

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.12.20

Folkeeventyr

(_sjanger, _skjønnlitteratur). “Eventyr” kommer av det latinske “adventura” = “(underfull) hendelse”, “tildragelse”, med konnotasjoner til bevegelse, vandring; jf. latin: “advent” = “komme” (subst.). Avledningene “advena” og “adventicus” betyr “tilreisende, fremmed, som kommer utenfra”.

Den realistiske verden går sømløst over i en overnaturlig, magisk verden (Arnold og Sinemus 1983 s. 479).

Eventyr har mirakel-preg og gir seg ikke ut for å være sanne. De er ikke avgrenset i tid og rom og står fritt i forhold til vanlige årsakssammenhenger. De har overnaturlig innhold, der naturlovene delvis er satt ut av kraft, altså med en eiendommelig blanding av virkelig og uvirkelig. Fortellingene uttrykker aldri etiske normer direkte. Tekstene sier ikke “du skal ...” eller “du skal ikke ...” til tilhørerne (Danielsen 1994 s. 47).

Handlinger er det sentrale, ikke lange beskrivelser, refleksjoner, personportrett eller analyser (Woeller og Woeller 1994 s. 10). Det sjelelige blir omsatt i handlinger, f.eks. ved at godhet viser seg éntydig i at helten deler maten sin med en fattig, gammel mann. Eventyret er snarere preget av optimisme og håp enn av pessimisme og resignasjon (Woeller og Woeller 1994 s. 187). Eventyrene har fungert som midler til å takle livets skyggesider: ondskap, forbannelser, vold og død. Historiene handler om det som skaper angst, men ender alltid lykkelig for de gode.

“Den tyske historikern Michael Nerlich försöker i sin studie *Ideology of Adventure* (1987) frilägga den roll äventyret spelat i den västerländska kulturen alltsedan medeltidens feodala samhällsordning. [...] Nerlich menar att äventyret som ideologi handlar om att aktivt uppsöka slumpen, tillfälligheten, i syfte att förändra sin sociala ställning och position. Om ens tillvaro upplevs som att den inte kan erbjuda förutsättningar för överlevnad, tar man hellre risken att utsätta sig för det okända och oväntade. Det är den möjlighet man har för att kunna förändra sitt liv.” (gjengitt fra https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/49665/1/gupea_2077_49665_1.pdf; lesedato 25.03.20)

“Fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faerie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faerie* contains many things besides elves and fays [= fairies], and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, ... and ourselves, mortal men, when we are enchanted. ... A ‘fairy-story’ is one which touches on or uses *Faerie*, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. *Faerie* itself may perhaps most nearly be translated by Magic – but it is magic of a peculiar mood and power, at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific, magician.” (J.R.R. Tolkien sitert fra Reid 1977 s. 34)

Eventyr deles inn i folkeeventyr (ukjent opprinnelse, muntlig overlevert) og kunsteventyr (diktet av en forfatter). Folkeeventyrene har vanligvis vandret lenge i tid og langt i geografi, og har endret seg mye underveis. Et folkeeventyr er vanligvis overlevert i mer enn én versjon/variant.

Finnen Antti Aarnes verk *Oversikt over eventyrtyper* (1910) la grunnlaget for senere forskning på ulike undersjangrer av eventyr. Aarnes “typekatalog” ble i 1929 utvidet av amerikaneren Stith Thompson, i boka *The Types of the Folktale*. Thompson publiserte senere en omfattende *Motif-Index of Folk-Literature*. Deres arbeid forkortes ofte til AT-systemet, en internasjonalt anerkjent klassifikasjonsmåte for eventyr. Aarne og Thompsons inndeling av folkeeventyr:

1. Egentlige eventyr: en lang og nokså komplisert historie med flere episoder

1 a) undereventyr: om overnaturlige makter – f.eks. “Askeladden og de gode hjelperne” og “Kvitebjørn kong Valemon”

1 b) legendeeventyr: med religiøse motiver; skal fungere oppbyggelig – f.eks. “Smeden som de ikke torde slippe inn i helvete”

1 c) novelleeventyr: uten overnaturlige innslag – f.eks. “Prinsessa som ingen kunne målbinde”

2. Dyreeventyr: hovedpersonene er dyr; dyrene avspeiler menneskelige egenskaper – f.eks. “Bjørnen og reven”

3. Skjemteeventyr: skjemt og spott; gjør narr av personer og egenskaper, ofte av øvrighetspersoner i lokalsamfunnet; med politisk eller sosial tendens retta mot styresmaktene – f.eks. “Herremannsbruden”

Den vesteuropeiske formelen “Det var en gang” er trolig en avsvakket form av den østerlandske formelen som kan oversettes slik: “Det var, det var ikke” (“kan ma kan” på arabisk). Eventyrene inntar en dobbeltposisjon, de handler både om noe uvirkelig og noe virkelig. Eventyret er i posisjon både som løgner og sannsiger.

Det engelske eventyret “The Well of the World’s End” begynner slik: “Once upon a time, and a very good time it was, though it wasn’t in my time, nor in your time, nor anyone else’s time”. Det er en tid utenom tiden, i negasjonen av tid. Eventyret bryr seg ikke med forklaringer på dette og andre umulige fenomener. En ungarsk bondekone begynte eventyret “Tolv røvere” på denne måten: “Det var en gang, sju ganger sju land unna, bortenfor det store havet og enda lenger, der bonde en enkel bonde med sin kone. De fikk tolv barn ...” (sitert fra Woeller og Woeller 1994 s. 308).

Trollet i eventyr er oftest sterkt, men dumt. Det er sårbart for sola (det hører til i mørket) og ukristelig (liker ikke kristenmannsblod; men er ikke djevlesk). Det er skremmende, og stusser når noen (Askeladden) ikke løper sin vei. I undereventyr er all vold “rettferdig”. Vold eller overgrep mot en person som er uskyldig, blir alltid rettet opp igjen slik at rettferdigheten seirer. Det gode i tilværelsens får det siste ordet (Danielsen 1994 s. 22). “I eventyret lykkes det aldri å oppnå fordeler for seg selv med juks, fanteri og løgner.” (Danielsen 1994 s. 48) Unntaket er når motstanderne er troll, hekser og andre onde skapninger. Da settes alle menneskelige moralnormer ut av funksjon (Danielsen 1994 s. 63-64). Da har ikke onde handlinger onde konsekvenser for den som utfører det onde. Verdien snus om: det er godt å utføre det onde mot de onde. “Når eventyrhelten har med det absolutt onde å gjøre, befinner han seg så å si i moralsk unntakstilstand.” (Danielsen 1994 s. 64) Derfor kan han lyve, stjele, bedra og bryte løfter. List er ofte den svakes eneste våpen i eventyrene (Woeller og Woeller 1994 s. 111 og 226).

“Eventyret er mer poetisk enn sagnet, sagnet mer historisk enn eventyret”, skrev brødrene Grimm (gjengitt fra Wolff 1988 s. 173). Eventyr er typisk formeldiktning, med gjenkjennbare mønstre, regler, lovmessigheter fra tekst til tekst – f.eks. gjentakelser som oppbygningsprinsipp (3 ganger) m.m. Eventyrene som traderte tekster har blitt utsatt for bearbeiding, forenkling, “sliping” og “finpussing” gjennom århundrer – samtidig som tekstene alltid kan varieres og tilpasses det aktuelle publikumet.

De norske og mange utenlandske folkeeventyr er konsentrert om tre forskjellige “miljøer”:

- Slottsmiljøet: velstand, men stor sårbarhet
- Bondemiljøet: fattig, men relativt stabilt
- Naturmiljøet: et ingenmannsland

Helten kan få en verdifull hjelper gjennom å vise barmhjertighet (han/hun består en kvalifiserende prøve gjennom en barmhjertighetshandling eller på annen måte). Noen kvinner i eventyr fungerer som forløpere. Disse heltinnene handler av eget

initiativ og av kjærlighet til sine brødre, sitt barn, sin mann eller andre, og må ha stor tålmodighet og tåle oppofrelse og lidelse (Danielsen 1994 s. 79). Helten vinner fram gjennom å holde ut prøvelsene og lidelsene, og gjennom disse viderverdighetene får hans liv mening (Woeller og Woeller 1994 s. 18). Dyr hjelper når menneskets evner ikke strekker til.

Det ligger en utopi i eventyret ved at fattiggutten kan bli konge. Tilhørerne var ofte vanlige, fattige mennesker, som kanskje fikk en gnist av håp gjennom fortellingen. Uansett ga den lykkelige slutten et psykisk løft. Et eventyr fra Kaukasus slutter med følgende ord: “alle gledet seg og vi med dem” (sitert fra Woeller og Woeller 1994 s. 27).

Eventyr vise ofte en “dualistisk framstillingsmåte”: “Gode og dårlige egenskaper som finnes i alle mennesker, spaltes opp og tildeles ulike personer, slik at de blir tydelige” (Danielsen 1994 s. 71).

Eventyrets grunnholdning er at “alt er mulig” (Woeller og Woeller 1994 s. 12). Dette er nært knyttet til handlingsforløpet, med dramatiske episoder, ulike prøver som må bestås osv., og eventyret ender med en lykkefølelse hos publikum over heltens seier som kan influere på deres egen oppfatning av hva livet kan by dem av suksessmuligheter. Eventyret vil bringe rettferdighet inn i verden (Woeller og Woeller 1994 s. 74). De onde blir straffet, de gode belønnet. Slit og slep med ydmykt sinn får sin belønning. En fattig, men godhjertet og oppofrende jente får en prins, osv.

Kirken var ikke avvisende til at det skjedde undere, dvs. overnaturlige hendelser. Undere var integrert i kirkens lære, men bare som uttrykk for Guds godhet og allmakt. Eventyrene manglet denne religiøse dimensjonen og fokuserte på det dennesidige. Det var tilhørernes egen verden som ble rikere (i det minste i fantasien) gjennom at det skjedde undere i fortellingene (Woeller og Woeller 1994 s. 112). Middelaldermenneskenes tro på og lengsel etter undere var gunstig for eventyrets utvikling (Woeller og Woeller 1994 s. 120). Mennesker opplevde pest, kriger, overfall, naturkatastrofer, og lengtet etter undere som kunne befri dem fra plagene. I underet blir det umulige mulig, og ved å høre om eventyrets overnaturlige hendelser kunne tilhørerne fryde seg og få livsmot.

I Norge og flere andre land inngikk eventyrinnsamlingen i nasjonalromantikken, med dens oppvurdering av bygdene og bondekulturen. “Eventyrskatten” skulle samles inn og bidra til den kulturelle samlingen og nasjonsbyggingen. De norske innsamlingsstedene var først og fremst isolerte daler (Telemark, Setesdal). Fortellerne (informantene) har blitt ledd av, det viser bl.a. Asbjørnsens rammefortellinger (mange fortellerportretter der). Hans E. Kinck om en mann som forteller og til slutt tilføyer: “Du vait, d’æ no berre so ai slags øvertru.” (fra Setesdal) [Bukdahls *Det skjulte Norge* s. 269] Fra og med (nasjonal-)romantikken ble eventyrene brukt som barnelesing. Barnas litteratur skal være mer opprinnelig

og naturlig – som barnet selv. Tyske forlag skrev i sine reklameannonser på begynnelsen av 1900-tallet at bøker med tyske folkeeventyr var det beste lesestoffet for barn (Lehmstedt og Herzog 1999 s. 385).

Eksempler på samlinger av folkeeventyr:

Eventyrsamlingen *Tusen og én natt*: ble skrevet ned en gang mellom 500 og 1500 e.Kr.; historiene stammer fra Arabia, Iran, Egypt, India

Marie-Catherine d’Aulnoy: *Eventyrene* (1697)

Charles Perrault: *Min gåsemors fortellinger* (1697)

Henriette Julie de Castelnau Murat: *Eventyr* (1698)

Jean Marie Le Prince de Beaumont: *Barnas magasin* (1756)

Johann Karl August Musäus: *Tyskernes folkeeventyr* (1782-86) – en samling folkeeventyr, kunsteventyr, legender og sagn

Brødrene Grimm: *Barne- og huseventyr* (1812-15; *Kinder- und Hausmärchen*)

Asbjørnsen og Moe: *Norske folkeeventyr* (1841-45)

Hyltén-Cavallius og Stephens: *Svenska folksagor och äfventyr* (1844-49)

Božena Němcová: *Tsjekkiske folkeeventyr og sagn* (1845-46)

Ulrich Jahn: *Folkeeventyr fra Pommern og Rügen* (1891)

Knud Just Qvigstad: *Lappiske eventyr og sagn* (1927-29) – innsamlet fra samiske fortellere og utgitt i en tospråklig firebindsutgave

Ethel Stefana Drower (under psevdonymet E. S. Stevens): *Folk-Tales of Iraq* (1931)

Italo Calvino: *Italienske eventyr* (1956)

Ove Eide og Finn Egil Eide: *Kjerringa, Askeladden og kongen sjølv: Eventyr frå Sogn og Fjordane* (2012)

De første skriftlige versjonene av *Tusen og en natt* stammer fra 700-tallet, men lite av disse er bevart. Den eldste bevarte utgaven er fra 1400-tallet (Woeller og Woeller 1994 s. 87). Det var først i enda seinere utgaver at historiene ble fordelt på 1001 netter; tallangivelsen “tusen” betydde opprinnelig bare “svært mange” (s. 87). *Tusen og én natt: Arabiske fortellinger* ble utgitt på fransk i årene 1704-17, basert

på arabiske manuskripter oppdaget av den franske orientalisten Antoine Galland (Woeller og Woeller 1994 s. 196). I tillegg baserte Galland seg på noen muntlige fortellere, blant andre kvinnen Hanna Dial fra byen Aleppo i det som i dag er Syria. Fra Dial stammer noen av de mest kjente eventyrene, bl.a. “Aladdin og lampen” og “Ali Baba og de førti røverne” (Woeller og Woeller 1994 s. 198).

I noen versjoner får Scheherezade barn med prinsen i løpet av den lange tiden med fortellinger, og i én versjon er det bare de felles barna (de varierer i antall fra ett til tre) som kan redde henne etter at hun har fortalt en historie som prinsen syntes var kjedelig (Woeller og Woeller 1994 s. 90). I 1710-12 ga franskmannen François Pétis de La Croix ut *Tusen og én dag*, en samling persiske eventyr (Woeller og Woeller 1994 s. 198). Denne siste samlingen er langt mindre kjent.

De indiske eventyrene og dyrefablene i samlingen *Panchatantra* (trolig fra 200-tallet e.Kr.) er skrevet på sanskrit. På 1200-tallet oversatte Johann von Capua noen av historiene til latin, og dermed kunne de spre seg i Europa og påvirke europeisk fortellertradisjon (Woeller og Woeller 1994 s. 136).

“Kathasaritsagara (Ocean of rivers of stories) is a famous 11th century collection of Indian legends, fairy tales and folk tales as retold by a Saivite Brahmin named Somadeva. Nothing is known about the author other than that his father’s name was Ramadevabhatta. The work was compiled for the entertainment of the queen Suryamati, wife of king Anantadeva of Kashmir (CE 1063-81). It consists of 18 books of 124 chapters and more than 21,000 verses in addition to prose sections. The principal tale is the narrative of the adventures of Naravahanadatta, son of the legendary king Udayana. A large number of tales are built around this central story, making it the largest existing collection of Indian tales. It notably also contains the Vetalapanchavimsati, or Baital Pachisi, in its twelfth book. The Katha-sarit-sagara is generally believed to derive from Gunadhya’s Brhat-katha, written in Paisachi dialect from the south of India. But the Kashmirian Brhat-katha from which Somadeva took inspiration may be quite different from the Paisachi one as there were two versions of the Brhat-katha extant in Kashmir, as well as the related Brhatkatha-sloka-samgraha of Buddhasvamin from Nepal. Like the Panchatantra, tales from this (or its main source book the Brhat-katha) travelled to many parts of the world. The only complete translation into English is by C. H. Tawney (1837-1922), published in two volumes (1300 pages in all) in 1880. This was greatly expanded, with additional notes and remarks comparing stories from different cultures, by N. M. Penzer, and published in ten volumes (“privately printed for subscribers only”) in 1924.” (<http://hinduebooks.blogspot.no/2010/06/katha-saritsagara-of-somadeva-bhatta.html>; lesedato 18.07.16)

Italieneren Giovanni Francesco Straparola ga i renessansen ut en samling fortellinger med tittelen *De fornøyelige nettene* (1550-1553). Den inneholder 73 fortellinger, der 21 er eventyr, bl.a. et om katten med støvlene (Woeller og Woeller 1994 s. 135).

Italieneren Giambattista Basile, som levde på slutten av 1500- og begynnelsen av 1600-tallet, samlet på folkeeventyr. Femti av eventyrene ble publisert posthumt i årene 1634-36, og verket er i dag kjent under tittelen *Pentamerone*. I denne samlingen opptrer for første gang Askepott (Cenerentola) i en skriftlig tekst.

Charles Perrault oppga sin sønn Pierre som forfatter av sin eventyrsamling fra 1697 (Woeller og Woeller 1994 s. 168). I Perraults versjon av "Rødhette" blir både jenta og bestemoren spist av ulven, som stappmett begir seg ut i skogen igjen (det er i Grimms versjon de blir reddet av en jeger). Eventyret fungerte som en advarsel mot ulydighet. Hans eventyrsamling fikk mange andre i samtiden til å utgi eventyr (Woeller og Woeller 1994 s. 173). I *Om folkelig overtro og feiltakelser* samlet Perrault ordtak, værregler og lignende fra folkelig tradering (Woeller og Woeller 1994 s. 168).

Perrault "renset" noen av sine innsamlete eventyr før han ga dem ut (tiltenkt et borgerlig og aristokratisk publikum). Prinsen har ikke lenger sex med Tornerose mens hun sover, og Tornerose føder heller ikke et barn mens hun sover, slik som i den innsamlete versjonen. I tillegg har Perrault fjernet innslaget der Tornerose våkner og oppdager at hennes svigermor er en trollkjerring (Lyons 1987 s. 157). I et annet eventyr har Perrault sensurert bort en scene der en marki kaster sin kone naken ut av huset. I noen av de muntlig fortalte versjonene av "Rødhette og ulven" tilbyr ulven Rødhette en bit kjøtt fra bestemorens kropp. Denne sjokkerende muligheten for kannibalisme fjernet Perrault. Han la også til elementer når han syntes komposisjonen dermed ble bedre. Først var Perraults tekster tiltenkt voksne lesere, men han lagde også en adaptasjon for barn (Lyons 1987 s. 157). Hans eventyrsamling er den første i Europa der barn, og særlig jenter, er hovedpersoner i flere av tekstene (Richter 1987 s. 202). Perrault ga ut boka under sin sønns navn.

Noen tidlige versjoner av eventyret om Rødhette og ulven kan "berette at ulven får Rødhette til å drikke bestemorens blod og spise kroppen hennes" (*Aftenposten Innsikt* mai 2011 s. 77).

Forskerne Walter Pollatschek og Hans Siebert bearbeidet i DDR (den øst-tyske diktaturstaten) en utgivelse noen av brødrene Grimms eventyr slik at de passet med sosialistisk ideologi. For eksempel blir noen av eventyrskikkelsene i DDR-utgiverens versjon ikke fornøyd med et liv i overflod, men tar opp igjen sitt tidligere arbeid (f.eks. som skreddere). De alternativene avslutningene skulle formidle til leserne at ekte lykke ligger i (plikten til) å arbeide, ikke i den materielle lykken som f.eks. Vest-Tyskland kunne by på (Hotzel 2013 s. 83). Bearbeidingen i DDR fungerte som sensur. Alle religiøse innslag ble fjernet fra folkeeventyrene og voldelige handlinger ble mildnet. DDR-forskerne mente eventyrene hadde blitt forvansket av borgerskapet og ville tilbakeføre tekstene til det opprinnelige, noe brødrene Grimm dessuten også gjorde gjennom sine forkortelser og andre forandringer, men i deres tilfelle for å tilpasse fortellingene til borgerskapets normer (Hotzel 2013 s. 83). "In both cases, the effect was to deradicalize the tales

by bowdlerizing the elements of the fantastic, the uncanny, the grotesque, and the obscene.” (David Bathrick sitert fra Hotzel 2013 s. 84) “To bowdlerize” (eller “bowdlerize”) er å renske tekster for “ubehagelige” innslag (f.eks. tabu-ord), oppkalt etter engelskmannen Thomas Bowdler som foretok en slik sensurering av Shakespeares verk.

Den tyske forfatteren og pedagogen Johann Gottlieb Schummels bok *Barneleker og samtaler* (1776-78) inneholder blant annet eventyr. Disse eventyrene fortelles som del av en fiktiv fortellerunde, slik av eventyrene blir avbrutt på steder der barna stiller spørsmål om det som skjer i eventyrene (Woeller og Woeller 1994 s. 202).

Tyskeren Johann Karl August Musäus ga i årene 1782-86 ut *Tyskernes folkeeventyr*. Han bearbeidet folkeeventyr, for å gjøre dem mer kunstneriske: “Jeg samler her de mest trivielle ammetue-eventyr, som jeg støtter opp under og gjør ti ganger mer forunderlige enn de var opprinnelig” (sitert fra Woeller og Woeller 1994 s. 205). Musäus’ utgivelse var en av de første trykte eventyrsamlingene på tysk, lenge før brødrene Grimm. Stilen i Musäus’ samling er litterær og passer snarere til en litterær salong enn til barnerommet. Leseren bør f.eks. kunne litt latin. Det har på grunn av bearbeidningen blitt hevdet at det snarere dreier seg om stedfestede kunsteventyr enn tidløse folkeeventyr (<http://www.literaturland-thueringen.de/artikel/johann-karl-august-musaeus-volksmaerchen-der-deutschen/>; lesedato 21.04.20). Motivene og temaene er imidlertid hentet fra folks fortellinger, og Musäus skal ha samlet en gruppe eldre kvinner og latt dem fortelle eventyr. Av og til hentet han gamle kvinner med spinnehjul inn i studerkammeret sitt for at de skulle fortelle. Han skal også ha betalt barn han møtte på gata for å fortelle eventyr. Musäus’ beste informant/forteller var en gammel vognkusk. Deres eventyr ble så utvidet med landskapsbeskrivelser og skildringer av personenes følelsesliv. Han omarbeidet det han ble fortalt til tekster som ofte henspiller på aktuelle samfunnsforhold og som fungerer som et middel til opplysning.

Første bind av brødrene Grimms *Barne- og huseventyr* ble tilegnet en mor og hennes barn: “Til fru Elisabeth von Arnim for den lille Johannes Freimund”. Lille Johannes var på det tidspunktet ennå ikke et år gammel, og Grimms eventyrbok er den første som har blitt tilegnet et spebarn (Richter 1987 s. 214-215). “Huseventyr” i tittelen kom med fordi eventyrbøkene “forblir i huset og arves videre [fra generasjon til generasjon]” (innledning skrevet i 1819, her sitert fra Richter 1987 s. 222). Grimm-brødrene oppfattet eventyrene som barnas egne, og “det som tilhører dem, skal ikke rives ut av hendene deres” (forord til samlingen, sitert fra Richter 1987 s. 217).

Napoleons militære seire over store tyske områder var en av grunnene til brødrene Grimms ønske å samle tyske eventyr, som uttrykk for tysk identitet.

Brødrene Grimm oppsøkte eventyrfortellere som de hørte om, og noen fortellere oppsøkte brødrene. Den viktigste kilden deres var Dorothea Viehmann. Viehmann

var datter av en gjestgiver i nærheten av byen Kassel. Hun stammet fra en gammel hugenottfamilie og kjente også til franske eventyr (Woeller og Woeller 1994 s. 218). Den forhenværende soldaten Johann Friedrich Krause var en annen viktig forteller. Krause fikk avlagte klær i betaling av de forholdsvis fattige Grimm-brødrene (Woeller og Woeller 1994 s. 213). Dessuten oppsøkte venner av brødrene gamle folk i tyske landsbyer og spurte om de kunne fortelle eventyr. Blant disse vennene var søstrene Ludowine og Anna von Haxthausen, deres brødre August og Werner von Haxthausen, samt forfatteren Annette von Droste-Hülshoff og hennes søstre (Woeller og Woeller 1994 s. 214-215). Wilhelm Grimm giftet seg med en av eventyrfortellerne, en apotekerdatter fra Kassel med navnet Dorothea (Dortchen) Wild.

“While occasional loose ends may be found in literary tales, the editing process will usually not allow them. In fact, the Grimm brothers were especially famous for filling in secondary detail and elaborating descriptions (David 1964: 180-96).” (Rosen 1985)

“Grimm forandret på mange muntlige eventyrfortellinger om mødre som ville sine barn ille. Den opprinnelige fortellingen om Hans og Grete handlet for eksempel om en mor som etterlot sine egne barn i skogen, men fordi brødrene Grimm ikke klarte å slippe tanken om den gode moder, introduserte de stemoren eller ‘konen’ som en fordervet, egoistisk og unormal femme fatale som tar morens plass etter hennes død.” (Janne Stigen Drangsholt i *Aftenpostens* magasin *Innsikt* i mars 2012 s. 82)

Wilhelm Grimm tok kritikk av eventyrtekstene svært alvorlig, og bearbeidet tekstene en rekke ganger, med tiden (mot Jacob Grimms vilje) i retning enda mer tilpasning til barn som mottakere (Claudia Stoiser i <https://www.grin.com/document/268609>; lesedato 11.08.20).

Brødrene Grimm oversatte noen av irlenderen Thomas Crofton Crokers *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825-27) til tysk under tittelen *Irske alve-eventyr* (1826) (Woeller og Woeller 1994 s. 218-219).

Den tyske maleren Philipp Otto Runge drev også med innsamling av eventyr. Han skrev ned eventyrene på fortellernes dialekt (platt-tysk) (Woeller og Woeller 1994 s. 216).

Russeren Alexander Nikolajevitsj Afanasjew ga i årene 1855-63 ut til sammen ca. 450 eventyr i åtte bind. Hans forbilde var brødrene Grimm. Eventyrene ble utgitt i forbindelse med Afanasjews myteforskning (Woeller og Woeller 1994 s. 224). Han var opptatt av likhetstrekk og det som forener eventyr. Akkurat som med variasjoner av myter kan varianter av eventyr muligens stamme fra noen få opprinnelige versjoner. “Wilhelm Grimm spekulerte om eventyrene kunne gå tilbake til indoeuropeisk språktid, men fikk liten støtte opp mot vår tid. Nå har et forskerteam fra Storbritannia og Portugal sagt seg enig med Grimm-brøren. De

konkluderer med at eventyrene faktisk er mye eldre enn noen andre kjente tekster. Antropolog Jamie Tehrani hevder at originalen i den kjente eventyrkategorien “Å stjele trollets skatt” er minst 5000 år gammel. Og beslektede eventyr i kategorien “Smeden og djevelen” 6000 år.” (*Morgenbladet* 22. – 28. januar 2016 s. 44)

Innsamlerne og nedskriverne endret ofte på eventyrene. “At “Oskefisen” ble til “Askeladden”, hører til de mindre inngrep, men når en lar ham ligge i all ærbarhet oppå sengeteppet til prinsessa i stedet for å la ham sette barn på henne, da blir jo inngrepet mer betydelig.” (Danielsen 1994 s. 110-111) “Oskefisen” betydde på Asbjørnsen og Moes tid “ganske enkelt en som blåser til glørne. Men “det gode selskap” i 1840-årene hadde åpenbart de samme assosiasjoner til ordet som vi får i dag.” (Danielsen 1994 s. 122) Askeladden har et fundamentalt viktig arbeid når han sitter ved grua og passer ilden. Han holder livsgrunlaget ved like.

“Selv om eventyra til Asbjørnsen og Moe virker uskyldige på oss i dag, ble de oppfattet som rå i formen rundt midten av 1800-tallet. Camilla Collett klagde blant annet på at de kunne skrive “korumpe” (kurumpe) i stedet for å bruke det mer dannede “kohale” (merk at ordet “rompe” betyr det samme som “hale” i mange norske dialekter). Asbjørnsen og Moe var altså dristige og balanserte helt på grensa av hva publikum kunne tåle. Likevel torde de ikke bruke det opprinnelige navnet på Askeladden. Oskefisen, som han egentlig ble kalt, hadde kanskje blitt for sterk kost for de dannede leserne. Trass i at den rå språkformen virket støtende på noen, ble fornorskingen av språket i eventyrene til Asbjørnsen og Moe en suksess. De viste hvordan en på en systematisk måte kunne ta elementer fra norske dialekter inn i dansken. Dessuten ble bøkene mye lest, ikke minst av barn. Det gjorde folk vant med å se norske språktrekk i skriftspråket og la med det en slags grunnmur for de språkendringene som skulle komme senere.” (<https://moment2.cappelendamm.no/ento/tekst.html?tid=1846293&sek=1737682>; lesedato 20.08.20)

“For ikke å støte noen valgte 200-årsjubilantene Asbjørnsen og Moe *askeladden* istedenfor det mer utbredte *oskefisen*. Slik skapte de et begrep som skulle få en særegen klang og betydning for nordmenn. Eventyrsamlerne satte i det hele tatt et varig preg på norsk språk. [...] Og siden det uttalte formålet var å formidle en *norsk* folkekultur, måtte de bruke norske ord for en norsk virkelighet, slike som *foss* for *vandfald*, *grind* for *lee* og *stabbur* for *stolpebod*. [...] Det var de som kunne styre seg for eventyrenes grovskap, særlig i de såkalte kondisjonerte kretser. Camilla Collett var forferdet over at Asbjørnsen og Moe skrev “Kurompe” og ikke “Kohale”. De hadde forsøksvis skrevet opp eventyrene på dansk, men informantenes uttrykksmåte og dialekt satte nødvendigvis preg på oppskriften. Likevel valgte de å trykke eventyrene fra de beste fortellerne med påfallende få endringer fra oppskriftene. Slik ble ikke bare ordvalget, men også ordstilling og uttrykksmåte påtakelig mer norsk. Dessuten fikk karakteristiske uttrykk fra eventyrene etter hvert en selvsagt plass i norsk dagligtale, slik som “Per og Pål”, “Soria Moria”, “kjerringa mot strømmen”, “god dag mann, økseskaft” og “sjuende far i huset.” (Truls Gjefsen i *Språknytt* nr. 4 i 2013 s. 18-19)

Eventyrutgivelsene satte Asbjørnsen og Moe “i sentrum for den norske nasjonalromantikken. De fikk både publikum og statlige stipender. Dermed kunne de reise lenger for å samle, og Gudbrandsdalen, Telemark og Setesdal ble innlemmet i eventyrverket. Turene til Vestlandet ga imidlertid mest materiale til arkivene, for samlerne syntes ikke tradisjonen der var “norsk” nok. [...] Gjennom spredningen av eventyrbøkene fikk da også Norge én enhetlig eventyrtradisjon, som igjen spilte en stor rolle for nasjonsbyggingen. [...] Samarbeidet om eventyrene varte i femten år og munnet ut i en stor samling med et langt, vitenskapelig forord av Moe. Det var mulig fordi den unge, norske staten hadde gjort ham til verdens første statsstipendiat i folkeminne i 1849.” (Truls Gjefsen i *Språknytt* nr. 4 i 2013 s. 20)

“I et arkiv i Regensburg i Bayern har tyske forskere oppdaget 500 nye eventyr som opprinnelig ble samlet av Franz Xaver von Schönwerth. Han utga sine først innsamlede eventyr i tre bind på 1850-tallet, og Jacob Grimm så på ham som den eneste verdige arvtageren til sitt eget og brorens arbeide. Likevel utkom ikke eventyrene Schönwerth samlet mot slutten av livet, og de ble glemt. Forskere er spesielt begeistret over at eventyrene er skrevet ut i en rå og upolert form, tett opp til de originale muntlige overleveringene.” (*Morgenbladet* 23. – 29. mars 2012 s. 44)

Knud Just Qvigstad ga i årene 1927-29 ut fire bind med samiske eventyr og sagn. Etter forbilde fra brødrene Grimm noterte han ned hvem hans fortellere hadde hørt/lært historiene fra. “Da fremgår det at mange har hørt dem av mødre og bestemødre.” (*Bokvennen* nr. 4 i 2001 s. 59)

“Den mest typiske eventyrhelt er han eller hun som i utgangspunktet lever i usle kår, som er fattig og foraktet, som anses som ubegavet og udugelig til og med av sine egne, som er tråkket på og hundset. [...] Når eventyret er slutt og den svake har kommet i æresposisjon, er det som om fortelleren peker nese av alle vanlige forventninger om hvem som har best sjanse til å lykkes. [...] Eventyret er grunnleggende solidarisk med den svake.” (Danielsen 1994 s. 70) Jørgen Moe skrev at Askeladden viser “en uforstyrrelig Ligegyldighet ved al den Spot og Haan, brødrene udslynge over ham – en Ligegyldighed, der har antaget en følelsesløs Taabeligheds Udseende, men som hviler paa en dyb Erkjendelse af egen Kraft” (skrevet 1852; sitert fra Danielsen 1994 s. 37).

“Musikkpedagogen Tony Valberg har i 1996 utgitt en publikasjon med tittelen *Askeladden – en underdog*. Kort sagt beskriver han Askeladden og hans kvalifikasjoner som anderledes og naiv, og at det muligens bunner i at han var psykisk utviklingshemmet. Neida det er ingen spøk. Innledningen følger slik: “Var Askeladden psykisk utviklingshemmet? Hadde noen spurt for fem år siden hadde jeg sannsynligvis syntes spørsmålet var morsomt, men søkt. Og i dag? Vel, enhver som har folkeeventyrene under huden bærer et bilde av Askeladden i seg. Og det

bildet er selvfølgelig det rette for hver enkelt. Mitt eget Askeladden-bilde er i dag at om han ikke var psykisk utviklingshemmet, så kunne han godt ha vært det!” Valberg trekker frem det at han ikke dugde til annet enn å rote i aska, og at foreldrene nødig ville sende han ut avgårde, mens derimot hans brødre Pål og Per gjerne kan reise.” (<http://www.eirinforteller.com/2010/05/askeladden-psykisk-utviklingshemmet.html>; lesedato 05.09.11)

“Det er ikke vanskelig å trekke paralleller mellom Askeladdens sterke sider, og sterke sider hos psykisk utviklingshemmede; de er “annerledes” og kommer rett som det er med utsagn og løsninger som er brudd med det forventede. De har evne til å stanse opp, være til stede og komme i kontakt med folk, uten å skule til sosial anseelse. Og deres spontane vennlighet og mangel på forstillelse oppleves som sjenerøsitet. Både der Askeladden kommer til kort motorisk og kognitivt, og der han lykkes vil han kunne være en sterk identifikasjonsfigur for psykisk utviklingshemmede. De gamle muntlige overleveringene var fulle av stikk mot hovmodighet, dumskap og maktmisbruk. Særlig var det øvrighetsfolk som lensmann og prest som fikk unngjelde. Men også jevne folk som Per og Pål ble gjort til latter, når deres hovmod ble stort nok. Dette var et ikke ubetydelig element i fortellertradisjonen. Kanskje er det en stund siden disse stikkene virkelig svidde, og eventyrene har virket “snillere” enn de brukte være. Vi har liksom ikke slike fattige stuer som i eventyrene lenger, og ikke den type kremmere eller lensmenn heller (for ikke å nevne konger og prinsesser). Men mennesker med psykisk utviklingshemming finnes, og det gjør så men dumskap og hovmod også. Med en psykisk utviklingshemmet Askeladd biter folkeeventyrene fra seg igjen. Vår egen dumskap og hovmod trer ubehagelig klart fram. Skal eventyrene være en levende del av vår kulturarv er det avgjørende at eventyrskikkelsene representerer noe i vår egen tid. Helst skal de hjelpe oss til å gjøre gode valg inn i fremtiden. Etterkrigs-generasjonens Askeladd pekte mot en fremtid med idealer fra vest, over Atlanteren. Og for statsråder, næringslivsaskeladder og annet storfolk er han blitt en kjær gjenganger i festtaler om den ene som fra små kår og mot alle odds jobber seg opp og frem. Mon tro om Askeladden føler seg fremmed i så fint selskap?” (Tony Valberg på <http://home.uia.no/tonyv/superdalang/underdog.html>; lesedato 05.09.11)

“Insofar as the trickster has become one of the Märchen’s most active and popular figures, the icon of chance in the Märchen often takes on the shape of the fool or Narr. This connection to the tricksterish element ties the Märchen to chance and fate, to the playful and mischievous dimension of man’s life.” (Pfefferkorn 1988 s. 160)

De magiske hjelperne som i Norge er kjent fra “Askeladden og de gode hjelperne” har klare paralleller til figurene i en fortelling om kong Arthur fra 1300-tallet. Ved kongens slott er det en skarp-øyd person, en superrask løper, en som kan høre alt, en storspiser og en stordriker (Woeller og Woeller 1994 s. 110-111). Brødrene

Grimms “Seks mann greier hele verden” er et lignende eventyr. Historien om argonautene i antikken har også noen av de samme kjennetegnene.

Eventyret “Jomfruen på glassberget” er et under-eventyr. Prinsessen på glassberget er i en opphøyd stilling i tredobbel forstand: Hun er kongens datter, hun sitter på et slags isfjell og hun er kald og utilnærmelig. Hun er steil, hard, kald og avvisende (mot de fleste). Det er typisk at det er konkurranse om jenta, hun er et objekt; gjennom konkurransen skal den beste finnes og hun blir gevinsten/premien. Den hule glassveggen i eventyret kan tolkes som livsveien. (I en båsull fra Telemark heter det: “Sko hesten, sko hesten og sko han vel, for vegen til kongens slott er håll”.) Livsveien er glatt. Møtet mellom ungguttene og hestene skjer sankthansnatta (jonsok). Denne natta var de onde maktene særlig virksomme. Derfor tente folk store bål for å jage dem bort. Å temme hestene innebærer å tøyse villskapen og dermed kunne utnytte styrken kontrollert og metodisk (kulturelt, mot den ville natur). Ifølge den danske forskeren Bengt Holbek er det i 23 av de versjonene av “Jomfruen på glassberget” som han undersøkte, ingen informasjon om hvem som har plassert prinsessa opp på glassberget; i 9 versjoner har hun blitt satt der av et troll, en drage eller djevelen selv. I de resterende 13 versjonene er det faren, dvs. kongen, som har plassert henne der.

Dyreeventyret “Reve-enka” viser en dyreverdenen som parallell til menneskeverdenen. Dyrene lever ikke sitt særegne liv, de er nærmest mennesker i dyreham. Dette eventyret ble kanskje fortalt i giftermålsammenheng. Reveenka venter på den rette (= den naturlige i dyreriket) og lever etter kristne normer (med ekteskap som mål). Enka snakker delvis på vers, med ramse- og reglepreg. Hun gifter seg til slutt på sett og vis med samme mann, med den avdøde på nytt – for artslighet er i denne sammenheng full likhet.

Skjemteeventyret “Mestertyven” viser smarte triks utført av folkets representant. Hovedpersonen har en utrolig selvtillit og selvsikkerhet. Øvrighetspersoner som fut og prest latterliggjøres. Et slikt eventyr har sikkert fungert som en folkelig “hevnr”: Latteren har fylt en ventil-/utladningsfunksjon for sterke frustrasjoner. Menneskelige svakheter (som prestens innbilskhet) stilles fram til spott og spe, og gir eventyret et tydelig anti-autoritært innhold. Futen var knipen, presten forlagte offer, begge var utsugere som tynte folket. Autoritetene faller ned (men ikke kongen; embetsmennene stod mellom kongen og folket, og folks avstand til kongen skapte forestillingen hos folk om han som god, ofte som en godslig storbonde – forelegget var trolig storbonden i bygda og hans datter. Kan husmannsgutten få henne?). “Mestertyven” lar publikum tenke en ulovlig tanke: Giftermål og sosialt samkvem er mulig på tvers av classeskillene. Eventyret har en Robin Hood-moral: å stjele fra de rike (utbyttene) er tillatt.

Vi kan si at et skjemteeventyr som “Mestertyven” har fire funksjoner:

- a) Utladningsfunksjon: ikke sosialt opprør, men utladning gjennom latteren; latteren fyller en ventilfunksjon for folks frustrasjoner og sinne.
- b) “Hevn”-funksjon: en følelse av urettferdighet og undertrykkelse kompenseres for ved at det i eventyret går dårlig for undertrykkerne
- c) Korrigeringsfunksjon: menneskelige svakheter (prestens innbilskhet osv.) blir latterliggjort på en måte som kanskje fører til forbedringer
- d) Utopisk funksjon: eventyr lar publikum tenke det “ulovlige”, f.eks. at sosial omgang og giftermål er mulig på tvers av klasseskillene

Mange eventyr preges av en animistisk virkelighetsforståelse: dyr og sågar gjenstander lever og har vilje. Små barn er animister, de tror at vinden blåser fordi den er sint eller at barnet selv kan frambringe bestemte virkninger ved bestemte ritualer. Barn har lett for å personifisere og gjøre ikke-levende ting levende. (Voksne kan også slå etter ei lampe de dunker hodet i eller snuble i en stol og sparke etter stolen.) To- til fire-åringer tror at hendelsene i eventyr er sanne og reelle, og de skiller normalt ikke mellom det fantastiske og det virkelige. Den tyske psykologen Charlotte Bühler kalte (i et verk fra 1918) en animistisk realitetsorientering “den magiske tenkemåten”. Bühler hevdet at framstillingsformen i folkeeventyrene svarer til barns oppfatning av virkeligheten. Animismen og det polariserende verdensbildet (god-ond, vakker-stygg, og de klart tegnede figurene) tilsvarer ifølge henne måten små barn tenker på. Bühler skapte begrepet “eventyrvald” (4-8 år).

Forsøk på å “formilde” eller tilpasse eventyr slik at barn ikke skal bli for skremt, kan føre til at barna blir urolige. Det å la skurken overleve (mens han i det opprinnelige eventyret blir drept), kan gi barna en uro for at han skal vende tilbake og ødelegge for helten (Woeller og Woeller 1994 s. 298).

Også voksne – og grusomme – personer kan verdsette eventyr. Den russiske tsaren Ivan den skrekkelige (som levde på 1500-tallet) skal ha hatt tre gamle, blinde menn som vekslet på å fortelle eventyr for tsaren i hans soverom (Woeller og Woeller 1994 s. 165).

Den russiske dikteren Aleksandr Pusjkin hørte i sin barndom en kvinnelig, livegen barnepasser fortelle eventyr. Hun het Arina Rodionowna Matwejewa, og han møtte henne igjen senere i livet og hørte på nytt hennes eventyr. “Hvert av dem er et dikt” skrev Pusjkin begeistret til sin bror (sitert fra Woeller og Woeller 1994 s. 265). På noen misjonsskoler har det blitt brukt skolebøker med europeiske eventyr blant tekstene. Disse eventyrene kunne så bli blandet sammen med de innfødtes egne fortellinger og tilpasset deres egen kultur (Woeller og Woeller 1994 s. 290).

Den russiske folkeminneforskeren Aleksandr N. Afanasev samlet på 1800-tallet hundrevis av russiske eventyr og publiserte dem i åtte bind i årene 1855-67. Han samlet også erotisk folkeeventyr og planla utgivelsen *Hemmelige russiske eventyr* (*Russkie zavetnye skazki*), men på grunn av sensuren i tsarens Russland ble de først publisert i hjemlandet på 1990-tallet.

Den amerikanske forfatteren og antropologen Zora Neale Hurston ga i 1935 ut “den antropologiske boken *Mules and Men*, som består av folkeeventyr og historier Hurston samlet mens hun kjørte alene rundt i de segregerte sørstatene. [...] Hun brukte antropologien til å berike fiksjonen, og fortsatte hele tiden å samle folkeeventyr, historier og sanger” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2018 s. 47). “*Mules and Men* is a compilation of stories that Zora collected on two trips – one in Florida, including Eatonville (the town in which she was raised) and Polk County, and the other in New Orleans. In Florida she documented some seventy folktales, while in New Orleans, she documented voodoo traditions and other stories. [...] Hurston carefully arranged her folktales and meticulously delineated the contexts in which they were narrated to reveal complex relationships between race and gender in Black life. Underscoring the traditional subversive role of African American folklore, she highlights the continuing role folktales play in Black people’s struggles with economic and racial oppression. Hurston also details the function of folklore in conflicts between Black men and Black women, showing both how men use folktales to reinforce and legitimate oppression of women and how women use them to fight against a subservient role and to assert their power.” (Susan Meisenthaler m.fl. i <https://www.literaryladiesguide.com/book-reviews/mules-and-men-by-zora-neale-hurston-a-review/>; lesedato 14.09.20)

Den østerriksk-amerikanske psykologen Bruno Bettelheims bok *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1975) viser hvordan eventyr kan gi barn kraft til å oppdage, gjennomarbeide og løse sine egne vansker. Eventyrene får barn til å bearbeide problemer i det underbevisste, som så senere kan løses på et bevisst plan. Bettelheim mener at eventyr er så viktige for barn fordi barna kan identifisere seg med en helt som takket være knep, mot og utholdenhet overvinner de største vanskeligheter og farer. Og denne helten, som befinner seg blant kjemper, troll og uhyrer, minner om et barn som befinner seg i de voksnes skumle verden (gjengitt fra Renault 2013 s. 61).

Bettelheims psykologiske tilnærming fokuserer på eventyrenes store verdi for barn, en verdi som skyldes dette:

- Den yngste og unnseligste (den minste) overgår i eventyrene langt sine søsken, noe som kan styrke selvspekten hos barn. Askeladden oppfører seg som et barn; han har i utgangspunktet den svakeste posisjonen, er liten og ubetydelig. Den tilsynelatende usle kan skjule indre rikdom og styrke. Eventyret er grunnleggende solidarisk med den svake, den som lever i usle kår, fattig og foraktet, og som anses som ubegavet og udugelig, men som altså viser seg å være den beste.

- De fantastiske ønskedrømmene hos barnet får konkret form i den gode feen, de destruktive fantasiene i den onde hekse, den fryktelige skrekken i den glupske ulven, det misunnelige sinnet i “hatpersonene” i eventyret enten disse er mennesker eller dyr.

- I undereventyrene forekommer det aldri at vold, overgrep og urett som er begått mot en uskyldig, ikke blir rettet opp igjen. Det som blir sittende igjen i barnets minne, er ikke uretten, men gjenopprettelsen, troen på at det gode, ikke det onde i tilværelsen får overtaket. Barn har en enormt sterk rettferdighetssans (de er ikke hevnjerrige i og for seg). De forlanger rettferdighet. I eventyret er det oppgjør, balanse, klarlegging.

- I eventyrene lykkes det aldri å oppnå fordeler for seg selv med juks, fanteri og løgner. Løgn blir alltid avslørt. En trenger ikke å bli slem selv om en blir utsatt for urettferdig behandling. Det å “ta igjen” er ikke alltid den beste løsningen. Det er bedre å gjøre godt enn å gjøre ondt. Eventyr er fortellinger om hvordan vanskeligheter overvinnes.

- Eventyr er eksistensielle fortellinger som tar opp løsrivelse fra foreldrene (Askeladden forlater hjemmet), behovet for kjærlighet, frykten for å bli sett ned på, frykt for døden, samlivsproblematikk (heltens stemor) m.m.

Det magiske tenkesettet som preger eventyrene, utgjør et lag i vår psyke. Barn har favoritteventyr som de vil høre om igjen og om igjen. De oppfører seg annerledes når de har fått høre sitt favoritteventyr, f.eks. sover de roligere. Bettelheim mener at barn ubevisst eller førbevisst tar til seg det symbolske budskapet i eventyrene: Vi kan ikke slippe unna de harde kampene i livet, men hvis vi tappert møter urettferdigheten og kjemper mot alle slags hindringer, kommer vi til slutt til å stå som seierherrer, den enkelte blir konge over seg selv. Eventyr kan altså ha en terapeutisk funksjon. (Jamfør også Paul Jan Brudals bok *Det ubevisste språket: Psykologi og symbolbilder i folkeeventyrene*, 1984.)

Bettelheims bok *The Uses of Enchantment* “är främst inriktad på studiet av de mentala processer som han menar att sagomönstren avslöjar. Hans syfte är att hävda sagornas terapeutiska funktion: de hjälper oss att lösa våra psykologiska problem och blir särskilt viktiga för barn som behöver bearbeta sina omedvetna konflikter. [...] Bettelheims ståndpunkt i själva verket kommer nära Perraults tes i slutet på 1600-talet att sagor är bra för barn på grund av de moraliska lärdomar de meddelar.” (<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 09.07.18)

Etter 2. verdenskrig lette mange etter årsaker til at nazistiske menn og kvinner kunne begå så grusomme handlinger. Ifølge ledelsen for den britiske okkupasjonsmakten i Tyskland var Grimms eventyr én av grunnene til forbrytelsene som

nasjonalsosialistene stod bak, fordi det i folkeeventyrene skildres mye avskyelig (Hotzel 2013 s. 78). For eksempel blir noen mennesker brent levende. Disse tekstene påvirket små barnesinn, og derfor ble bruken av eventyrbøker begrenset i undervisningen i skolen i det beseirete Tyskland. Ilse Korn, som var i ledelsen for bibliotekssektoren i Sachsen, og som fra 1950 også var medarbeider i Ministeriet for folkedannelse i DDR (Øst-Tyskland), mente at folkeeventyrene inneholdt mange “grusomme og terroristiske elementer. Derved vekker man barnets frykt og understøtter samtidig dets hang til råskap. Den tyske sjåvinismen og militarismen har en opprinnelse her.” (sitert fra Hotzel 2013 s. 79)

“Det har vært forholdsvis vanlig å karakterisere eventyret som en sekularisert myte.” (Danielsen 1994 s. 87) Eventyrene har blitt oppfattet som avsakraliserte myter, dvs. mytelignende historier som ikke skulle skape ærefrykt for det hellige, men underholde, more og belære (Woeller og Woeller 1994 s. 278-279). De mytiske heltene kunne i eventyrene utføre den ene spennende bedriften etter den andre, uten at det ble knyttet til noe hellig. Eventyrhandlingen foregikk i den kjente, jordiske verden, men med overnaturlige innslag.

Gustaf Fredéns bok *Östan om solen, nordan om jorden: Randanteckningar till folksagans historia* (1982) er en studie av tematikk i eventyr, og har et historisk perspektiv: “Romantiken medförde visserligen en uppvärdering av sagan som genre i samma mån som man böljade intressera sig för “folksjäl” och mytologi. Bröderna Grimm såg sagorna som rester från en urtida indoeuropeisk gudasaga. Ännu var det alltså inte fråga om att betrakta sagorna som litteratur. Folkloristerna tog hand om sagoforskningen och intressecentrum kom att ligga på teorier och spekulationer kring sagornas spridning och uppkomst. Vid sekelskiftet framträdde den s.k. finska skolan, Karle Krohn och Antti Aarne, som gjorde en bestående insats genom att registrera folksagans rekvisita av motiv. De hävdade att sagorna inte kunde följas längre tillbaka än till medeltiden. Det mytologiska betraktelsesättet blev därmed ointressant, men har fått en renässans, inte minst i våra dagar genom det nyväckta intresset för myter och arketyper. Fredén själv är benägen att se vissa sagor som återspeglings av uråldriga fruktbarhetsmyter och riter men han är också djärv nog att någon gång vända på synsättet: en saga kan tänkas skapa myter.” (<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 09.07.18)

“Myteeventyr” er antakelig den første typen eventyr som oppstod (Woeller og Woeller 1994 s. 20). I myteeventyr, blant annet beskrevet i tyskeren Wilhelm Wundts bok *Folkenes psykologi* (1900), er det flytende grenser mellom menneske og dyr (gjengitt etter Woeller og Woeller 1994 s. 281).

Hinduistiske forestillinger om at mennesker, dyr, stjerner, trær og blomster er ulike varianter av samme verdenssjel og går over i hverandre gjennom sjelevandring, lot seg svært godt forene med eventyrets tro på vidunderlige transformasjoner (Woeller og Woeller 1994 s. 66-67). Fortellinger om Buddhas tidlige eksistenser, som munk, hare, kråke, papegøye og andre vesener, ligner eventyr. En samling av

slike historier er verket *Jataka* fra ca. 500 f.Kr. En av historiene i *Jataka* handler om dyrenes takknemlighet og menneskenes utakknemlighet: Rasende slaver kaster en ond prins i vannet. Han redder seg opp på en flytende trestamme. Der søker også en slange og en rotte tilflukt. I sine tidligere liv har de vært gjerrige handelsmenn og må nå i dyreskikkelser bøte for sine synder. En papegøye kommer og setter seg på tømmerstokken. Så kommer Buddha forkledd som en eneboer og redder både dyrene og mannen. Slangen og rotta takker eneboeren og vil gi han av sine skatter. Papegøyen vil gi han velsmakende ris. Prinsen er rasende fordi eneboeren behandler dyrene så godt. Han lover hyklersk å gi eneboeren de fire tingene som mennesket trenger for å leve, men først må han bestige tronen sin som konge. Når han har blitt konge, lar han eneboeren piske. I hvert av hjørnene der eneboeren blir slått sier han et vers som handler om det som hendte med prinsen og dyrene på tømmerstokken. Slik blir sannheten kjent, kongen blir drept, og eneboeren innsatt som konge. En annen samling av buddhistiske fortellinger som har fellestrekk med eventyr er *Kathasaritsagara* (samlet på 1000-tallet e.Kr.) av dikteren Somadeva (Woeller og Woeller 1994 s. 70).

Hos khmer-folket i Kambodsja finnes det en rekke eventyr om en klok hare. Haren feller dommer, hjelper en mann å finne en brud osv. (Woeller og Woeller 1994 s. 73). Haren er et dyr som mennesket ikke frykter, og derfor er vi sympatisk innstilt til det. Lignende hare-eventyr finnes i burmesiske eventyr, spesielt med haren som klok og listig dommer. Hovmot, gjerrighet, løgn og egoisme blir straffet, mens hjelpsomhet, ærlighet og beskjedenhet belønnes.

I et vietnamesisk eventyr arbeider en foreldreløs gutt ute på marken og hjelper noen maur. Til takk får gutten et avgnagd hønebein i gave av maurkongen. Gutten sier ikke noe om hvor verdiløst beinet er for han, men takker maurkongen hjertelig. Først da gutten kommer hjem, merker han at alt beinet berører blir til gull (Woeller og Woeller 1994 s. 74).

Den britiske romanforfatteren og myteforskeren Marina Warners bok *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale* (2014) beskriver “fairy tale as both a genre and a literary form. Explores an array of classic and contemporary examples. Looks at the cultural, social, and political influence of fairy tales. Reveals how fairy tales use the characteristics of fantasy and the imagination. Highlights questions of gender, feminism, and psychoanalysis in the fairy tale tradition. Considers a number of visual interpretations on stage and screen” (<https://global.oup.com/academic/>; lesedato 15.06.16).

Warners bok *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (1994) “argues convincingly that many of the familiar situations in fairy tales can be traced to their growth in a culture in which patrilineage, female exogamy, competition for dowries, arranged marriages and the like were a fact of everyday life. “Fairy stories...reflect the difficulty of women making common cause within existing matrimonial arrangements.” Sisterhood may be powerful, but it doesn't

pay the rent in a society where men hold practically all the political and economic cards. Women telling such tales could be fulfilling a number of different roles. In such societies, aging and unattached women were particularly vulnerable. An elderly widow, servant or maiden aunt might well find some practical use in telling a tale in which “a useless old woman reappears in the form of a beggar...and turns out to be a powerful fairy in disguise.” The tellers could also be teaching, or warning, or protesting to their listeners about very real situations in the form of a story. The grisly tale of Bluebeard may be realistically pointing out the dangers of marriage and childbirth when the latter had such a high fatality rate. Warner credits the virtual disappearance of “Donkeyskin” from the fairy tale canon in the nineteenth century not only to the bowdlerization accompanying the tales’ transformation into nursery literature, but also to discomfort with a theme too close to reality for comfort. The first literary versions of “Beauty and the Beast” were created by Frenchwomen, such as Mme de Villanueve, who spoke against the custom of marrying off very young girls to virtual strangers; Charles Perrault was a supporter of these women as well. But this tale, which seems to be a particular favorite of Warner’s, has a rich range of meaning. Another strand in the tangled history of this tale stresses Beauty as a *femme fatale* and “men’s anguish in the face of female indifference.” In more modern versions of the tale, it is Beauty who needs the Beast. This stems partly from women’s wish to claim their own desire, their “animal” nature, and partly from a significant transformation in the relationship of humans to the animal world. Creatures once feared are now admired, and carry a very different symbolic meaning than they did centuries ago. Warner discusses several modern retellings – in Angela Carter’s stories, Cocteau’s film, the Disney animated version, and the Ron Koslow television series.” (Edith Crowe i <http://www.mythsoc.org/reviews/from-beast-to-blonde/>; lesedato 17.06.16)

Tyskeren Ludwig Laistners prøvde i verket *Sfinxens gåte* (1889) å tolke eventyrmotiv som uttrykk for undertrykt redsel. Senere har mange andre tolket eventyrene psykologisk. Den sveitsiske psykologen Carl Gustav Jung hevdet i *Åndens symbolikk* (1948) at eventyrenes skikkelser kroppsliggjør aspekter ved ethvert menneskes personlighet (Woeller og Woeller 1994 s. 35). Jung mente at mennesket kan fremme sin individuasjonsprosess gjennom å tilegne seg eventyr og myter, der arketyper gestaltes. Barns forkjærlighet for eventyr kan forklares ved at eventyrenes arketypiske språk er spesielt tilpasset barns forestillingsverden, fordi de ennå ikke har kommet på avstand fra det kollektivt ubevisste. En arketype er en medfødt forestilling, et urbilde i underbevisstheten. For Freud lignet det underbevisste en kjeller med bortgjemt rusk, der det trengs lufting og sanering. For Jung derimot var det underbevisste som et skattkammer, med skjulte kostbarheter som det gjelder å finne.

Jung påpekte at det er påfallende likheter i eventyr på tvers av kultur, tid og sted, fordi de tematiserer det fellesmenneskelige. Det arketypiske følger menneskene gjennom årtusenene. Eventyrene deler det universelle og tidløse med arketyperne, jf. at eventyrene står fritt i tid og rom. Det kollektivt underbevisste er et sjikt som

består av genetisk bestemte mønstre som tenderer mot å styre våre tanker, følelser og forestillinger i likeformete baner. Disse nedarvete arketyper framtrer i drømmer og fantasier, men også i visse former for diktning, først og fremst i myter og eventyr. Derfor gjør teorien om arketyper krav på å forklare de store likhetene (parallellene) mellom myter og eventyr fra ulike tider og ulike kulturområder. Mennesket er harmonisøkende, og Jung var opptatt av hvordan ulike kulturer manifesterer denne harmonisøkingen.

Noen arketyper som kan personifiseres i eventyr:

- Den Gamle Vise: personifikasjon av “det åndelige prinsipp” – framtrer i eventyr og myter som magiker, trollmann eller åndelig leder. En gammel mann eller en gammel kone som ber om hjelp, men som i sin tur kan hjelpe andre på overnaturlige måter. (Respekt for alderdommen, de gamles visdom.)

- Den Store Mor: Kvinner som forløser i eventyrene; de handler av kjærlighet (til sin kjæreste eller til sine brødre). Må holde ut lidelser, ofte over lang tid. Maria-skikkelse?

- Anima: det fortrenkt kvinnelige i mannen; mannen må akseptere de kvinnelige sider av sin psyke (følelser, omsorg, intuisjon) for å bli et helt menneske. Askeladden har et “bilde” av prinsessen, hun er kanskje ikke primært en reell person.

- Animus: det fortrenkt mannlige i kvinnen; kvinnen må godta den mannlige psyke i seg selv (det rasjonelle, aggressive og ambisiøse) for å bli et helt menneske

- Persona: det falske jeg, konformitetsjeget; kan framtre som en falsk helt eller i to eldre brødre; en maske

- Mandala: et magisk diagram, et symbolsk bilde av kosmos, med mange rom i interaksjon; det rommer motsetninger mellom kosmos og kaos, og er et drømmelignende landskap. “Mandala” betyr ifølge Jung “magisk sirkel”. En mandala er både magisk og beskyttende. Mandalaens midtpunkt: symbol på Selvet. Hvis midtpunktet i mandalaen mangler, er Selvet ennå ikke nådd. Mandalaen er et mikrokosmos – en liten, men samtidig stor verden – med et sentrum som symboliserer Selvet. Selvet: helheten der bevisstheten og det ubevisste forenes i en syntese.

Eventyrfortelling og -lesing kunne (som også berørt ovenfor) ha mange funksjoner:

- Kompensatorisk funksjon: I eventyrene går de mest urealistiske ønskedrømmer og dagdrømmer i oppfyllelse. Dermed er eventyr en hjelp til å holde ut den harde virkeligheten og flykte fra den grå hverdagen. De representerer en psykisk virkelighetsfortrenging, og fungerer eskapistisk.

- Underholdningsfunksjon: tidsfordriv, spenning, avveksling

- Erkjennelsesutvidende funksjon: Eventyrene sier mye om samfunnet, f.eks. om maktforhold og undertrykkelse (særlig skjemteeventyr). Tilhørerne til eventyrene kan få bedre innsikt i sin egen situasjon.

- Symbolsk funksjon: Askeladden og andre eventyrhelter overvinner motstandere og mestrer oppgavene de møter. Eventyrene er psykologiske og eksistensielle utviklingshistorier som formidler allmennmenneskelig livserfaring. Eventyrveien er livsveien jeg skal gå fra vugge til grav, der målet er at jeg skal bli konge over meg selv.

- Kontakt- og samholdsskapende funksjon: Fortellesituasjonene var oftest kollektive, og traderte tekster representerte historisk og kulturell kontakt. Gruppeidentiteten ble styrket. Tradisjonsformidling bandt mennesker sammen sosialt og kulturelt.

- Moraliserende funksjon: Eventyrene bærer fram normer, holdninger og moralske rettesnorer. Selv om det aldri heter “Du skal” eller “Du skal ikke” i eventyr, lærer tilhørerne hva som er den rette måten å oppføre seg på og hva som er sant menneskelig (barmhjertighet osv.). Regler for liv og atferd.

- Kontrollfunksjon: Eventyr skremmer, lokker og belærer. Visse handlinger straffer seg, andre fører til framgang og lykke. Slik bidrar fortellingene til å kontrollere menneskers livsførsel, holde den innenfor faste rammer. Historiene bekrefter det gjeldende – den etablerte tro og ofte også etablerte institusjoner.

- Forklarende funksjon: Hva skjedde med den unge gutten som gikk ut i skogen og aldri kom tilbake? Han ble kanskje tatt av trollene, lurt inn i berget ... Eventyrene gir svar på mange spørsmål, der det overnaturlige blir brukt som forklaring.

- Mytisk funksjon: I eventyrene kunne det som skapte redsel eller undring snakkes om i omskrevet form. De store kreftene i tilværelsen får en språklig ikledning. Om universelle problemer og livets store gåter.

- Nasjonsbyggende funksjon: Rundt midten av 1800-tallet begynte innsamlingen av “eventyrskatten” med tanke på at den skulle bli hele folkets eiendom, og virke som et nasjonalt “lim” for en ung nasjon. Dermed fungerte eventyrene politisk.

Både franskmannen Paul Saintyves og russeren Vladimir Propp ga en historisk forklaring på hvorfor det i noen eventyr sitter en ensom kvinne i et tårn eller i en jordhule. I noen land var det en overgangsrite før ekteskapet at kvinnen måtte oppholde seg alene i en hytte eller et lignende sted (Woeller og Woeller 1994 s. 63).

Troen på kjemper, drager osv. kan stamme fra uforklarlige knokkelfunn. Gjennom alle tider har mennesker funnet biter av dinosaurskjeletter, og slik funn ble ofte feiltolket. Funnene ga impulser til fantasien (Woeller og Woeller 1994 s. 63). Da det i 1590 i den tyske byen Klagenfurt ble oppført et monument som viste en lindorm, baserte billedhuggeren seg på knokler fra dinosaurer som han trodde stammet fra en lindorm (Woeller og Woeller 1994 s. 122).

Kunsten å fortelle eventyr muntlig videre kalles tradering. Det å fortelle eventyr hadde ikke gunstige kår da industrialiseringen satte inn. Under spinning og annet håndarbeid i det gamle bondesamfunnet var det mulig å fortelle eventyr, men ikke i fabrikken (Woeller og Woeller 1994 s. 222-223).

Eventyrlover

Lover om eventyrenes innhold og fortellemåte, blant annet formulert av den danske eventyrforskeren Axel Olrik:

- Innledningsloven: Eventyret begynner alltid rolig og enkelt, aldri dramatisk og komplisert. Det foregår et ubestemt sted og på en ubestemt tid. Det begynner gjerne med en innledningsformel, som f.eks. "Det var en gang...".
- Loven om handlingsenhet: Eventyret har få personer og få motiver, og alle hendelsene er helt nødvendige for handlingsforløpet. Stram komposisjon med konsentrasjon om de avgjørende hendelsene. Disse hendelsene fører framover.
- Midtpunktsloven: Eventyret har én hovedperson som hele handlingen er konsentrert rundt. Hovedpersonen er midtpunkt gjennom hele eventyret.
- Framvektsloven: Den personen som har "høyest stand" (den i sosial forstand mest betydelige), blir gjerne nevnt først - konge før prins, mann før kvinne (!), far før sønn.
- Den sceniske totallsloven: Kun to personer opptrer i samme "scene" (samtidig). Er flere til stede, er disse stumme.
- Motsetningsloven: Når to personer opptrer samtidig, skildres de som motsetninger. En er rik, en er fattig. En er snill, en er slem. Menneske i motsetning til troll, fri i motsetning til (troll)bundet, den spesielle/sære i motsetning til de alminnelige (brødrene), begynnelsessituasjon i motsetning til sluttsituasjon. Eventyrene bruker en dualistisk framstillingsmåte med motsetninger stilt opp mot hverandre.
- Tretallsloven: Tallet 3 går igjen; ting skjer tre ganger, det er tre brødre, tre oppgaver osv. (Magiske tall i eventyr er tre, sju og tolv.)

- Tvillingloven: To personer kan opptre som én, som om det ikke var noen forskjell på dem. Helter er aldri “tvillinger”, men derimot kan to brødre (Per og Pål) som ikke er helter være det.

- Bakvektsloven: Sammen med tretallsloven er dette den viktigste loven for den episke komposisjonen. Denne loven sier at det er den siste av en rekke hendelser som er den viktigste, det siste forsøket som lykkes, det siste svaret som er det riktige osv. (Det er svært ofte den tredje gangen.) Det er også ofte knytta til den yngste: Askeladden er den yngste broren, den yngste prinsessa er vakrest. Det er tre slott - av bronse, sølv, og gull, tre troll - med tre, syv og tolv hoder, osv. Bakvektsloven medfører også at den viktigste personen for fortellingen - han eller hun som er mest betydelig i episk forstand - blir nevnt sist (“... og Espen Askeladd”).

- Hvileloven: Eventyret slutter aldri brått. Etter en dramatisk hendelse, faller alltid historien til ro, og det fortelles hvordan det går videre med helten og bipersonene før eventyret avsluttes. Noen får sin velfortjente straff, andre lever lykkelige resten av sine dager. Eventyret kan slutte med en spøkefull, regle-lignende kommentar fra fortelleren.

Loven om bakvekt er både et stiltrekk ved eventyr og indirekte et utsagn om helten: det er gjennom de største prøvene han finner sin sanne identitet (Woeller og Woeller 1994 s. 15). “[E]ventyrheltens skikkelse vokser, i og med at hver prøve, hver kamp bekrefter at han er den beste, tapreste, nettopp den virkelige helten.” (Woeller og Woeller 1994 s. 15)

Andre eventyrlover (ikke hos Olrik):

- Løsrivingsloven: Helten bryter opp fra fellesskapet; den undertrykte forlater sitt opprinnelige sosiale miljø. Den svake blir sterk ved å bryte ut (av det fastlåste) og sette seg i en ukjent situasjon. Mennesket blir satt på prøve ute i det ukjente.

- Mangel-loven: Den mektige og rike er gjerne i en mangelsituasjon, han har behov for hjelp. Kongen er sårbar i all sin glans og rikdom.

- Handlungsloven: Tanker og følelser kommer fram gjennom handling, ikke (primært) gjennom hva personene sier.

Den danske eventyrforskeren Peter Lykke-Olesen hevdet at helten i eventyret må bestå minst én prøve, og i noen eventyr er det suksessivt tre prøver:

1. Den kvalifiserende prøven: ofte en barmhjertighets-handling; det blir inngått en avtale/kontrakt mellom helten og en hjelper slik at helten får hjelpemidler og kvalifikasjoner til den forestående kampen

2. Den prinsipielle prøven: den egentlige kampen mot motstanderne, samt at helten må holde avtalen med hjelperen fullt ut (kappe hodet av han e.l.)

3. Den glorifiserende prøven: En falsk helt overvinnes og helten føres endegyldig inn i den sosiale orden igjen; helten beviser at han har gjort heltedåden og aksepteres som den egentlige helt

Eventyr har også blitt studert for å avdekke deres narrative funksjoner. Russeren Vladimir Propp fant ut at russiske eventyr har en slags felles “grammatikk”. De er varianter av 31 funksjoner (men ikke alle funksjonene forekommer i alle eventyr – de *kan* forekomme). Funksjonene er irreversible, dvs. de kommer alltid samme rekkefølge.

En litt forenklet versjon av Propps liste (med innfylling for “Askeladden og de gode hjelperne”):

- Forberedende del:

1. En innledning som markerer utgangssituasjonen (“Det var en gang...”)
2. Noen av medlemmene i familien forlater hjemmet. (Først Per, så Pål)
3. Det blir stilt opp et forbud. (Å lyve for og narre den gamle mannen, og ikke å gi han mat, er “forbudt”)
4. Forbudet blir brutt. (Per og Pål narrer gamlingen i skogen)
5. En motstander prøver å narre det framtidige offeret.
6. Offeret går i fella og hjelper fienden uten å ville det.

- Hovedhandlingen:

7. Helten drar ut. (Turen har kommet til Askeladden)
8. Helten blir satt på en prøve som gjør at han får en magisk gjenstand eller hjelpemiddel. (Den gamle i skogen vil spise av Askeladdens niste, og Askeladden deler gjerne; mannen lager skipet mens helten sover og gir dessuten Askeladden gode råd)
9. Helt og motstander(e) møtes til kamp, oftest utenfor kongsgården. (Kongen gjør motstand, her på kongsgården)
10. Helten blir merket, ofte for seinere gjenkjenning.

11. Motstanderen taper, helten vinner. (Kongen må gi tapt til slutt)
12. Helten kommer tilbake som ukjent.
13. En falsk helt gjør krav på å ha utført heltegjeringen.
14. Helten må på nytt utføre en vanskelig oppgave.
15. Helten blir gjenkjent.
16. Helten blir forvandlet til en ny person.
17. Den falske helten (forræderen) får straffa si.
18. Lønn: Helten gifter seg og blir i sin tur konge. (Askeladden gifter seg med prinsessa)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>