrillustrasjoner*, Oslo: Norsk Folkeminnelag og Aschehoug & Co. 2005

Fremmerlid, Anny, Oda Wildhagen Gjessing (red.) *Knut Rumohr: Tresnitt og Xylografi*, Bergen: Bergen Kunstmuseum, 2006

Fossnes, Torild, *Silkebrokade, lin og lue: Drakter og draktplagg fra Aust-Agder fra 17- og 1800 tallet*, Aust-Agder: Aust-Agder kulturvernråd, 2000

Hauglid, Roar, *Laftekunst: Laftehusets Opprinnelse og Eldste Historie*, Oslo: Riksantikvaren og Dreyers Forlag, 1980

Hodne, Ørnulf. *Det Norske Folkeeventyret: fra folkedikting til nasjonalkultur*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1998

- Nasjonalmuseet. «Utstilling: Østenfor sol og vestenfor måne» Hentet 11.04.2023, <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet/utstillinger/2022/ostenfor-sol-og-vestenfor-mane/>
- Næss, Hans Øyvind, *Trolldomsprosessene i Norge på 1500-1600-tallet: En retts- og sosialhistorisk undersøkelse*, Oslo: Universitetsforlaget, 1982
- Oxaal, Astrid. «Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale», *Tidsskrift for kulturforskning*, 2003, nr. 1 (juni 2003) s. 5 – 25
- Skre, Arnhild. *Th Kittelsen: Askeladd og Troll*, Oslo: Aschehoug, 2015
- Smith, Anthony D. *Theories of Nationalism*, andre utgave, New York: Holmes & Meier Publishers, 1983
- Solberg, Olav. *Inn i Eventyret: Norsk og europeisk forteljekunst*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2007
- Steen, Sverre, *1814*, utgave fra 1989, Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1951
- Sundt, Eilert, *Om Bygnings-Skikken paa Landet i Norge*, Christiania: P. E. Mallings Bogtrykkeri, 1862
- Sørensen, Øystein (red.) *Jakten på det Norske: perspektiver på utviklingen av en norsk identitet på 1800-tallet*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998
- Sørensen, Øystein, *Kampen om Norges sjel*, bind nummer III i *Norsk Idéhistorie*, Redigert av Trond Berg Eriksen, Øystein Sørensen, Oslo: Aschehoug, 2001
- Torseter, Øyvind, *Koblinger: 13 bildeserier*, Oslo: Cappelen Damm, 2013
- Wexelsen, Einar (red.) *Gokstadfunnet: et 100-års minne*, Sandefjord: Sandefjordmuseene, 1979
- Wille, Hans Jacob, *Beskrivelse over Sillejords Præstegield i Øvre-Tellemarken i Norge tilligemed et geographisk Chart over samme*, Kiøbenhavn: Gyldendals Forlag, 1876
- Zipes, Jack, «Breaking the Disney Spell» i *The Classic Folk Tales: Texts, Criticism* redigert av Maria Tatar, s. 332 – 352. New York og London: W. W. Norton & Company, 1999

Østby, Leif. «Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten», I *Asbjørnsen og Moe: Det var en gang ... Eventyr og Sagn*, redigert av Idar Kristiansen og Terje Stigen, s. 286 – 298. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag, 1981

Bildereferanser

Forsidebilde:

Kittelsen, Theodor, *Nøkken*, 1904, Blandingsteknikk på Velinpapir, 475 x 694 mm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Fotografert av Lars-Gustav Rosenblad