

Poezja formuliczna w przekładzie na język filmu

Nibelungi. Zygfryd

TATIANA SOŁOMONIK-PANKRASZOWA, VIKTORIJA LOBINAITÉ

Tekst literacki a film – „po drugiej stronie lustra”

W praktyce przekładu intersemiotycznego tekst źródłowy i tekst docelowy należą do odmiennych systemów semiotycznych. Roman Jakobson definiuje tłumaczenie intersemiotyczne jako *interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych*¹. Zjawisko ekranizacji wpisuje się w kategorię przekładu intersemiotycznego pod tym względem, że znaki werbalne tekstu słownego zostają tu przetłumaczone na niewerbalne znaki filmowe, na przykład obrazy.

Osiągnięcie pełnej ekwiwalencji między różnymi systemami semiotycznymi nie jest jednak możliwe, wobec czego Robert Stam proponuje koncepcję adaptacji jako dialogu literatury z kinem. Idea dialogu wskazuje na relację dwustronną między tekstem literackim a filmem i pozwala odżegnać się od wymogu wierności wobec tekstu źródłowego, bowiem oba dzieła są postrzegane jako autentyczne wytwory sztuki. Jak twierdzi Stam, *adaptacja może być zajęciem aktywnego stanowiska wobec powieści źródłowej, może wprowadzać ją w szerszy kontekst dialogu intertekstualnego*². Stam sięga tu do pojęcia dialogiczności wprowadzonego przez Michaiła Bachtina. Jak objaśnia Michael Holquist: *Dialogiczność stanowi swoisty modus epistemologiczny w świecie zdominowanym przez różnojęzyczną mowę. Wszystko znaczy i jest pojmowane jako część większej całości – między znaczeniami zachodzi stała interakcja, przy czym każde ze znaczeń potencjalnie oddziałuje na pozostałe. To, które z nich wpłynie na inne, w jaki sposób i do jakiego stopnia, aktualizuje się w momencie wypowiedzania*³.

Z kolei *intertekstualność* to dokonane przez Julię Kristevą przetworzenie Bachtinowskiej dialogiczności. Dla Kristevej *tekst* stanowi *permutację tekstów, pewną intertekstualność – w przestrzeni danego tekstu różne wypowiedzi, wzięte z innych tekstów, nakładają się i wzajemnie neutralizują*⁴. Tym samym pojęcie intertekstualności może objąć także proces przekładu intersemiotycznego.

Z kolei na mit składają się wszystkie jego wersje, to znaczy na przykład przy interpretacji mitu Edypa należy brać pod uwagę także jego ujęcie zaproponowane przez Zygmunta Freuda⁵, zaś zdaniem Stama rozumienie poszczególnych mitów jest możliwe jedynie w odniesieniu do systemu innych mitów, praktyk społecznych i kodów kulturowych⁶. Według Bachtina badanie zjawiska literackiego wyłącznie na tle epoki jego powstania nie wystarcza. Każde dzieło sztuki jest zakorzenione

w odległej przeszłości, dlatego by przeniknąć jego pokłady znaczeniowe, należy zrozumieć, że moment jego powstania przypomina zerwanie dojrzałego owocu po długim i skomplikowanym procesie wzrastania ⁷.

Jeśli chodzi o tradycję epicką utrwaloną w mitach i legendach, trwa ona w umyśle barda, pieśniarza, o czym pisze Albert B. Lord ⁸. Milman Parry wyodrębnia trzy wyróżniki stylu oralnego: 1) znaczną liczbę wyrażen formułicznych, 2) wyróżniki tematyczne, 3) liczne użycia przerzutni o charakterze addytywnym ⁹. Podczas tworzenia własnej wersji mitu twórca filmowy musi zatem przeniknąć umysł pieśniarza ludowego różnych epok – „od najmniejszego do największego” – i naśladować formułiczny styl kompozycji poetyckiej. Zdaniem Eleazara Mieleńskiego ekspresja artystyczna w ogóle (a sztuka słowa w szczególności) niesie znaczące dziedzictwo mitologiczne ¹⁰. Co do sztuki słowa – tradycyjna dykcja właściwa poezji ustnej to coś, co słuchacz rozumie, rozpoznaje i uświadamia sobie przy pierwszym słuchaniu utworu, o ile tylko zetknął się wcześniej z takim rodzajem mowy poetyckiej, podkreśla Lord ¹¹. Mit natomiast, pisze Mieleński, *tworzy coś w rodzaju nowej fantastycznej „wyższej rzeczywistości”, która w paradoksalny sposób postrzegana jest przez nosicieli odpowiedniej tradycji mitologicznej jako prąródło i idealny pierwowzór (to jest „archetyp”, ale nie w Jungowskim, a w najszerszym znaczeniu tego słowa) tych form życiowych* ¹².

W procesie adaptacji tekstu literackiego na tekst filmowy to forma podlega zmianom. Krytyk filmowy André Bazin definiuje formę jako *zaledwie znak, widoczną manifestację stylu, który jest nieoderwalny od treści narracyjnej* ¹³. Dlatego, utrzymuje Bazin, zamiar dochowania wierności formie pozostaje utopijny, istotna staje się natomiast odpowiedniość znaczeń między odmiennymi formami ¹⁴.

Zdaniem Bazina *dla ducha artystycznego niemożliwością jest wyrażenie siebie przez inne ucieleśnienie* ¹⁵. Zatem, w świetle rozważań Kamilli Elliott, w odniesieniu do psychiki koncept adaptacji przedstawia się następująco:

DUCH MITU → DUCH ŚREDNIOWIECZNEJ POEZJI EPICKIEJ →
(FORMA ŚREDNIOWIECZNEJ POEZJI EPICKIEJ) →
(REAKCJA ODBIORCY-FILMOWCA) → (FILM) → REAKCJE WIDOWNI

Opracowanie własne auterek (według: K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 138)

J. Dudley Andrew dowodzi z kolei, że sprawą głównej wagi przy takiej adaptacji jest fakt ciągłości istnienia oryginału jako archetypu w kulturze ¹⁶; w naszym przypadku chodzi o archetypowy mit bohaterski. Twórca filmowy, który odwołuje się do opowieści mitologicznej, przyczynia się do jej trwania w kulturze.

Język kina, jak każdy język artystyczny, jest kodem; zatem wytwarzanie znaczenia stanowi wypadkową interakcji różnych, heterogenicznych kodów. Jak ujmują to Robert Stam, Robert Burgoyne i Sandy Flitterman-Lewis: *Teksty filmowe (...) tworzą ustrukturyzowaną siatkę, która powstaje ze splatania się kodów specyficznie filmowych, to jest takich, które są swoiste dla kina, oraz kodów niespecyficznych, które występują także w innych językach poza filmowym. Metz przedstawia konfigurację tych kodów jako zespół koncentrycznych kręgów, o zasięgu od ściśle specyficznych – znajdujących się w samym środku; to te, które są*

związane z filmem „*ex definitione*”, jak wykorzystanie ruchu, wielość obrazów (na przykład kody ruchów kamery i montażu ciągłego) – przez kody wspólne z innymi dziedzinami sztuki (na przykład narracyjne – wspólne dla filmu, powieści, komiksu, czy kod analogii wizualnej, wspólny dla filmu i malarstwa), do tych ewidentnie niespecyficznych, szeroko obecnych w kulturze (na przykład role związane z płcią)¹⁷.

Na język filmu składają się splecione ze sobą kody specyficzne i niespecyficzne dla tego medium; ze względu na tę ich wielość kino należy uznać za medium wielokodowe (*pluricodic medium*), stwierdzają badacze za Christianem Metzem¹⁸.

Tym, co umożliwiła przekład z jednego medium na inne, jest warstwa narracyjna, ona bowiem występuje w różnych gatunkach i różnych mediach: *To autonomia struktury narracyjnej, jej niewyłączna przynależność do jednej domeny sprawia, że formy narracyjne dają się przekładać na dowolne medium. Można transponować powieść na przykład na film lub na balet i chociaż całkowicie zmienia się jej faktura powierzchniowa, to forma narracyjna zachowuje rozpoznawalny zarys i dający się zidentyfikować kształt*¹⁹.

Christian Metz używa terminu *diegesis* w sposób, który Stam, Burgoyne i Flit-terman-Lewis wykładają następująco: jako wydarzenia i postaci narracji, tj. „znaczone” treści narracyjnej, postaci i działania ujmowane niejako „same w sobie”, bez związku z ich dyskursywnym zapośredniczeniem; tym samym nośnikiem *diegesis* są różne znaczące lub media narracyjne²⁰. Ponadto istotnym tutaj konceptem będzie *figuracywność* w rozumieniu Kamilli Elliott: „*Figuracywność*” to ważna cecha ludzkiej kognicji, która przejawia się w filmie i literaturze. Figury słowne podkreślają specjalne operacje poznawcze, na przykład przetwarzanie metafor i porównań wymaga wytworzenia mentalnych obrazów wizualnych. W filmie zrozumienie figuracywnych symboli wizualnych zależy od ich mentalnej werbalizacji²¹.

Elliott pisze jednak: *u podstaw związku między pojęciem ewokowanym przez obraz a perceptem ewokowanym przez słowo leży elementarny związek między powieścią a filmem, a na ogólniejszym poziomie – między ekspresją wizualną a werbalną*²². Ten pogląd potwierdza analogia z lustrem. Analogia ta jednak nie zakłada identyczności, gdyż choć lustro pozornie daje dokładne odzwierciedlenie, w istocie następuje odwrócenie stron prawej i lewej w polu widzenia²³.

Elliott powołuje się także na sformułowaną przez Richarda Blakemore’a w 1713 r. analogię między malarstwem a poezją: *Malarz jest poetą dla oka, poeta zaś malarzem dla ucha. Ten pierwszy dostarcza przyjemności milczącą wymownością, ten drugi – wymownym obrazowaniem*²⁴. Malarz otrzymuje tu w sensie przenośnym dar mowy, kiedy ewokuje dla widza werbalizację; poeta otrzymuje metaforyczną władzę reprezentacji wizualnej, gdy jego dzieło wywołuje w czytelniku wizualizację. Ismail Xavier pisze: *W zależności od konkretnej strategii montażowej twórca filmowy może uprzywilejować horyzontalne, narratologiczne następstwo ujęć, by wykreować specyficzne struktury czasoprzestrzeni dla toczącej się akcji, lub też oddać prymat relacji wertykalnej, tworzonej przez wzajemne oddziaływanie obrazu i dźwięku lub przez intertekstualne związki między kompozycją obrazową filmu a kodami kulturowymi wywodzącymi się z malarstwa i fotografii. Dlatego alegoryczne odczytanie filmu jest zawsze gestem kulturowym o wielu punktach odniesienia, który wymaga umiejętności docierania do tego, co sugeruje horyzontalne następstwo ujęć oraz wertykalne efekty kompozycji wizualnej czy kody kulturowe wpisane w ścieżkę dźwiękową*²⁵.



Podkreślmy, że figuratywność – jako cecha ludzkiej kognicji – zakłada dwustronną relację między literaturą a kinem.

Nibelungi. Zygfryd jako ekranizacja archetypowego mitu bohaterskiego

Nibelungi. Zygfryd (Die Nibelungen: Siegfried) to niemy film wyreżyserowany przez Fritza Langa w 1924 r. Otwierająca go plansza z napisami zapowiada, że obraz jest *dedykowany narodowi niemieckiemu (Dem deutschen Volke zu eigen)*²⁶. Reżyser wspominał w późniejszym wywiadzie: *Tworząc „Nibelungów”, chciałem pokazać, że Niemcy poszukiwały ideału w swojej przeszłości, także w strasznym okresie po I wojnie światowej, kiedy ten film powstawał. Pamiętam, że w tym czasie widziałem na ulicy w Berlinie plakat przedstawiający kobietę tańczącą ze szkieletem. Podpis: „Berlinie, tańczysz ze Śmiercią”. By przeciwstawić się takim pesymistycznym nastrojom, postanowiłem sfilmować epicką legendę o Zygfrydzie, aby Niemcy mogły zaczerpnąć natchnienia ze swojej przeszłości*²⁷.

Nibelungi. Zygfryd to adaptacja XII-wiecznej legendy o Nibelungach. Legenda realizuje heroiczny monomit, zwany także uniwersalnym lub archetypicznym mitem bohaterskim, i wykorzystuje wpisane weń uniwersalne motywy. Można wyróżnić trzy zasadnicze etapy monomitu heroicznego; są to: wyprawa (wyruszenie bohatera z domu), inicjacja (przygoda w nieznanym świecie) oraz powrót (bohater wzbogacony o zdobytą wiedzę)²⁸. Te trzy etapy są wpisane w ramę heroicznego początku i zakończenia²⁹. Zasadniczo monomit heroiczny przedstawia serię przemian, jakim podlega bohater w ciągu swego życia. Zygfryd/Sigurd jako bohater legendy o Nibelungach uosabia uniwersalnego bohatera wspólnego dla tradycji indoeuropejskiej.

Ów mit bohaterski organizuje artystycznie film Fritza Langa, bowiem reżyser podkreśla narratologiczne następstwo ujęć tak, by wytworzyć pewne modusy akcji charakterystyczne dla czasoprzestrzeni mitycznej. Bohater pokonuje smoka – symbol chaosu żywiołów Natury – i restytuuje kosmiczny ład. Mityczny heros powtarza tym samym czyn boga grzmotu z różnych wierzeń, gdy ten, zabijając smoka, który nie pozwalał spać deszczom, przywraca płodność społeczności i zapewnia jej rozkwit.

Zygfryd wykazuje typowe cechy bohatera mitycznego: wyjątkowe pochodzenie, nadzwyczajną siłę i niemal całkowitą odporność na rany. W archetypicznej podróży Zygfryda odnajdujemy zaś wszystkie zasadnicze etapy czy motywy: okres przygotowawczy, wezwanie do wyprawy, wyprawę w nieznaną, drogę prób, powrót ze zdobyczą, która wzbogaci społeczność, oraz bohaterską śmierć. Zygfryd przechodzi wiele archetypicznych transformacji: od wykucia niezwykłego miecza i udowodnienia własnej wyjątkowości, przez zabicie smoka i zdobycie sławy, po obmycie się we krwi smoka, co daje mu siłę i czyni odpornym na ciosy.

Fabuła *Zygfryda* dzieli się na siedem „pieśni”, które odpowiadają poszczególnym motywom lub etapom heroicznego monomitu: *Jak Zygfryd zabił smoka, Jak Gunter zdradził Zygfryda* itd. Każdej „pieśni” (*Gesang*) towarzyszą plansze z napisami, przy czym zarówno tytułowe pieśni, jak i napisy mają piękne literackie wykonanie w kroju gotyckim, co odpowiada średniowiecznej scenarii filmu; aktualizuje się w ten sposób intertekstualne (niediegetyczne) powiązanie warstwy reprezentacji w filmie z malarstwem średniowiecznym. Krój gotycki, po-

strzegany jako pismo średniowieczne, przywodzi na myśl średniowieczną sztukę graficzną, tym bardziej że inicjały na planszach są bogato zdobione figurkami zwierząt i ptaków, skojarzonymi z określonymi postaciami (na przykład inicjał z wizerunkiem sowy służy do wprowadzenia wypowiedzi karłów). Sposób zestawienia rysunków z osobami podkreśla, że interpretacja tych postaci przez Langa jest zgodna ze źródłami literackimi. Praca kamery w sposób typowy dla niemieckiego ekspresjonizmu wydobywa przesadny styl aktorstwa jako wyraz wewnętrznych emocji postaci³⁰.

Co więcej, styl zastosowany w napisach wykazuje związki z tradycją epicką, jeśli chodzi o dobór słów i zwrotów poetyckich – jest oparty na formułach. Lang, prawdziwy artysta, znakomicie zgadza się ze swoimi poprzednikami – średniowiecznymi minstrelami – w tym, co Kenneth Roy Norman nazywa *ograniczeniem się do formuł już stworzonych i stale stosowanych przez rywali*³¹. Uderzająca zbieżność między pieśniarzem-autorem *Nibelungenlied* (pol. *Pieśń o Nibelungach* lub *Niedola Nibelungów*) a Langiem wyraża się w poszukiwaniu tradycyjnych wartości w odległej przeszłości, to jest w micie. Autor *Nibelungenlied* świadomie zdecydował się naśladować formuliczny styl oralnej poezji epickiej i – identyfikując się ze światem tradycji – *zdystansować się od systemu wartości kultury dworskiej, wpisanego w romanse oraz, co może ważniejsze, od systemu społeczno-politycznego, który odbywał wówczas triumfalny pochód przez cesarstwo pod sztandarami rycerstwa*³². Najwyraźniej Lang postanowił naśladować nie tylko styl epiki oralnej, ale również postawę pieśniarza i zdystansować się (także w imieniu Niemiec?) od napiętej sytuacji po I wojnie światowej.

Plansze z napisami obfitują w formuły patronimiczne: *Zygfryd, syn króla Zygmunta*³³, *Krymhilda, córka Ute*, a także formuły wprowadzające wypowiedź: *Tak rzekł Mime, zręczny kowal; Rzekł Alberyk, Nibelung; Rzekła Krymhilda, córka Ute; Rzekł Hagen z Tronje*. Inne elementy stylu podniosłego znajdujemy w zwrotach do Zygryda podkreślających jego wysoką pozycję, na przykład: *O, królu; O, bohaterze; Panie mój miły* itp.

Formuły wprowadzające wypowiedź, tzw. formuły *mabelode*,³⁴ są charakterystyczne także dla poezji staroangielskiej; porównaj na przykład: *Beowulf mabelode, bearn Ecgþeowes – Powiedział Beowulf, syn Ekto*³⁵ / *Przemówił Beowulf, syn Eggtheowa*³⁶. Formułom wprowadzającym odpowiadają formuły patronimiczne i kenningi, które odslaniają najważniejsze cechy poszczególnych postaci, na przykład *zabójca smoka, ten, który przywdziewa Tarnhelm (der Tarnhelmträger), pani skarbu Nibelungów* itd. Co więcej, Zygryd jest przedstawiany jako bohater wyjątkowy – *równego mu nie ma na świecie, najpotężniejszy, niezwyciężony, odporny na ciosy, najbogatszy król w świecie, najsilniejszy bohater (der stärkste Held), najzręczniejszy (der flinkste)*. Formuły często mają postać epitetów – niektóre z przytoczonych w odniesieniu do Zygryda przywodzą na myśl greckiego herosa, „bogom podobnego” i „prędkonowego” Achillesa.

Wzwanie do wyprawy

Bohaterski monomiot często pomija okres dzieciństwa; po przedstawieniu ocalenia dziecka opowieść przechodzi do inicjacji bohatera w dorosłość. W filmie Langa pierwsza scena przedstawia Zygryda wykuwającego dla siebie miecz. Sprawdzący, że broń jest ostra, czyli doskonała, zręczny kowal Mime, przybrany

ojciec Zygryda, przyznaje: *Jedź do domu, do Xanten, Zygrydzie, synu króla Zygrymunta! Ja sam już niczego nie zdołam cię nauczyć* (plansza). Semantykę doskonałości miecza wyraża warstwa wizualna – potwierdza ją następująca próba: podrzucane przez Mimego piórko powoli opada na ostrze miecza i ulega przecięciu na pół.

Wykuwszy wyjątkowy miecz, Zygryd jest gotowy do podjęcia bohaterskiej wyprawy. Odjazd poprzedza wezwanie do wyprawy, ważny motyw heroicznego monomitu. Zygryd dowiaduje się o zamku w Wormacji, rządzonym przez królów Burgundii, w którym mieszka piękna księżniczka Krymhilda. Dodajmy, że na planszach wypowiedzi Krymhildy są wskazywane przez wizerunek jednorożca – symbol czystości i cnoty, a jasne włosy księżniczki to kolejny symbol niewinności. Krymhildę charakteryzuje formuła wyjątkowej narzeczonej: *nie ma drugiej takiej oblubienicy*. Plansza przedstawia decyzję Zygryda: *Wyruszę tam, żeby zdobyć Krymhildę!*

Sformułowanie *zdobyc Krymhildę (Kriemhild zu gewinnen)* stanowi echo podobnej formuły – słownej i sytuacyjnej – z *Pieśni o Nibelungach* (strofy 48-49):

*„Więc wybieram Krymhildę!” zawołał królewic.
„Jej piękność po wszej ziemi rozgłośną brzmi chwałą,
Chłubi się kraj burgundzki jej krasą wspaniałą –
I cesarz, władca świata, mógłby ją bez sromu
Rozkochany, jak żonę wprowadzić do domu”³⁷.*

Powyższa strofa wykazuje wszystkie trzy cechy stylu oralnego: obecność formuł, motyw wyboru wyjątkowej oblubienicy, czyli temat wyprawy po narzeczoną, obecność przerzutni. Ten lejtymotyw rozpoczyna wyprawę Zygryda po pannę (*Brautfahrt*) – jest to archetypiczny motyw rozpoczęcia podróży uniwersalnego bohatera w nieznaną. W przypadku Zygryda podróż rozpoczyna walka ze smokiem.

Wyprawa Zygryda po narzeczoną

Jak wspomniano, walka Zygryda ze smokiem to echo mitu kreacyjnego, w którym bóg grzmotu zabija smoka lub węża. Temat smokobójstwa, którego następstwem jest przemiana chaosu w harmonię, zawiera się w elementarnej formule (*bohater*) *zabija (PIE *g^when) smoka*³⁸.

Po zabiciu smoka następuje rytualna kąpiel w jego krwi. Kamera pokazuje, jak Zygryd zbliża się do zabitego potwora i próbuje jego krwi, po czym pojawia się plansza z następującym tekstem: *I oto pojął młody Zygryd śpiew ptaków, a one śpiewały: jeśli smokobójca obmyje się w smoczjej krwi, stanie się niezwyciężony, odporny na ciosy i pchnięcia*. Dla sceny tej znajdujemy odpowiednik w *Sadze o Völsungach*: *I gdy krew ze smoczego serca padła mu na język, poczył rozumieć mowę ptaków. Usłyszał jak sikory świergotały w krzaku obok niego: „Tam siedzi Sigurd i piecze serce Fafnira”³⁹. Sam powinien je zjeść. Wtedy byłby najmędrszym z ludzi”⁴⁰.*

Formuliczny zwrot *i oto... pojął śpiew ptaków* wprowadza motyw poznania, zaś perspektywa stania się *najmędrszym z ludzi* jest częścią makroformuły archetypowego bohatera. Ten rodzaj pojmowania zapewnia łączność ze światem sacrum.



Fraza formułiczna wyraża tu nadnaturalne cechy bohatera: to już „bogom podobny Zygfryd”. Znaczenie czasownika „pojmować” jest podkreślone w napisach także za pomocą emfaticznej składni – *Da verstand Siegfried*. Po obmyciu się we krwi smoka bohater podlega kolejnej przemianie – staje się odporny na ciosy oręża. Rytuał kąpieli nawiązuje do symbolu inicjacji i wynikającej z niej transformacji – Zygfryd zdobywa sławę i staje się odporny na rany.

Kolejna scena przedstawia spotkanie Zygfrйда z karłem Alberykiem (staro-wysoko-niemiecki: „władca elfów”), strażnikiem skarbu. Bohater konno przemierza nocą zamglony las. Mroczny, pełen cieni las to niebezpieczne królestwo, typowa dla monomitu granica między znanym i nieznanym. Gęsta mgła stanowi też aluzję do Nibelungów, to jest „dzieci mgły”. Alberyk staje się niewidzialny dzięki „czapce” zwanej Tarnhelm i pod jej osłoną atakuje Zygfrйда; gdy mimo to zostaje pokonany, prosi o litość: *Daruj mi życie w zamian za Tarnhelm, bohaterze! Czyni on tego, kto go nosi, niewidzialnym lub pozwala mu przybrać dowolną postać!; Daruj mi życie, a uczynię cię najbogatszym królem w świecie!* (plansze).

Daruj mi życie w zamian za... to typowa formuła prośby o pardon podczas walki. W napisach Alberyk używa formuły dwukrotnie. Inny element o charakterze formułicznym to „zdobycie skarbu lub magicznego przedmiotu”, którym może być peleryna-niewidka, bogactwa, magiczny miecz. Tu karzeł ofiarowuje Tarnhelm i złoto Nibelungów w zamian za swoje życie i prowadzi Zygfrйда do jaskini, gdzie są ukryte skarby. Scena przedstawia stylizowaną kompozycję charakterystyczną dla kina niemieckiego ekspresjonizmu. Postać karła powtarza kształt stylizowanego drzewa na dalszym planie; w ten sposób w wymiarze intertekstualnym z Alberykiem zostaje skojarzone uschłe, bezlistne drzewo, symbol śmierci, co wzmacnia atmosferę strachu, bowiem gałęzie drzewa wyciągają się niczym ramiona (symbol władzy i siły). Wydrążony pień przypomina otwarte do krzyku usta, a wszak kłątwa Alberyka określi los Zygfrйда.

Najcenniejszym przedmiotem wśród skarbów Nibelungów jest magiczny miecz: *Nie ma miecza, który mógłby równać się z Balmungiem. Nibelungowie wykuli go w ogniu krwi. Ogień krwi to metafora bitwy, a Balmung zostaje przyrównany do płomienia; mamy zatem do czynienia z formułą typową dla opisu niezwyklego miecza (przecież żaden nie może się z nim równać)*. Intertekstualne odczytanie filmu wzbogaca znaczenie miecza i łączy się z jego wyjątkowością uchwyconą w formule porównawczej (*miecz jak płomień*).

Zdobywszy nieśmiertelną sławę, skarb Nibelungów i niezwykle miecz, Zygfryd udaje się do Burgundii. Skoro przybywa prosić Guntera o rękę jego siostry, przybywa jak król do króla – odziany w strojne szaty i z orszakiem dwunastu wasali. Inscenizacja filmowa sekwencji w sali tronowej Guntera ma charakter wybitnie ekspresjonistyczny. Dekoracje i kostiumy tworzą kompozycję wizualną. Geometryczne kształty dekoracji i symetryczne rozmieszczenie aktorów stapiają się w stylizowaną kompozycję, która przywołuje na myśl bogato zdobione średniowieczne manuskrypty.

Wcześniej burgundzki dwór słuchał minstrela, który opiewa Zygfrйда: *Zabrzmiały gęśle i Volker zaśpiewał: Zabójca smoka, syn Zygmunta, wkroczył do królestwa Nibelungów. Pokonał w walce smoka; równego mu nie ma na świecie*.

Scena przedstawia sytuację typową dla średniowiecza – śpiewak wykonuje pieśń pochwalną w obecności władcy i dworu, sławiąc heroiczne czyny „wielkiego

bohatera”, tego, który zdobył „nieśmiertelną sławę”. Wyraża to formuliczny zwrot: *równego mu nie ma na świecie*. Po pieśni pochwalnej następuje ceremonialne wręczenie daru przez królową Krymhildę: *Weż, Volkerze, ten płaszcz, który sama haftowałam, w podziękę za twoją pieśń*.

Obecne w pieśni Volkera kenning *zabójca smoka* i obraz *wyjatkowego bohatera* mają swoje odpowiedniki we frazach anonimowego autora *Niedoli Nibelungów*: *ogromnego smoka zabił, czynów wiele dokazał, bohater, mąż niepośledni, mężny, okazały*. Część tych wyrażań jest zresztą synonimiczna. W *Nibelungenlied* Hagen z Tronje przedstawia Zygryda jako dumnego rycerza i pana skarbu:

(...) *bo siłą*
Nigdy może równego na świecie nie było.

*„Inne też krążą o nim powieści po świecie:
Że ogromnego smoka zabił, mówią przecie;
A że w smoczej posoce skapał się po szyję,
Skórę ma jak róg twardą – miecz jej nie przebije.*

*Radzę przyjąć uprzejmie tego bohatera!
Niech na nas pomsty swojej kiedyś nie wywiera,
Boć to mąż niepośledni, mężny, okazały,
A z czynów swych niemalej doczekał się chwały”*⁴¹.

Zygryda przyjęto zatem w Wormacji godnie (*takie było serdeczne witanie*⁴²). Motyw wysławiania jest w filmie Langa świadectwem przeobrażenia się Zygryda w wielkiego bohatera. Ceremonia przywitania z królem Gunterem podkreśla równy status ich obu. Jednak gdy Zygryd prosi o rękę królewskiej siostry, Hagen z Tronje, krewniak króla doradza, by Zygryd najpierw pomógł Gunterowi zdobyć jego wybrankę, władczynię Islandii Brunhildę. Zygryd odmawia służenia Gunterowi jako lennik, bo stałoby to w sprzeczności z jego pozycją króla i bohatera. Motyw wymiany, wyrażony w formule w *zamian za*, pojawia się tu i w narracji poetyckiej, i w filmowej, bowiem nie tylko cenne przedmioty, ale i królewskie narzeczone bywały obiektem wymiany i wzajemności: *Brunhilda w zamian za Krymhildę, czy też Krymhilda w zamian za powinności i lojalność wasalną*. W *Niedoli Nibelungów* obietnica oddania siostry brzmi następująco:

*„Przyrzekam!” – rzecze Gunter i poda prawicę –
„Skoro piękna Brunhilda zjedzie w mą ziemie,
Wyprawię ci wesele huczne razem z nami
I życzę, byś się długo cieszył jej wdziękami!”*⁴³

Następna scena filmu przedstawia Krymhildę jako rozjemczynię (*tkaczkę pokoju*⁴⁴). Powoli schodzi po schodach i zbliża się do Zygryda z pucharem w dłoni. Podanie pucharu z miodem swemu panu ma wymowę obrzędową i oznacza zaręczyny. Na przykład w poemacie *Beowulf* żona króla Hrodgara, Walto (Weltheow), podaje Beowulfowi ceremonialny puchar:

*Przez salę chodziła teraz królowa helmingdzka
zanosząc wszystkim, młodym i starym,
ozdobny kielich, i nadeszła chwila,
w której wielka pani, pokryta pierścieniami,
stała przed Beowulfem. (...)*

*Przyjął kielich
nieustraszony Wedra z rąk Walto*⁴⁵.

Obrzędowy gest Walto oznacza tu przywrócenie pokoju i wzajemnych stosunków między Beowulfem a Danami. Natomiast Krymhilda przywraca porozumienie między Gunterem a Zygfydem – porównaj w napisach konkluzję Hagena: *Przygotuj się do wyprawy po narzeczoną, królu Gunterze, bo oto Zygfyd, potężny bohater, zdobędzie dla ciebie Brunhildę.*

Zdobycie Brunhildy – motyw uspiętej dziewicy

Jak głoszą słowa Hagena z Tronje umieszczone na planszy: *Król Gunter (...)* z całej duszy zapragnął potężnej i śmiałej dziewicy. Imię jej – Brunhilda, nosi ona koronę Islandii. Zamek jej, otoczony płomiennym kręgiem, wznosi się wysoko, niezdojbyty, wśród Świątelnicy Północy. Król dodaje, że trzy razy ją zwyciężyć musi ten, kto chce ją osiąść.

Brunhildę opisują przymiotniki „potężna” (*mächtigt*) i „śmiała” (*kühn*). Jest dziewicą-wojowniczką i poślubi najdzielniejszego bohatera (*der stärkste Held*), który trzykroć zwycięży ją w zawodach. Liczba trzy ma szczególne znaczenie w opowieściach epickich; w planie tekstowym przejawia się to w formułach: *trzykrotna walka, trzykrotne zmagania*, w wyrażeniach: *trzykroć musisz mnie, królu, pokonać; czyś ty jest ten, który mnie trzykroć pokonał?* itd. Metaforyczna formuła *pierścień ognia* (w cytowanych napisach: *płomienny krąg*, porównaj też: *jezioro płomieni*) to nawiązanie do motywu uspiętej piękności, który w odniesieniu do Brunhildy jako walkirii przechowywały źródła staroskandynawskie. *Saga o Völsungach* podaje: *Długo jechał Sigurd, aż wreszcie dotarł do góry Hindarfjall, i obrat drogę na południe do Franklandu. Na górze przed sobą ujrzał wielką światłość, jakby płonął ogień, i była ona aż do niebios. A kiedy podszedł, zobaczył przed sobą gród z tarcz i w górze proporzec. Sigurd wszedł do grodu i ujrzał, że śpi tam mąż i leży w pełnym uzbrojeniu. Najpierw zdjął mu z głowy hełm, i zobaczył, iż była to kobieta. (...) Brynhild napelniła czarę, podała Sigurdowi (...)*⁴⁶.

W *Sadze o Völsungach* Sigurd i Brunhilda przysięgają sobie miłość, a Sigurd wręcza jej złoty pierścień. Jednak bohater zapomni o wiążącej go przysiędze. Odnotujmy, że w filmie Brunhilda nosi kolczugę i hełm. Hełm ten ma kształt łabędzia, co nadaje mu znaczenie symboliczne, bowiem w tradycji staroskandynawskiej łabędzie kojarzono właśnie z walkiriami, wojowniczkami Odyna.

Brunhilda wita Zygfyda – nie Guntera – następującymi słowami: *Witaj, bohaterze, i stań do walki na śmierć i życie* (plansza). Gunter doznaje trzykrotnego upokorzenia – najpierw, gdy królowa się z nim nie wita i gdy grozi mu śmiercią: *Jeszcze przed wieczorem, królu Gunterze, twój potrząskany oręż przyozdobi moją salę.* Formuła *jeszcze przed wieczorem* (*vor Abend noch*) odgrywa w narracji istotną rolę nie tylko dlatego, że wyznacza ramę czasową wykonania pewnych zadań, ale także dlatego, że pojawia się również w drugim, paralelnym sformułowaniu, co

uwypukla antytezę między niezdecydowanym Gunterem a śmiałym Zygfydem, który obiecuje: *Jeszcze przed wieczorem wejdiesz na pokład i skierujesz się do domu, z Brunhildą, swoją królewską oblubienicą!* Trzecie upokorzenie ma miejsce, gdy Brunhilda odmawia skonsumowania małżeństwa z królem: *Jestem twoją branką! Ale nigdy nie będę żoną!* W poetyckiej narracji *Pieśni o Nibelungach*:

*Chciał ją siłą przymusić, darł bieliznę w szmaty,
A dziewczka pochwyciła pasek, co nim szaty
W biodrach zawsze wiązała – rzemień to był gruby –
Omal nim nie przywiodła Guntera do zguby*⁴⁷.

Kiedy Brunhilda odkrywa, że to Zygfyd pokonał ją podstępnie, pragnie zemsty i zaczyna namawiać Guntera do zabicia Zygfyda. Scenę wezwania do zemsty poprzedza przedstawienie zwady między Brunhildą a Krymhildą, która rozgrywa się na stopniach wiodących do katedry. Brunhilda nazywa Zygfyda *wasalem i sługą Guntera*, Krymhildę zaś *żoną wasala*. Poniżona Krymhilda wyjawia „brzydką tajemnicę” (*böses Geheimnis*) – to Zygfyd zdobył Brunhildę dla Guntera.

Przypomnijmy, że w *Eddie poetyckiej* Sigurd wziął od Brunhildy pierścień zwany Andwaranaut (to jest dar Andwariego), a następnie dał go Gudrun (która jest odpowiednikiem Krymhildy z *Nibelunglied*). Później Gudrun i Brunhilda pokłóciły się o ten klejnot. Był to zapewne staroislandzki *baugr*, czyli *pierścień, bransoleta złota lub srebrna noszona na przegubie*⁴⁸, co znajduje oryginalne odzwierciedlenie w filmie Langa, gdzie Brunhilda nosi naramiennik w kształcie węża, a jej wypowiedzi sygnalizują na planszach inicjały zdobione wężami.

Nieuczciwość wobec Brunhildy stanie się przyczyną zguby bohatera. Napisy na planszy filmowej głoszą: *Ten, kto zabrał mi bransoletę (...) ten uczynił mnie swoją żoną! Ten odebrał mi dziewictwo!* Inaczej ujmuje to *Edda poetycka*:

*Rycerz z Południa położył między nią a sobą
Miecz ostry kunsztownie trawiony,
Król z obcych krajów nie całował, nie wziął w ramiona,
Dziewicę nienaruszoną oddał synowi Gjuka*⁴⁹.

Formuliczny charakter ma tu motyw *miecza w łożu*. Zygfyd nie tylko był dla Guntera najlojalniejszym przyjacielem, ale również bratem krwi. O zawarciu braterstwa mówią napisy: *Czerwona krew miesza się z czerwoną krwią. Złączonych kropli nic nie rozdzieli. Niech zginie haniebnie przy drodze, kto złamie wiarę bratu krwi*. Rytuał zmieszania krwi nawiązuje do praktyk magicznych, zaklęcia i przekleństwa – wiecznej hańby temu, kto by nie dochował lojalności.

Śmierć bohatera

Monomit w pełnej postaci musi opowiadać także o śmierci bohatera. Nadciągające nieszczęście zapowiadają tu znaki – trzy prorocze sny. U Langa Krymhilda ma sen jeszcze przed przybyciem Zygfyda do Wormacji, a dwa inne przed wyprawą na polowanie, wobec czego błaga: *Panie mój miły, nie opuszczaj mnie! Śniłam ostatniej nocy, że rozszarpał cię wściekły odyniec! i: Panie mój miły, nie opuszczaj mnie! Śniłam jeszcze, że zwały się na ciebie dwie góry!* Krymhilda wy-

znaje królowej Ute: *Matko, czuję, jakby z mego serca sączyła się krew!* Metaforyczna formuła krwawiącego serca znajduje paralelę w krwawiącej ranie Zygfyryda w niemej scenie lamentu Krymhildy.

W filmie pierwszy sen Krymhildy ma charakter alegoryczny, ptaki symbolizują określone osoby i odsłaniają przyszłe wydarzenia. Biały ptak symbolizuje Zygfyryda, czarne oznaczają Hagen i Brunhildę. W ogóle symbolika kolorów kształtuje u Langa antytezę między Brunhildą i Krymhildą, Hagenem i Zygfyrydem, światłem i ciemnością, jest znakiem walki sprzecznych sił. Taką charakterystykę wzmacniają motywy muzyczne skojarzone z bohaterami⁵⁰. Inicjały na planszach, które wskazują wypowiedzi Hagen, są ozdobione wizerunkiem wilka, co stanowi aluzję do kenningu *zwierzęta bitwy* (są nimi kruk i wilk) oraz zapowiedź śmierci Zygfyryda. Porównajmy rozkaz Guntera: *Obwieść ludowi Burgundii, Hagenie, że zapraszam na łowy! Łowy na wściekłego psa – drapieżnego wilka!* Skądinąd „drapieżne wilki” to biblijne określenie fałszywych proroków (Mt 7,15), niestosowne dla Zygfyryda, którego charakteryzuje inna formuła, mianowicie króla jako „dobrego pasterza”.

Kolejny stały trop to słabe miejsce potężnego bohatera – jak w przypadku Achillesa. Hagen podstępem zdobywa informację o słabym punkcie Zygfyryda i zabija go zdradziecko. Krzyż wyszyty przez Krymhildę na płaszczu męża staje się materialnym znakiem śmierci bohatera. Gdy podczas polowania rycerz z Tronje wbija mu oszczep w plecy, staje się antybohaterem, zabójcą bohatera. Heroiczną śmierć wyraża indoeuropejska formuła poetycka *antybohater zabija (*g^when) bohatera*⁵¹, co plansza tekstowa ogłasza słowami: *Polowanie skończone!* Lang umieszcza to wydarzenie w scenerii rozkwitającej przyrody – natura, z jej cyklem wiecznego odradzania się, zostaje przeciwstawiona bohaterowi i jego śmiertelności.

Natomiast w ujeciach lamentu Krymhildy efekt dramatyczny wzmacnia cisza. W scenie nałożonej na tę z oplakiwaniem królowna wspomina, jak Zygfyryd machał jej na pożegnanie spod obsypanego kwieciem drzewa. W odniesieniu do modusu niediegetycznego poza Zygfyryda przypomina kształt kwitnącego drzewa na dalszym planie; obecność śmierci w pełnym rozkwicie życia przywołują ciemne tony, bowiem drzewo stopniowo przybiera kształt czaszki, emblematu ludzkiej śmiertelności. Gdy król Gunter oznajmia jej, że Zygfyryd nie żyje, Brunhilda wybucha śmiechem. Zestawmy to z *Eddą poetycką*:

*Zaśmiała się Brunhild, Budla córka
– Tym tylko razem – z całej duszy,
Gdy w łożu swym leżąc
Płacz Gudrun słyszała przeraźliwy*⁵².

Po śmierci Zygfyryda Brunhilda popełnia samobójstwo, zgodnie z przekazami staroislandzkimi, w których traktuje go ona jak swojego męża: *Złotą nałożyła zbroję – zły miała zamysł – / Wbiła miecz w pierś*⁵³.

Podsumowanie

W bohaterskim monomicie tematy, motywy i formuły stanowią różne poziomy struktury narracyjnej jako takiej. To formuliczny charakter średniowiecznej poezji epickiej sprawia, że staje się ona doskonałym medium dla interpretacji monomitu

bohaterskiego. Natomiast formuliczna struktura plansz tekstowych ukazuje Fritza Langa jako prawdziwego poetę-epika – formuły ujawniają się w zapożyczeniach z eposów klasycznych i średniowiecznych, a siedem „pieśni” rozbudowuje sieć motywów bohaterskiego monomitu. Formuły wyrażają się też w dłuższych frazach poetyckich – zwrotach formulicznych, kenningach, epitetach i porównaniach. Powtórzenia oraz wykorzystanie sekwencji motywów i formuł (zwłaszcza patronimicznych i wprowadzających wypowiedzi) naśladuje pierścieniową kompozycję poezji epickiej. Wreszcie kody kulturowe wpisane w strukturę narracyjną mitu ujawniają się w takich obrazach, jak podanie pucharu z napojem jako znak zręko- win, rytuał bohaterskiej inicjacji czy znaczenie wyjątkowego miecza w walce z naj- ważniejszym przeciwnikiem.

TATIANA SOŁOMONIK-PANKRASZOWA, VIKTORIJA LOBINAITĖ
Z j. angielskiego tłum. MARTA KAŹMIERCZAK

- ¹ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczółowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 44.
- ² R. Stam, *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*, w: *Film and Literature. An Introduction and Reader*, red. T. Corrigan, Routledge, London – New York 2012, s. 81.
- ³ M. Holquist, *Glossary*, w: M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, red. M. Holquist, tłum. C. Emerson, M. Holquist, University of Texas Press, Austin – London, 1981, s. 426.
- ⁴ J. Kristeva, *The Bounded Text*, w: tejeż, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. L. S. Roudiez, tłum. T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1980, s. 36 (pierwodruk francuski w: tejeż, *Séméiotikè*, Seuil, Paris 1969, s. 113).
- ⁵ Zob. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Aletheia, Warszawa 2009, s. 219.
- ⁶ R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Routledge, New York 2011, s. 204.
- ⁷ M. Bachtin, *Odpowiedź na pytanie redakcji „Nowyj Mir”*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 469-470.
- ⁸ A. B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, Ithaca 1991, s. 13 (po polsku dostępna jest inna książka Lorda: *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, WUW, Warszawa 2010, a także artykuły: *O formule i Cechy oralności*, w: *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010 /przedruki z „Pamiętnika Literackiego” 1990, nr 1 i „Literatury Ludowej” 1975, nr 4/5, gdzie można znaleźć niektóre z przytaczanych tu tez; autorki artykułu używają terminu „formuła” w szerszym znaczeniu, obejmującym w zasadzie „formułę” i „temat” w ujęciu Lorda – przyp. tłum.).
- ⁹ M. Parry, cyt. za: A. B. Lord, dz. cyt., s. 26. Przerzutnię taką (*unperiodic enjambement*) Parry rozumiał następująco: *Wers może kończyć się tak, że wypełniające go zdanie stanowi zamkniętą myśl, jest jednak kontynuowane w kolejnym wersie, na zasadzie swobodnego dodawania nowych słów i nowych sensów* (cyt. za: A. B. Lord, dz. cyt., s. 26).
- ¹⁰ E. Mielecinski, *Wstęp*, w: tegoż, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, przedm. M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981, s. 13.
- ¹¹ A. B. Lord, dz. cyt., s. 18.
- ¹² E. Mielecinski, *Funkcjonalna orientacja mitu*, w: tegoż, dz. cyt., s. 211.
- ¹³ A. Bazin, *Adaptation, or the Cinema as Digest*, tłum. A. Piette, B. Cardullo, w: *Film and Literature. An Introduction and Reader*, dz. cyt., s. 58.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże, s. 60.
- ¹⁶ J. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 138.
- ¹⁷ R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, dz. cyt., s. 48-49.
- ¹⁸ Tamże, s. 48.
- ¹⁹ Tamże, s. 75.
- ²⁰ Tamże, s. 39.
- ²¹ K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 215-216.

- ²² Tamże, s. 221.
- ²³ Tamże, s. 210.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ I. Xavier, *Historical Allegory*, w: *A Companion to Film Theory*, red. T. Miller, R. Stam, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 337.
- ²⁶ *Nibelungi. Zygfryd (Die Nibelungen. Siegfried*, reż. Fritz Lang, 1924). Cytaty z plansz przełożono z napisów angielskich, na których oparły swój wywód autorki; napisy te porównano z oryginalnymi niemieckimi i oddano im pierwszeństwo jako podstawie tłumaczenia przy ewentualnych różnicach. Okazjonalne cytaty z tekstu niemieckiego zostały wprowadzone na potrzeby wyводу przez tłumaczkę (przyp. tłum.).
- ²⁷ Cyt. za: *Fritz Lang in Interviews*, red. B. K. Grant, University Press of Mississippi, Jackson 2003 („Conversations with Filmmakers Series”), s. 179.
- ²⁸ Określenia za polskim przekładem pracy Josepha Campbella, z której pochodzi teoria monomitu: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997 (przyp. tłum.).
- ²⁹ D. A. Leeming, *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 179.
- ³⁰ Por. K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Education, Boston 2003, s. 101.
- ³¹ Cyt. za: A. B. Lord, dz. cyt., s. 72.
- ³² E. R. Haymes, *The Nibelungenlied. History and Interpretation*. University of Illinois Press, Urbana-Champaign 1986, s. 43-44.
- ³³ Imiona legendarnych bohaterów podano w takich formach, w jakich utrwaliły się w polskiej tradycji, a w przypadku cytatów – zgodnie z brzmieniem cytowanych przekładów literackich (przyp. tłum.).
- ³⁴ Zob. K. Reichl, *Formulaic Diction in Old English Epic Poetry*, w: *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, t. 2, red. J. B. Hainsworth, The Modern Humanities Research Association, London 1989, s. 43.
- ³⁵ *Beowulf, anglosaski poemat epicki ułożony około roku 750 po Chrystusie*, tłum. M. Kropidłowski, Armoryka, Sandomierz 2006, s. 51, w. 1473.
- ³⁶ *Beowulf. Epos bohaterski*, tłum. R. Stiller, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2010, s. 61, w. 1473.
- ³⁷ *Niedola Nibelungów*, tłum. L. German, Wyd. Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 1994 (reprint wyd. z 1894 r.), s. 23; III: *Jak Zygfryd przybył do Wormacyi*.
- ³⁸ C. Watkins, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, New York – Oxford 1995, s. 302.
- ³⁹ Sens: dla innego, nie dla siebie – Sigurd piekł serce smoka dla Regina, który go do zabójstwa namówił. W *Sadze o Völsungach* Fafnir jest Nibelungiem, strażnikiem skarbu (przyp. tłum.).
- ⁴⁰ *Saga o Völsungach*, tłum. ze staronordyckiego R. Leśniakiewicz, Armoryka, Sandomierz 2009, s. 45, rozdz. 19: *Sigurd zdobywa dziedzictwo Fafnira*.
- ⁴¹ *Niedola Nibelungów*, dz. cyt., s. 30, III: *Jak Zygfryd przybył do Wormacyi*, strofy 99-101.
- ⁴² Tamże, s. 31, strofa 105.
- ⁴³ Tamże, s. 64, VI: *Jak Gunter wyprawiał się do Islandyi po Brunhildę*, strofa 334.
- ⁴⁴ Nie jest to cytat z planszy, lecz kenning, spotykany m.in. w *Beowulfie*, w. 1942. W szerszym znaczeniu – kobieta wydana za męża dla przypiecztowania sojuszu (przyp. tłum.).
- ⁴⁵ *Beowulf*, tłum. M. Kropidłowski, dz. cyt., s. 27, ww. 620-624 i 628-629.
- ⁴⁶ *Saga o Völsungach*, dz. cyt., s. 46-47, rozdz. 20: *Spotkanie Sigurda i Brynhildy*.
- ⁴⁷ *Niedola Nibelungów*, dz. cyt., s. 108, X: *Jak Brunhildę w Wormacyi przyjęto*, strofa 636.
- ⁴⁸ G. T. Zoëga, *A Concise Dictionary of Old Icelandic*, Clarendon Press, Oxford 1910, s. 44.
- ⁴⁹ *Edda poetycka*, tłum. ze staroislandzkiego A. Załuska-Strömberg, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 292-293, *Pieśń o Sygurdzie krótka*, strofa 4.
- ⁵⁰ Por. E. Tarasti, *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Mouton de Gruyter, Berlin 1979, s. 81.
- ⁵¹ C. Watkins, dz. cyt., s. 471.
- ⁵² *Edda poetycka*, dz. cyt., s. 297, *Pieśń o Sygurdzie krótka*, strofa 30.
- ⁵³ Tamże, s. 300, strofa 47.