

Eventyrillustrasjonene, draktene og det nasjonale

Astrid Oxaal

Nils Tollers vei 6

0851 Oslo

astrid.oxaal@hi.uio.no

Abstract

Illustrated fairy tales had their national breakthrough with the publication of Norwegian fairy tales in 1879-1887. The illustrations were regarded as distinctly Norwegian. This article is about the nation-building process that led to this breakthrough. The process is followed through the artist's use of clothes to create his fairy tale characters, from the very first illustrated fairy tales in the book *Nor*, in 1838, up until 1879. Historical short stories and fairy tales in *Nor* make the connection between Norwegian heroes from history and the fairy tales' Norwegian folk characters. The first illustrations were done by Norwegian artists who had their education from German academies. J. F. Eckersberg started in the 1850s and G. A. Schneider and O. Sinding continued the development of fairy tale illustrations. An artist who in later times has received great attention is E. Werenskiöld. He was a true naturalist in fine arts, but also a national romantic. This combination, together with his skill as an illustrator, gave fairy tale illustrations a new position. Werenskiöld believed in national values in art and used Norwegian history and the distinct folk culture as a starting point. Th. Kittelsen, who arrived on the scene a while later, used his imagination to create his own reality, without using particularly Norwegian characters. His characters became Norwegian through their peculiarity. Werenskiöld's fairy tale illustrations became generally educational national collective memory for generations after the breakthrough in 1879.

Nøkkelord:

eventyrillustrasjon
karakterer
drakt
1800-tallet

Kunsthistorikeren Leif Østby skrev i forbindelse med en ny utgivelse av Asbjørnsen og Moes eventyr i 1936 at vår fantasi uvilkårlig følger den vei som Erik Werenskiølds tegninger har skapt i våre barndomserindringer, selv i de eventyr og sagn som *ikke* er illustrert (Østby 1936:179). Han fortsatte med at det knapt kunne tenkes en kunstner som kunne komme en nasjonal kjerne

nærmere med sine illustrasjoner. Hva bestod så denne nasjonale kjerne i? Hva var for eksempel det nasjonale ved kongefiguren i eventyret "Presten og klokkeren" (fig. 1), og hva var det nasjonalt særegne i illustrasjonen til eventyret om "Prinsessen som ingen kunne målbinde" (fig. 2), bortsett fra Askeladden i telemarksdrakt? Østby hevdet at det var gjennom eventyrutgaven fra



Fig. 1. Illustrasjonen til eventyret "Præsten og Klokkeren" tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1879).



Fig. 2. Illustrasjonen til eventyret "Prindsessen som Ingen kunde maalbinde" tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1887).

1879 og de tre fra 1880-årene at eventyrillustrasjonene for første gang viste noe særegent norsk. Da først kunne en si at illustrasjonene ble ramme og bakgrunn for norske eventyr med norsk natur, dyreliv, byggeskikk og norske folketyper. Eventyrfigurenes drakter som et middel til tolkning av en nasjonal kjerne i illustrasjonene, ble ikke nevnt av Østby. Det skal derimot være ledetråd for denne artikkelen.

Da Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) og Jørgen Moe (1813-1882) i 1830-årene begynte med innsamlingen av sagn og eventyr i Norge, var det med forbilde i brødrene Jacob og Wilhelm Grimms arbeid i Tyskland. De hadde allerede tidlig på 1800-tallet samlet inn folkeviser og sagn som bygget på et nytt vitenskapelig prinsipp; det at folkets egne muntlige overleveringer som rommet myter, trosforestillinger, skikker m.m., var kjernen i nasjonenes egentlige og opprinnelige kultur, i betydningen av en *folkeindividualitet*. Det fulgte svært få illustrasjoner med de første norske eventyrpublikasjonene. Imidlertid innledet disse få illustrasjonene en forståelse for eventyrene

som et historisk materiale, ikke minst gjennom klærne. Asbjørnsen og Moes innsamling av eventyr hadde skapt en ny formidlingssituasjon gjennom en nedskrevet tekst som medium. Den tidligere muntlige overleveringen, ble nå overført til en tekst som prinsipielt var likartet for alle lesekyndige innenfor et større språklig fellesskap, og det poetiske og moralske innholdet i sagn og eventyr ble gjenskapt gjennom skriftspråket. De nye leserne bestod først og fremst av borger- og embetsmannsfamilier, og den folkelige fortellingen måtte danne forestillinger om hendelser og forhold som ikke skapte avstand og avsky, men derimot en ny forståelse for en mindre kjent folkekultur. Illustrasjonene medvirket til at fortellingen ble forstått som deler av en særegen norsk identitet.

Illustrerte eventyr til salg

De aller første eventyrillustrasjonene ble presentert i en liten bok *Nor, en Billedbog for den norske Ungdom*, som kom ut i 1838. Bokens undertittel *Store og gode Handlinger*

af Nordmænd; norske Folkeeventyr og Sagn, viste i bokens først del til en gruppe historiske småstykker skrevet av Bernt Moe, og den andre delen inneholdt eventyr av Peter Christen Asbjørnsen. Tekstene var illustrert med seks kobberstikk i farger, og vi skal se på ett bilde fra hver del av boken.

Den historiske delen ble innledet med en illustrert fortelling om skalden Guttorm Sindre som ifølge *Snorres kongesagaer* kom til å bli fredsmegler i en strid mellom Harald Hårfagre og en av hans sønner, Halvdan Svarte (Sturlason 1944:64) (fig. 3).¹ Skalden Guttorm Sindre står i midten med Harald Hårfagre til høyre og Halvdan Svarte til venstre på bildet. Når jeg stopper ved denne illustrasjonen, er det for å rette oppmerksomheten mot fremstillingen av sagakongen med hermelinskantet kåpe, et symbol på kongeverdighet som senere ble flittig brukt også i eventyrets verden. Konger med hermelinskåper kunne samtidig knyttes til seremonielt klesbruk i samtiden. Maleren Jacob Munch hadde i 1822



Fig. 3. Illustrasjonen til "Guttorm Sindre" ukjent tegner (Nor 1838).

ferdigstilt sitt kroningsbilde av kong Karl Johan, som ble kronet i Trondheim domkirke i 1818 (fig. 4). Bildet, som var kjent gjennom illustrerte tidsskrifter, viste kon-

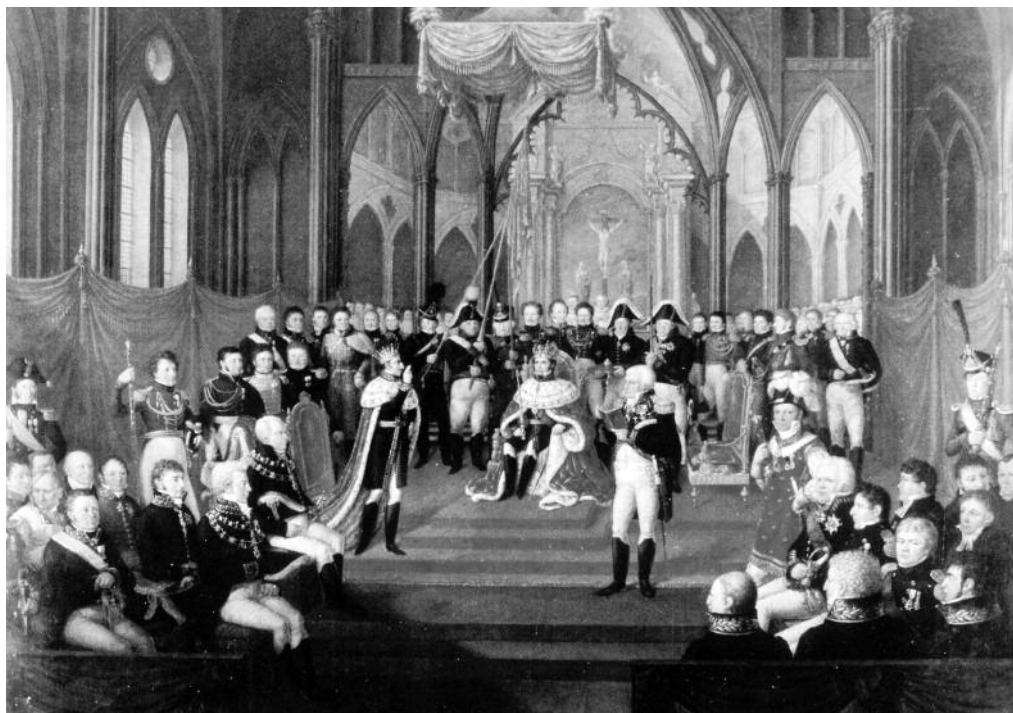


Fig. 4. Karl Johans kroning i Trondheim Domkirke i 1818, malt av Jacob Munch i 1822.

gen og kronprinsen iført det kongelige draktsymbolet, hermelinskåpen. Illustrasjonen til fortellingen om skalden Guttorm Sindre markerte slik en forbindelse mellom norsk historie og samtiden, med hermelinskåpen som et karakteriserende middel.

Av de tre illustrasjonene som fulgte Asbjørnsens fortellinger, var den ene knyttet til eventyret "Om Guttorm som gikk til Nordenvinden og krevde Melet igjen" (fig. 5). Bildet viser en gutt i langtrøye, kortbukse og rød toppplue, som i sterk vind er på vei bort fra et tømret stabbur. Illustrasjonen viser allmenne norske klær og allmenn norsk byggeskikk, men bildet bærer likevel preg av en eldre europeisk fremstillingsform. Motivet ble, som vi skal se, gjentatt av maleren Otto Sinding i 1879 i et lokaliserbart *norsk* miljø både i karakterisering av drakten og miljøet.

Illustrasjonene i boken *Nor* var altså preget av formelle europeiske billedkon-

vensjoner. Ifølge utgivernes forord var derimot hensikten med å gi ut denne boken

ei allene (at) Sujetterne ere fædreland-ske, men ogsaa den herskende Aand og Tone besidde saa megen ægte Nationalitet, at Læseren føler, det er norsk Bund og Grund, hvorpaa disse Blomster ere voxede.²

Det var dermed anslått en intensjon som uttrykte en nasjonal forbindelse mellom sagaen og eventyrene som skulle vise seg å ha gyldighet også for eventyrillustrasjonene.

Eventyrfortellingene og i enda større grad sagnet, ble lokalisert til bygdene i Norge, og de var først og fremst lagt til et norsk landskap, en norsk bebyggelse og en norsk fauna. Befolkningen i eventyrene bestod av fattige og rike bygdefolk og i tillegg fantes den lokale myndighet, ofte representert ved presten, futen og skriveren. Den øverste myndighet for alle var kongen som styrte sitt rike fra en tilnærmet norsk storgård, kongsgården. De gode og onde kreftene var personifiserte og fremstod dels som over- og underjordiske vesener, i et slags speilbilde av menneskenes eget liv, og dels fremstod de som Vårherre og djevelen. Eventyrfigurene var fiksjoner, samtidig som de var omformet og lokalt forankret i det kjente, blant annet gjennom påkledningen. Samtidens forestillinger om stand og stilling ble i regelen karakterisert ved klesdrakten, som signaliserte folkelighet eller bypreget borgerlighet.

Kunstnerne fremstilte som regel bygdefolket i sine egne klær. Folkedraktenes helgeklær, eller nasjonaldrakten som den ble kalt på 1800-tallet, var i seg selv samtidig så vel som historisk. En eventyrtekst aktualiserte et allment moralsk og poetisk innhold, samtidig som den videreførte tradi-



Fig. 5. Illustrasjonen til eventyret "Om Guttorm som gikk til Nordenvinden og krevde Melet igjen" ukjent tegner (Nor 1838).

sjoner og oppfatninger om historiske forløp. Men hvordan kom slike forhold til uttrykk gjennom klesbruken for eventyrfigurer som kongen, prinsen og prinsessen, eller for eksempel den personifiserte djevelen? Tilhørte slike figurer en fjern eller nær fortid, eller ble de fremstilt i samtidens drakter? Kunstnerens karakteriseringer må oppfattes som en individuell forståelse av eventyret, så vel som en representasjon for et kollektivt fellesskap.

Boken *Nor* fra 1838, presenterte de første illustrerte eventyrene. Videre publiseringer av eventyr i løpet av 1840-årene, som den første fellessamlingen med sagn, huldre- og folkeeventyr, ble derimot ikke illustrert (Raabe 1942:9-19). Først med fellessamlingens andre utgave fra 1859 ble det presentert en illustrert forside av en ikke navngitt kunstner. Den fjerde utgaven fra 1868 hadde en illustrert omslagsside laget

av maleren Vincent Stoltenberg Lerche (fig. 6). Hovedfiguren i illustrasjonen er en bondekledd eventyrforteller med borgerlig kledde barn som tilhørere. På samme måte ble det utgitt en femte utgave i 1874 med illustrert omslagsside laget av maleren Marcus Grønvold (fig. 7), som laget nok en forside til *den nye Samlingen* fra 1876 (fig. 8). Begge disse omslagsbildene fremhever folkekulturen samtidig som den siste knytter forbindelsen til tiden før unionen med Danmark, ved å fremstille vikinger, vikingeskip, krigstrofeer, m.m. fra sagaens beretninger. Da Asbjørnsen i 1879 ga ut *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Udvalg*, var det den første gjennomillustrerte eventyrutgaven laget av norske kunstnere. Kunstnerne var Peter Nicolai Arbo, Hans Frederik Gude, Vincent Stoltenberg Lerche, Eilif Peterssen, Gerhard August Schneider, Otto Sinding, Adolph Tide-



Fig. 6. Illustrert forside tegnet av Vincent Stoltenberg Lerche (publ. 1868).



Fig. 7. Illustrasjon til forside tegnet av Marcus Grønvold (publ. 1874).

mand og Erik Werenskiold. I 1880-årene kom en ny illustrert *Eventyrbog for Børn* i tre bind, og nå ble også maleren Theodor Kittelsen med. Med disse to verkene kan en si at eventyriillustrasjonene hadde etablert bildeforestillinger om eventyrfigurene som i ettertid har blitt grunnleggende for en *nasjonal* identifisering av eventyrene, og vi skal se på fremveksten av illustrasjonene gjennom den enkelte kunstner.

Opptakten til norske eventyriillustrasjoner

På samme måte som i den illustrerte boken *Nor* fra 1838, fra midten av 1800-tallet ble det utgitt eventyr i småbøker, julehefter, tidsskrifter og aviser. Blant disse publikasjonene fantes også tegninger av navngitte kunstnere. Den som markerte seg i begynnelsen med sine illustrasjoner, var maleren Johan Fredrik Eckersberg (1822-1870).

Han hadde vært ved kunstakademiet i Düsseldorf, og inspirert av Hans Gude ønsket han å bli landskapsmaler. Gjennom studieturer om somrene i Norge, ble han i løpet av 1840-årene godt kjent med det norske landskapet og folket som bodde der. Eckersberg sto i et vennskapsforhold til Asbjørnsen og Moe, men det var trolig tilfeldigheter som gjorde at han kom til å illustrere eventyr i begynnelsen av 1850-årene.

De første illustrasjonene var knyttet til Asbjørnsens eventyr i boken *Juletræet* fra 1850. Eckersberg hadde levert 22 illustrasjoner til publikasjonen, og vi skal se på hva som karakteriserte noen av fremstillingene. I illustrasjonen til eventyret "Gutten, som skulde frie til Datter til Moer i Krogen" har han fanget den glade gutten på frierfotter (fig. 9). Fortellingen kan lokaliseres til Telemark gjennom drakten, og aktualiseres med samtidens populære skjermlue.



Fig. 8. Illustrasjon til forside tegnet av Marcus Grønvold (publ. 1876).



Fig. 9. Illustrasjon til eventyret "Gutten som skulde frie til Datter til Moer i Krogen", tegnet av Johan F. Eckersberg (publ. 1850).

Eventyret "Guldfuglen" i *Juletræet* fra 1850 var illustrert på en helt annen måte. I denne illustrasjonen har Eckersberg tatt utgangspunkt i utenlandske forbilder. Som vi senere skal se, fikk Theodor Kittelsen i 1880-årene i oppdrag å skape nye illustrasjoner til dette eventyret. I prinsens møte med det første trollet har Eckersberg skapt et antrekk for prinsen med en tilnærmet pipekrave som draktens mest karakteristiske trekk (fig. 10), og krone på hodet som et kjennetegn for sosial stand. Trollet selv representerte en ny eventyrfigur i Norge i 1850-årene. Forestillinger om trollet som en overmektig naturkraft, var så langt ikke billedgjort før i den norske eventyrfortellingen. Eckersberg realiserte kollektive forestillinger om faretruende naturkrefter som skremmende krigerske kjemper, kjemper som helten modig måtte forhandle med på menneskelig vis. Oppgaven var ikke lett, og



Fig. 10. Illustrasjon til eventyret "Guldfuglen", tegnet av Johan F. Eckersberg (publ. 1850).

Eckersberg har trolig tatt utgangspunkt i eldre forbilder som kunne knyttes til forestillinger om djevelen. Trollet som typefigur har et forførende smil, og høyre fot er skjult bak den venstre, der han står i fjellets huleåpning. Den shortslignende påkledningen kan det neppe ha vært forbilder for, den er spesiell. Den siste illustrasjonen i dette eventyret viser alle tre trollene (fig. 11), der reven som prinsens gode hjelper, er karakterisert med en drakt som både knytter forbindelse til prestens samarie med pipekraven, samtidig som den har felles trekk med harlekindsdrakten. Illustrasjonen har på denne måten tilført eventyret en assosiasjon til både samtiden og fortiden som ikke står i teksten. Eckersbergs fremstilling av draktene og figurtypene er forsøksvis og utprøvende, og klærne bærer preg av uklare forbilder fra utenlandske eventyrpublikasjoner.

Selv om Eckersbergs illustrasjoner i dag virker fremmede og merkelige, fanger de likevel noe av det som etter hvert ble utviklet til en særegen og nasjonal eventyrillustrasjon. Konger, prinser og prinsesser ble senere hos flere norske kunstnere fremstilt som figurer fra fortiden, sosialt opphøyet og iført europeisk motedrakt. På den andre siden kunne kongelige figurer bli fremstilt i folkelige drakter, forstått som tradisjonelle nasjonaldrakter, med særegent utseende. Kongefiguren ble ikke oppfattet som en likemann med folket, mer i retning av folkets fremste, men likevel kledd som dem. Bak slike fremstillinger må en anta det lå nasjonalromantiske forestillinger om den norske høykultur i middelalderen som samtidens bondekultur var bærere av.

Eckersberg delte den nasjonalromantiske begeistringen for bondekulturen. Han hadde deltatt i kunstnernes nasjonale mønstring i 1849, med fremføringen av tablået "Brudeferden i Hardanger" som et

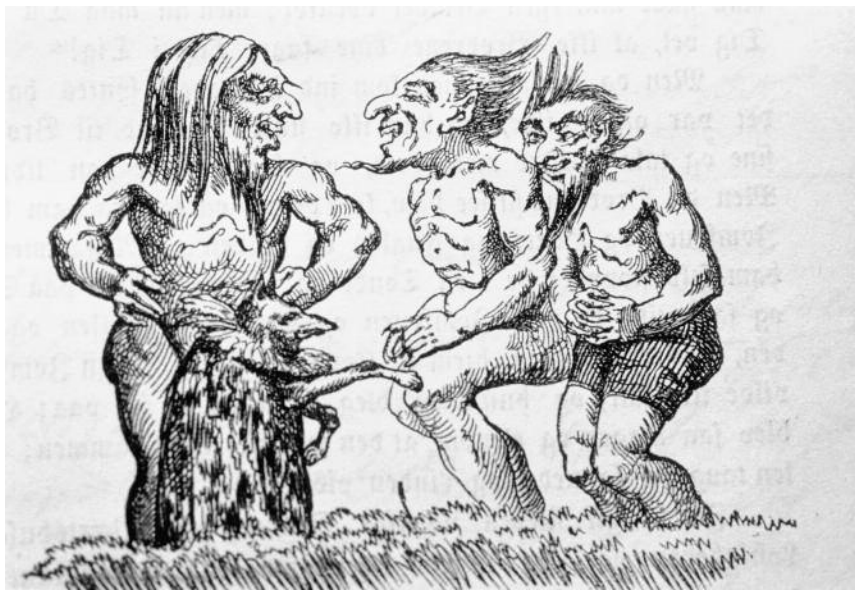


Fig. 11. Illustrasjon til eventyret "Guldfuglen", tegnet av Johan F. Eckersberg (publ. 1850).

høydepunkt. Denne forestillingen hadde gitt hardangerdrakten en særlig oppmerksomhet i det offentlige rom, og den ble etter hvert fremhevet som nasjonaldrakten frem for andre. Det er derfor forståelig at Eckersberg i en forsattside til *Jule-Træet* i 1852 fremstiller en prinsesse iført en tilnærmet hardangerdrakt som hovedfigur blant andre nasjonale symboler (fig. 12), som laftehuset, vikingeskipet og med Midgardsormen og Yggdrasil fra sagaens gude- og heltefortellinger sentralt plassert i nederste halvdel av bildet. De etablerte nasjonale symbolene har flytt sammen til en symbiotisk enhet.

I boken *Juletrold* fra 1851, ble det presentert ni utenlandske eventyr som var oversatt av Asbjørnsen og illustrert av Eckersberg. I dette tilfellet har Eckersberg utelukkende tatt utgangspunkt i utenlandske forbilder. Av andre mindre publikasjoner med eventyr kan det nevnes at *Norsk Folke-Kalender* allerede i 1847 presenterte illustrerte norske folkeeventyr. Illustratøren var ikke navngitt og bildene gjenga det folkelige. Eventyrfortellingene kunne også være illustrert med xylograferte gjengivelser

av Adolph Tidemands folkelivsbilder. I slike tilfeller hadde ikke kunstneren fått i oppdrag å illustrere en tekst, men hans bilder ble i ettertid brukt på denne måten. I *Norsk Illustreret Kalender* for 1853, ble det også presentert et illustrert eventyr av en ikke navngitt kunstner.

Fremveksten av norske kunstnere og illustrasjonen som kunstgenre

Etter denne korte raptus med illustrerte eventyrfortellinger i begynnelsen av 1850-årene, ble det et opphold på flere år. Da eventyrillustrasjonene igjen dukket opp, var de knyttet til en liten gruppe norske malere som alle hadde gått på Eckersbergs Malerskole, som ble opprettet i 1859 (Juhasz 1966:1-23). Det gjaldt malere som Gerhard August Schneider (1842-1873), Otto Sinding (1842-1909) og til sist Eilif Peterssen (1852-1928). Fra 1863 fikk Malerskolen statsstøtte og kvitterte med flere friplasser for begavede elever som kon-



Fig. 12. Illustrert forsideside tegnet av Johan F. Eckersberg (publ. 1852).



Fig. 13. Illustrasjon til eventyret "Berte Tuppenhaugs Fortællinger", tegnet av Gerhard August Schneider i 1866 (publ. 1936).

kurrerte om opptak. En av disse var Schneider som leverte eventyr-illustrasjoner som prøvetegninger for opptak til skolen i 1866 (fig. 13). Denne illustrasjonen er knyttet til "Berte Tuppenhaugs fortællinger". Illustrasjonen viser øyeblikket da ungjenta i forgjort tilstand er ferdig pyntet som brud, og hun for alltid skal vende blikket mot de underjordiske. De underjordiske så vel som ungjenta, er kledd i folkelige drakter, uten at draktene har fått karakteristiske trekk fra Hadeland og Valdres som fortellingene var lokalisert til. Kanskje kjente ikke Schneider de tradisjonelle draktene fra disse områdene, men hans forestilling om at underjordiske og andre naturkrefter var av det samme slaget som folk flest, er verd å merke seg. Da han senere kom inn på Malerskolen laget han et forsatsblad med en illustrasjon til eventyret "Gutten og fanden" som på samme måte presenterte djevlen kledd som bonde (fig. 14).³ Det er så langt det eneste illustrerte eksempel på at fanden tilhørte bondestanden i eventyret. Både de underjordiske og fanden selv tilhørte på denne måten bondekulturen. Av andre enestående eventyrfigurer fremstilte

Schneider i eventyret "Peik" den korpulente kongen iført embetsuniform med tosnudet hatt, mens Peik selv er en norsk bondgutt fra Telemark (fig. 15).

Schneider reiste til København for videre kunststudier allerede i 1868. Asbjørnsen hadde engasjert Schneider til å



Fig. 14. Forside med illustrasjon av eventyret "Gutten og Fanden", tegnet av Gerhard August Schneider i 1866-68 (Ny Illustrert Tidende 1874).



Fig. 15. Illustrasjon av eventyret "Peik", tegnet av Gerhard August Schneider i 1871 (publ. 1879).

lage illustrasjonsforslag til en ny samling av *Norske Folke-Eventyr* våren 1870, og Schneider sendte Asbjørnsen en rekke utkast til illustrasjoner. Imidlertid kom den planlagte nye eventyrsamlingen ut uten illustrasjoner i 1871, og to år senere døde Schneider, bare 31 år gammel. Men Schneiders tegninger ble ikke glemt, flere av dem ble utgangspunkt for andre kunst-



Fig. 16. Illustrasjon av eventyret "Gutten og Fanden", tegnet av Otto Sinding (publ. 1879).

neres illustrasjoner etter hans død, og en del ble tatt inn i den illustrerte eventyrutgaven i 1879.

Otto Sinding var en annen eventyrillustratør som startet sin kunstnerkarriere på Eckersbergs Malerskole året etter Schneider, i 1867. Etter to år ved Malerskolen i Christiania kom Sinding ved Hans Gudes hjelp til kunstakademiet i Karlsruhe, der det figurative historiemaleriet sto høyt i kurs. Fra 1876 oppholdt Sinding seg i Norge, og han leverte en rekke illustrasjoner til eventyrutgaven i 1879. En av Sindings mest markante karakteriseringer var hans fremstilling av fanden (fig. 16). Illustrasjonen følger det samme eventyret om "Gutten og fanden". Fanden har også i Sindings illustrasjon delvis blitt utstyrt med folkelige klær, med en lang klaffebukse og en skjorte som er lukket med en skjortering i halsen. Andre draktplagg som er føyet til, er det borgerlige moteplagget livkjolen, med høyhatt og paraply som tilbehør. Dette draktutstyret kunne på bygdene karakterisere brukeren av drakten som en "frakkefant".⁴ En frakkefant ble forstått som en byborgerlig mannsperson som i kraft av sin påkledding ønsket respekt og aktelse fra folk flest. I utgangspunktet var drakten knyttet til representanter for myndighetene og et borgerskap som gjorde krav på autoritet, men når frakken også ble brukt av folk som ikke hadde allmenn respekt, ble den et uttrykk for jåleri. Frakkefanter var ikke populære på bygdene. Påkleddningen som Sinding valgte for sin personifiserte utgave av ondskaper, kunne assosieres med påkleddningen til bondekulturens tradisjonelle myndighetspersoner, særlig futen. Det er forståelig at Schneiders fanden-skikkelse som folkelig bonde, gikk i glemmeboken fordi det var å foretrekke at det onde isteden kunne identifiseres med en respektløs og jålete frakkefant utenfor folkets egne rekker. Eventyret "Gutten og fan-

den” handler som kjent om hvordan en gutt fra folket ved list narrer fanden inn i nøtta og etterpå får smeden til å knuse den. Illustrasjonen blir på denne måten en humoristisk kommentar til frakkefantene som vanligvis prøvde å lure folket, men som nå selv blir lurt.

I illustrasjonen til eventyret ”Om Risen som ikke hadde noget Hjerter paa sig” viser Sinding at prinser og prinsesser ikke var en del av folket, men tilhørte fortiden og en annen sosial gruppe (fig. 17). Som vi ser har prinser og prinsesser blitt kledd i drakter som minner om middelalder, med korte kjortler for prinsene og en tilskåret kjole med hodelin for prinsessene (fig. 18). Prinsessens kjole minner om samtidens forståelse av sagatidens drakter. Forbildet for prinsessens kjole er trolig hentet fra plansje-verket *Norske Nationaldragter* fra 1847. Verket bestod av ni plansjer som viste nor-

ske folkedrakter fra 1800-tallet og *en* plansje med drakter fra middelalderen, samt ”en Afhandling om Nordmændenes ældre Dragter”, skrevet av historikeren Rudolf Keyser. Den ene plansjen av drakter fra middelalderen viste imidlertid eksempler på nordmenns *borgerlige* drakter fra det 11. og 12. århundre (fig. 19). Plansjen blir et uforståelig innslag blant verkets øvrige norske nasjonaldrakter om den ikke blir knyttet til samtidens idealer i *den norske historiske skole* (Oxaal 2001:140-42). Keyser formidlet på denne måten kunnskaper om sagaen og sagatidens draktkultur, samtidig som han poengterte sin oppfatning av den norske historie. Den borgerlige kvinndrakten til venstre i bildet synes å ha vært et forelegg for Sindings sagaprinssesse. Prinser og prinsesser hørte i Sindings illustrasjoner til i sagatiden, og den var allment akseptert som et høydepunkt i norsk historie.

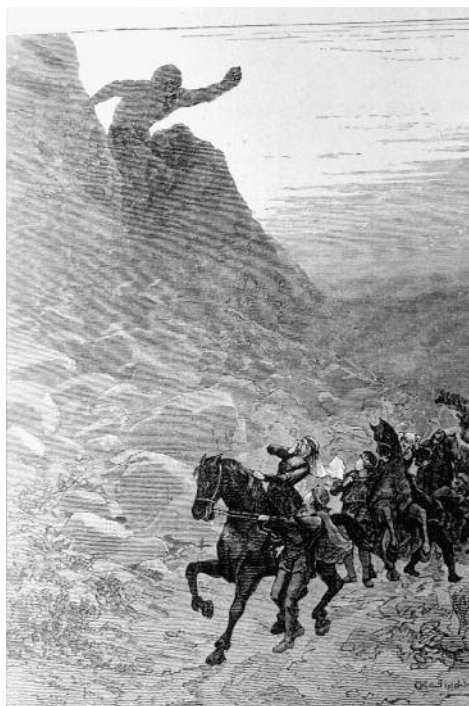


Fig. 17. Illustrasjon av eventyret ”Om Risen som ikke hadde noget Hjerter paa sig”, tegnet av Otto Sinding (publ. 1879).



Fig. 18. Illustrasjon til eventyret ”Om Risen som ikke hadde noget Hjerter paa sig”, tegnet av Otto Sinding (publ. 1879).



Fig. 19. Draktplansje med "Borgerlige Dragter i Norge i det 11te og 12te Aarhundrede", tegnet av Joachim Frich (1874).

Sinding gjenskaper også tidligere eventyrillustrasjoner, og en av dem er "Om Gutten som gikk til nordenvinden og krævede melet igjen" (fig. 20). Som vi har sett, ble dette eventyret illustrert allerede i 1838 i den lille boken *Nor* (fig. 5). Han har gått ut fra de samme motivelementer, men tegningen har likevel endret karakter. Et lafte-

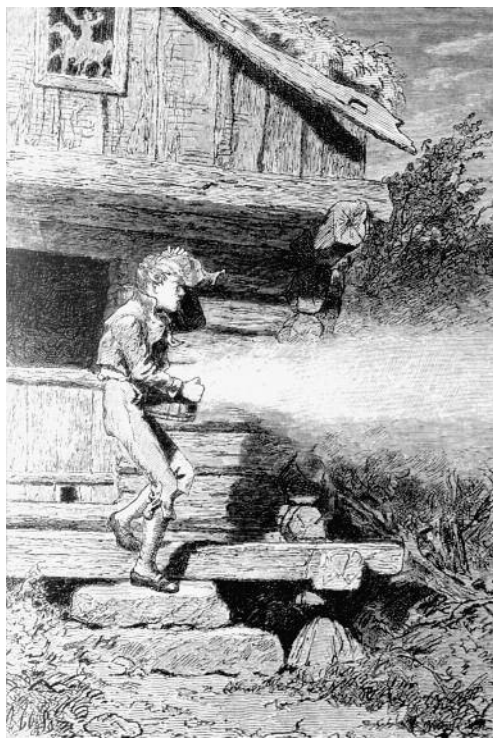


Fig. 20. Illustrasjon til eventyret "Om Gutten som gikk til Nordenvinden og krævede Melet igjen", tegnet av Otto Sinding (publ. 1879).

tømret norsk stabbur har kommet tett på, og gutten som er kledd i folkedrakt fra Telemark, har blitt en prototype for en norsk bondegutt i eventyrene. Som figurtype kjenner vi han igjen blant annet fra Adolph Tidemands bilde "Katekisasjon" fra 1847. Sinding illustrasjon representerte en fornyelse som aktualiserte allment aksepterte nasjonale særtrekk ved den tradisjonelle norske folkekulturen. Otto Sinding bidro til å skape noen av folkeeventyrenes særegne typefigurer ved hjelp av klesdraktene som for eksempel prinsessefiguren fra et høyere sosialt sjikt i fortiden, og fanden som en slu og upålitelig frakkefant.

Eventyrillustrasjonen som kunstgenre

Den kunstner som i ettertid først og fremst har blitt kjent for sine eventyrillustrasjoner, er maleren Erik Werenskiöld. Naturalismens ideer om virkelighetstroskap dukket opp i malerkunsten til samme tid som det første gjennomillustrerte eventyrverket ble utgitt i 1879, og det skulle vise seg at naturalismens idé om å gjengi naturen direkte og uforsfalsket som realistiske skildringer fra vanlige menneskers hverdag, også påvirket utformingen av eventyrillustrasjonene. Werenskiöld var en ekte naturalist, men han var også en romantiker. Takket være Sinding ble Erik Werenskiöld som 23-åring spurt om å være med på den illustrerte eventyrutgaven i 1879. Erik Werenskiöld (1855-1938) hadde startet sin kunstutdanning på Den kgl. Tegneskole, for senere å reise til kunstakademiet i München, der han ble til 1881. I 1878 reiste han til Sve i Vågå for å studere folkelivet i et par måneder. Noen år senere skrev han i erindring om denne studieturen og ga samtidig sitt syn på den nasjonale bondekulturens plass i norsk historie:

Her bodde endnu smaakonger paa storgaardene, og husmændene var deres træler. Bak dette primitive liv, bak disse kraftige sterkt utprægede mennesketyper og den eiendommelige bygningstil ante man middelalderen; [...] og siden har jeg aldrig fundet noget som har synes mig mer norsk end Vaage; det er blit staaende for mig som indlandets egentlige centrum

(Werenskiold 1910:forordet)

Ved denne erklæringen knyttet Werenskiold seg til *den norske historiske skole* ved historikerne Rudolf Keyser og Peter Andreas Munch, og deres vektlegging av middelalderen som nasjonens gylne fortid. Slike tenkemåter ble fra 1870-80-årene teoretisk begrunnet av historikeren Ernst Sars, som hevdet at det gikk en utviklingslinje, opprettholdt av bøndene, fra middelalderen og frem til et selvstendig og fritt Norge en gang i fremtiden. Det var en allmenn forståelse innenfor denne oppfatningen av den nasjonale historien at den norske bonden i større eller mindre grad var arvtaker og ætling av middelalderens norske adelslekter, og i Gudbrandsdalen kunne en fortsatt finne karakteristiske trekk ved ætlingene i større grad enn andre steder, slik Werenskiold beskrev sitt møte med bøndene i Vågå.

Werenskiold hevdet selv at de fleste eventyrillustrasjonene ble skapt rett etter fantasien, men for enkelte eventyrfigurer fantes det forstudier. Vi må likevel anta at illustrasjonene fremstilte kunstnerens egen forståelse av fortellingen, men de hadde neppe møtt aksept og gjenklang hos publikum om de ikke også hadde gitt uttrykk for det allmenne. Med klærne som ledetråd skal vi se på et utvalg eventyrtegninger, i den rekkefølgen kunsthistorikeren Leif Østby har datert dem kronologisk i *Norsk Kunstnerleksikon*.



Fig. 21. Illustrasjon til eventyret "Gjete Kongens Harer", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1879)

Ifølge Østby var "Gjete kongens harer" det første eventyret Werenskiold illustrerte (fig. 21). Askeladden er kledd som en norsk telemarksgutt med sin korttrøye, knebukser og kollelue, en figur som var introdusert allerede hos Johan F. Eckersberg i 1850-årene. I dette tilfellet kan det synes som om også prinsessen har fått en folkelig drakt; en

Fig. 22. Illustrasjon til eventyret "Gjete Kongens Harer", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1879)



Fra venstre mot høyre:

Fig. 23. Illustrasjon til eventyret "Kjærringen mod Strømmen", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1879).

Fig. 24. Karakterstudie av mann fra Telemark av Erik Werenskiold (1883).



Fig. 25. Bildet "En Bondebegravelse", malt av Erik Werenskiold (1885).



livkjole med skjorte under. Den neste illustrasjonen med kjøkkenjenta, prinsessen, dronningen og kongen, viser at alle kvinnene bar folkedrakter (fig. 22), bare skautet skiller kjøkkenjenta fra dronningen med

kronen på hodet. Den korpulente kongefiguren, kledd som en standsperson med frakk, eller livkjole for menn, var imidlertid introdusert av Gerhard August Schneider, mens Werenskiold omformet og videreførte den.

I eventyrillustrasjonene ble nasjonaldraktene fra Telemark et idealisert kjenne-tegn for bondekulturen. Den mest karakteristiske illustrasjonen i så måte var kanskje "Kjærringen mod Strømmen" (fig. 23). Det helgekledd ekteparet bygget på studier av lokale karakterer (fig. 24). Nasjonaldraktene fra Telemark ble et særlig tydelig innslag i eventyrpublikasjonene i 1880-årene. Det hadde sammenheng med at Werenskiold oppholdt seg i tre somre på Gvarv i Telemark fra 1883. Bildemotiver med bondejenter ved skigarden, kledd i drakter fra Øst-Telemark, var blant annet kunstneriske resultater fra denne perioden. I bildet "En Bondebegravelse" (fig. 25),

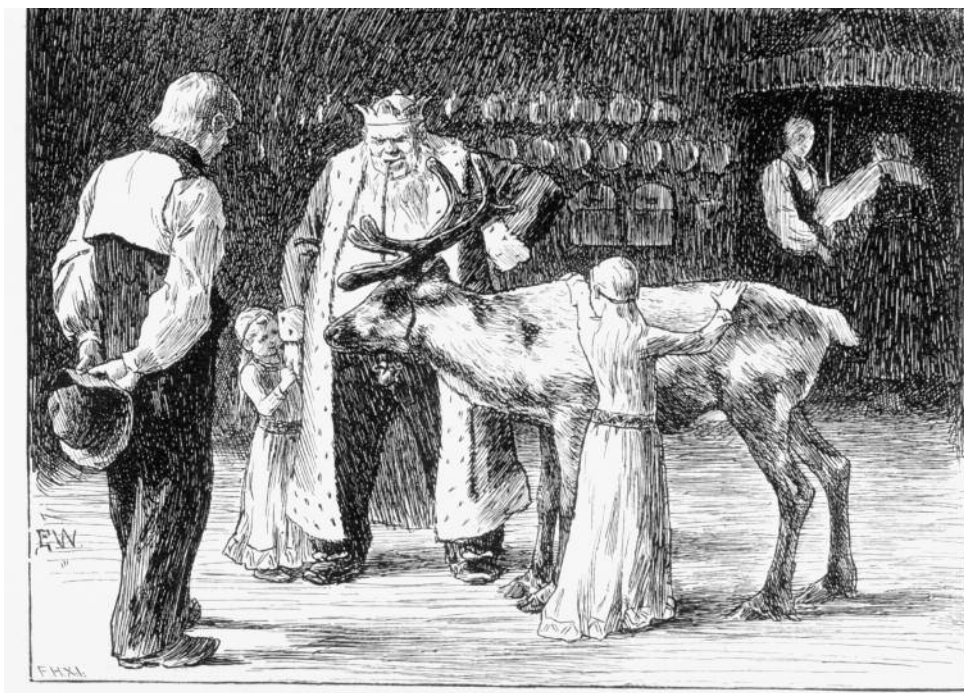


Fig. 26. Illustrasjon til eventyret "Herreper", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1883).

som var et kunstnerisk høydepunkt for naturalismen i Norge og for Werenskiold som kunstner, ble derimot bøndenes drakter fremstilt som vanlige samtidsklær fra bygdenorge, bortsett fra det kulørte broderiet på skjortekravene som var typisk for Telemark. I eventyret "Herreper" viser illustrasjonen den fattige gutten Per i staselig helgedrakt fra Telemark (fig. 26), i det han overleverer den første gaven til kongen. Et annet trekk ved illustrasjonen er de to små prinsessene som klapper reinsdyret. Deres kjoler har fått et sterkere preg av middelalder enn tidligere, med sine båndprydete kjoler og løst hengende lange hår. Kongen selv har som vanlig sin hermelinskantete kåpe og krone på hodet.

En ny variant av prinsessefiguren ble presentert i eventyret om "De tre Kongsdøtre i Berget det blaa" (fig. 27). De tre prinsessene som lokker og overtaler slottsvakten til å slippe dem ut i solskinnet, bærer preg av å være standsmessige jenter fra samtidens embetsstand i sine lyse lette

kjoler og flettete hår. Slottsvakten selv er kledd i en samtidig infanteriuniform med sjakot på hodet og bajonett på geværet. Fremstillingen viser samtidens klassesam-



Fig. 27. Illustrasjon til eventyret "De tre Kongsdøtre i Berget det blaa", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1887).



Fra venstre mot høyre:
 Fig. 28. Illustrasjon til eventyret "Prindsessen som Ingen kunde maalbinde", tegnet av Erik Werenskiold (publ. 1887).
 Fig. 29. Karakterstudie av en kvinne, Erik Werenskiold (1887).



funn, med en stor sosial distanse mellom eventyrets ulike rollefigurer.

Werenskiold skrev i erindring i 1910 at han hadde vært svært bevisst på at det ikke skulle være noe brudd mellom fantasiens verden og virkeligheten. I eventyrets verden som i oss selv, eksisterte troll, nisser og huldre i forlengelsen av virkeligheten. Fantasien sprengte hverdagslige grenser ved å omskape og skape videre. I eventyret slynget tradisjonen og fremtidshåpet seg sammen til et bilde av folket selv, samtidig som eventyrene bestod av en besynderlig klar sans for virkeligheten. Eventyrene fremstod med sagaens fortellerteknikk, og de ble gjort lys levende som om fortelleren selv hadde vært med og tatt del i opplevelsen, ifølge Werenskiold (1910:forordet).

Werenskiold knyttet forbindelsen mellom eventyrenes aktualitet og sagafortellingene. En av hans illustrasjoner i 1887, markerte særlig denne forbindelsen ved draktenes utforming (fig. 28). I eventyret "Prindsessen som Ingen kunde maalbinde" ble illustrasjonens prinsessefigur fremstilt

på en måte som knyttet fortidens sagafigur til moten i 1880-årene (fig. 29). Studiemodellens drakt som ligger til grunn for illustrasjonen, følger i store trekk samtidens borgerlige motedrakt, men Werenskiold har dekorert kjolen slik at den minnet om sagakvinnens drakt. Prinsessefiguren representerte ikke en prinsesse av folket, slik Werenskiold hadde fremstilt henne i de aller første illustrasjonene. Hun tilhørte heller ikke de sarte og dannede ungpikene med flettet hår fra samtidens embetsmannssjikt. Prinsessen ble nå assosiert med sagaens sterke kvinner, og hun tilhørte et øvre sosialt sjikt. Askeladden, som er iført en folkelig helgedrakt fra Telemark, er også

samtidig og historisk, men fra et annet sosialt sjikt. Ved å bruke disse to draktene markerte Werenskiold forbindelsen mellom folkekulturens nedarvete adelskap til samtiden. Forbindelsen mellom en samtidig idealisert folkekultur og idealer fra sagatiden, kan tolkes ut fra måten Werenskiold brukte draktene som et middel til forståelse av eventyrets innhold. Som kjent målbandt Askeladden prinsessen i dette eventyret og ble henne like verdig. Illustrasjonens form og innhold forsterket hverandre gjensidig og avspeilet allmenne oppfatninger i samtiden om norsk historie og de nasjonale særtrekk. Tegningene markerte et høydepunkt for Werenskiolds eventyrillustrasjoner, men også et slutt punkt. Etter hvert ble det Theodor Kittelsen alene som illustrerte de nye eventyrsamlingene som ble utgitt.



Fig. 30. Illustrasjon til eventyret "Guldfuglen", tegnet av Theodor Kittelsen (publ. 1883).

Frodig fantasi skaper ny *virkelighet* i eventyrillustrasjonene

Kittelsen var først et par år på Den kgl. Tegneskole i 1874-76 og fortsatte senere sitt kunststudium på akademiet i München frem til 1879. Felles for alle de norske malerne, som ble engasjert til å lage illustrasjoner til eventyrene i 1879, var at de hadde vært kortere eller lengre tid ved kunsthøgskolen i München, og et særtrekk ved utdannelsen i München var vektleggingen av historiemaleriet, der drakten var et viktig bildeskapende element. Werenskiold og Kittelsen var begge særlig dyktige tegnere, men de hadde hver sin måte å tolke eventyrene på og hver sin selvstendige uttrykksform.

De første illustrasjonene Kittelsen laget var preget av et fremmed formspråk som kan knyttes til tyske eventyrillustrasjoner. Da Kittelsen fikk i oppdrag å illustrere eventyret "Guldfuglen", hadde han Eckersbergs illustrasjoner fra 1850-årene som utgangs-

punkt, og som vi har sett, var det særlig trollene som var fremmedartet. Kittelsens illustrasjoner av "Guldfuglen" tok utgangspunkt i to av Eckersbergs figurtyper. Det var prinsefiguren og det var trollene. Kittelsens prinsefigur sto fram som en norsk Askeladdfigur, påkledd en alminnelig hverdagsdrakt brukt på bygdene. Trollene derimot (fig. 30), fikk en helt ny karakter, i motsetning til Eckersbergs utgaver (fig. 11). Trollene er nå omsluttet av norsk natur, en natur som allerede var nasjonalisert i kunsten av blant andre Johan Christian Dahl. De er skremmende store, men likevel blide og glade, og de er kledd som folk flest, klokkelig uten å være lokalisert til et bestemt distrikt. Kittelsens troll hadde utgangspunkt i Werenskiolds illustrasjoner av trollene på Hedalsskogen fra 1879, men de var tilført et nytt godmodig uttrykk. Det kan ellers ikke sies at klærne var det sterkeste karakterise-

Fig. 31. Illustrasjon til eventyret "Gutten som skulde tjene tre Aar uden Løn", tegnet av Theodor Kittelsen (publ. 1907).



rende middel av trollet som eventyrfigur, men både Werenskiold og Kittelsens troll var påkledd. Klærne hørte hjemme blant allment enkle mennesker, uten å være folke-

drakter med en bestemt lokalisering. Trollene og naturkreftene viste med dette at de var en del av et større fellesskap; den nasjonale natur.

Kittelsen hadde en frodig fantasi, og han hadde en egen evne til å skape fantasifigurer. Han arbeidet etter fantasien og foretok ikke naturstudier slik Werenskiold i mange tilfeller hadde gjort. Kittelsens figurer var først og fremst karikerte karakterer. Kittelsen var alene om illustrasjonene til *P. Chr. Asbjørnsens illustrerede eventyr*, i 1907, og nå viste illustrasjonene, foruten rene fantasifigurer, først og fremst folkelige karikerte typefigurer som i mange tilfeller ble fremstilt i stedegne folkedrakter. Kittelsens korpulente kongefigur (fig. 31) har utgangspunkt i Schneiders kongetype som senere ble videreutviklet av Werenskiold, men kongen bærer ikke hermelinskanter kåpe lenger. I dette tilfellet var kongen kledd som en bonde med en folkelig skjorte, stripe vest og lange bukser. Til slutt kan det være verd å merke seg at Kittelsen fremstilte fanden ved fravær av klær (fig. 32). I eventyret



Fig. 32. Illustrasjon til eventyret "Fanden og Futen", tegnet av Theodor Kittelsen (publ. 1907).

”Fanden og futen” ble futen bokstavelig talt revet bort av ondskapen. På denne måten ble ikke fanden karakterisert innenfor noen bestemt sosial gruppe, men representerte den rene ondskap uten forkledning. Fanden var nå klasseløs og kunne opptre i alle sosiale grupper. En kan si at Kittelsen var fantasten som skapte sin egen troverdige virkelighet, men hans eventyrtyper var ikke spesielt norske. Kittelsens eventyrfigurer ble norske i kraft av sin egenart, og det var noe annet enn for eksempel Werenskiolds illustrasjoner som tok utgangspunkt i nasjonens historie og særegne folkekultur.

Forestillinger om det norske i eventyrillustrasjonene

Da eventyrpublikasjonene i 1850-årene ble utstyrt med illustrasjoner, hadde eventyrene i seg selv allerede en status av å tilhøre nasjonalkulturen. Eventyrillustrasjonenes nasjonale karakter vokste gradvis frem og skapte særegne billedkonvensjoner. Eckersbergs første illustrasjoner må betraktes som forsøk og en begynnende utprøving av hva det norske visuelt bestod av. Askeladdfiguren og folkelivet ble karakterisert med folkedrakter, men for prinser og prinsesser fant Eckersberg sine forbilder i tyske og andre utenlandske illustrasjoner. I sagnet derimot kunne en prinsesse fremstå med en nasjonaldrakt fra Hardanger. Eckersberg viste en intensjon for eventyrillustrasjonene i omslagsbildet til *Juletræet* i 1852, der han har illustrert enkeltelementer fra eventyrene og knyttet dem sammen med sagaberetningene. Forbindelsen mellom eventyrene og historien som var etablert i boken *Nor* fra 1838, hadde blitt videreført. Den samme intensjonen preget de illustrerte omslags-sidene som fulgte eventyrutgivelsene i 1860 og 1870-årene, men de var staseligere utformet, og med fargetrykk.

Eventyrutgaven fra 1879 markerte et gjennombrudd og en ny status for illustrasjoner som et kunstnerisk uttrykk, en posisjon som først og fremst har blitt tilskrevet Werenskiold. Det har blitt sagt at det var gjennom arbeidet med eventyrillustrasjonene at Werenskiold utviklet sin nasjonale stil, en stil som nådde sitt høydepunkt i illustrasjonene til *Snorres kongesagaer* i 1896-99 (Bakken 1940:20). Det var et mål for Werenskiold at hans kunst skulle være uttrykk for en særegen norsk tradisjon, fordi han trodde på nasjonale verdier i kunsten. Som vi har sett, fant eventyrfigurenes karakteristiske og nasjonale særtrekk gradvis sin form. Prinsessefigurene ble delvis karakterisert som samtidige embetsmannsdøtre, og delvis som den aristokratiske sagakvinnen. Det å assosiere prinsessefiguren med sagaens kvinner var introdusert av Otto Sinding, men det var likevel først med Werenskiolds illustrasjoner, i kraft av tegningenes kvaliteter, at slike figurer fikk gjennomslag. Både Sinding og Werenskiold berørte på denne måten et syn på den nasjonale historien som fant klangbunn og aksept hos et bredt publikum. Tenkemåten bak illustrasjonene målbar ideer om at folket og den folkelige kulturens historiske utgangspunkt var kjernen i nasjonen, og for Werenskiold ble de nasjonale idealene ført videre av voktere fra et høyere sosialt sjikt. I hans fantasiverden smeltet historiens gullalder sammen med en idealisert bondekultur i illustrasjonen til ”Prindsessen som Ingen kunde maalbinde”, ved prinsessens sagakjole og Askeladdens telemarksdrakt. Kanskje har Leif Østby rett i at vår hukommelse uvilkårlig følger de spor som Werenskiolds eventyrillustrasjoner har skapt, også for de eventyrene som ikke er illustrert. Erik Werenskiolds eventyrillustrasjoner har slik sett blitt allmenndannende nasjonale fellesskapsminner. De har vært nasjonsbyggende på en lignende måte som Nordahl

Rolfsens lesebøker var det for et par generasjoner etter det forrige århundreskiftet.

Noter

1. Halvdan Svarte som er nevnt her må ikke forveksles med Harald Hårfagres far som også het Halvdan Svarte.
2. Forordet som er undertegnet utgiverne Guldberg & Dzwonkowski, har hatt det redaksjonelle ansvar for tekstene.
3. Publisert i *Ny Illustreret Tidende*, Kristiania, 15. febr. 1874, s. 53.
4. Han kunne også kalles en "kjolefant". I begge tilfeller siktet klesdrakten til en byborgerlig mannsdrakt, kjolen eller frakken i betydning av en livkjole med skjøter.

Litteratur

- Asbjørnsen, P. Chr. 1850. *Juletræet for 1850: en Samling af Norske Folke- og Børne-Eventyr*. Med 22 Illustrasjoner efter Originaltegninger af Johan Eckersberg. Dzwonkowski, Christiania.
- Asbjørnsen, P. Chr. 1879. *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen*. Med Illustrationer efter Originaltegninger af P.A. Arboe, H. Gude, V. St. Lerche, Eilif Peterssen, A. Schneider, Otto Sinding, A. Tidemand og E. Werenskiold, Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. 1883. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe*. Med Illustrationer af E. Werenskiold og Th. Kittelsen, I, Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. 1884. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr af P. Chr. Asbjørnsen*. Med Illustrationer af Th. Kittelsen, Otto Sinding og E. Werenskiold, II, Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn.
- Asbjørnsen, P. Chr. 1887. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr* Med

Illustrationer af E. Werenskiold og Th. Kittelsen, III, Udgiven af Professor Moltke Moe, Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn.

- Asbjørnsen, P. Chr. 1907. *Udvalgte Folke eventyr*. Ny samling/udg. af Moltke Moe Illustreret af Th. Kittelsen. Kristiania.
- Bakken, Hilmar 1940. *Snorretegnene*, Oslo.
- Berg, Knut 1993. "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900". I: *Norges Malerkunst*, bd. II, Oslo.
- Gran, Gerhard 1914. *Nordmænd i det 19de aarhundrede*, bd. I, Kristiania.
- Hodne, Ørnulf 1979. *Jørgen Moe og folkeeventyrene; en studie i nasjonalromantisk folkloristikk*, Oslo.
- Hodne, Ørnulf 1998. *Det norske folkeeventyret; Fra folkediktning til nasjonalkultur*. Oslo.
- Juhász, Lajos 1966. "Vår første malerskole". I: *Byminner*, nr. 3, Oslo.
- Liestøl, Knut 1984. *P. Chr. Asbjørnsen, Mannen og livsverket*, Oslo (2. opplag)
- Munthe, Gerhard 1919. *Minder og meninger; Fra 1850-aarene til nu*, Kristiania.
- Nor, En *Billedbog for den norske Ungdom. Store og gode Handlinger af Nordmænd; Norske Folkeeventyr og Sagn*. Med 6 illu-minerede Kobbere. 1838. Guldberg & Dzwonkowski. Christiania.
- Ny Illustreret Tidende* 1874. Kristiania, 15. februar.
- Oxaal, Astrid 2001. *Drakt og nasjonal identitet 1760-1917; Den sivile uniformen, folkedrakten og nasjonen*, dr.art.avh., Universitetet i Oslo.
- Raabe, Gustav E. 1942. *Asbjørnsen og Moe's eventyr og sagn* (bibliografi), Oslo.
- Sturlason, Snorre 1944. *Snorres kongesagaer*, Oslo.
- Werenskiold, [Erik], P. Chr. Asbjørnsen, Jørgen Moe, Moltke Moe 1910.

Samtlige tegninger og studier til Norske folkeeventyr ved P. Chr. Asbjørnsen, Jørgen Moe og Moltke Moe, Kristiania og Kjøbenhavn.

Østby, Leif 1936. "Norske eventyrillustrasjoner" I: *Kunstrevy* s. 179, Stockholm.

Østby, Leif 1986. "Erik Werenskiold" I: Norsk Kunstnerleksikon. Redigert av Nasjonalgalleriet. Universitetsforlaget, Oslo.

Billedliste

Samtlige illustrasjoner i denne artikkelen er fotografert av forfatteren ut fra bøker. Når billedteksten ender med en parentes (publ. år), viser dette til de ulike førsteutgavene av "Norske folke- og huldre-eventyr", velvillig utlånt av Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo.

De øvrige:

Fig. 4. "Karl Johans kroning" malt av Jacob Munch. Fotofaksimile fra Aschehougs *Norges Historie*, bind 7 s.183. Maleriet henger på Det kongelige Slott.

Fig. 19. Draktplansje med "Borgerlige Dragter...". Fotofaksimile fra Joachim Frich *Norske Nationaldragter* / samlede

og udgivne af I. Frich. Christiania 1847.

Fig. 25. Karakterstudie av mann fra Telemark av Erik Werenskiold. Fotofaksimile fra Erik Werenskiold *Samtlige tegninger og studier til Norske folkeeventyr ved P. Chr. Asbjørnsen, Jørgen Moe og Moltke Moe*. Gyldendal, Kristiania 1910.

Fig. 26. "En Bondebegravelse" malt av Erik Werenskiold. Fotofaksimile fra Erik Werenskiold *Samtlige tegninger og studier til Norske folkeeventyr ved P. Chr. Asbjørnsen, Jørgen Moe og Moltke Moe*. Gyldendal, Kristiania 1910. Maleriet eies av Nasjonalgalleriet.

Fig. 29. Karakterstudie av kvinne av Erik Werenskiold. Fotofaksimile fra Erik Werenskiold *Samtlige tegninger og studier til Norske folkeeventyr ved P. Chr. Asbjørnsen, Jørgen Moe og Moltke Moe*. Gyldendal, Kristiania 1910.