

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

## Kunsteventyr

(\_sjanger) Eventyr som er diktet av en forfatter som vi vet navnet på, dvs. ikke med ukjent opphav og overlevert på folkemunne. Kunsteventyr er likevel ofte bearbejninger av folkeeventyr.

Kunsteventyret er en av romantikkens sjangrer (Monika Schmitz-Emans gjengitt fra Hotzel 2013 s. 99). Marianne Thalmanns bok *The romantic fairy tale: Seeds of surrealism* (1964; opprinnelig på tysk) studerer en rekke tyske forfattere med vekt på hvordan deres eventyr utforsker nye dimensjoner i virkeligheten, hinsides konvensjonell realisme, og der tid og rom ikke følger rasjonelle lover.

“As Jack Zipes notes, this is another major change in the Kunstmärchen [i motsetning til folkeeventyr]: “The new hero (of the romantic tale) is no longer a prince or peasant, but a bourgeois protagonist, generally speaking an artist, the creative individual, who has numerous adventures and encounters with the supernatural in pursuit of a “new world,” where he will be able to develop and enjoy his talents. The quest is no longer for wealth and social status ... but for a change in social relations.” (Zipes 1979:34). [...] The Romantic Kunstmärchen address a new audience and mirror the concerns of a new age.” (Rosen 1985)

Kunsteventyr skulle bidra til å sprengre grensene for en trang virkelighetsforståelse og en snever oppfatning av hva som kan la seg gjennomføre (Hotzel 2013 s. 165). Den tyske romantikeren Novalis utviklet en eventyrteori der et eventyr er en “profetisk framstilling” og et speil for en “framtidig verden”, altså med en utopisk funksjon (Vietta 1983 s. 166-167).

Eksempler:

Ludwig Tieck: “Den blonde Eckbert” (1797)

H. C. Andersen: “Fyrtøiet”, “Lille Claus og store Claus”, “Prinsessen på ærten”, “Tommelise”, “Reisekammeraten”, “Den lille Havfrue”, “Keiserens nye Klæder”, “Den standhaftige Tinsoldat”, “De vilde Svaner”, “Den flyvende Koffert”, “Ole Lukøie”

Wilhelm Hauff: “Storken Kalif”

Gisela von Arnim: “Månekongens datter”

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: “Nøtteknekker og musekonge” (1816)

Karl Wilhelm Salice-Contessa: “Sverdet og slangene” (1816)

Aleksandr Pusjkin: “Eventyret om tsar Saltan” (1831)

Charles Dickens: “A Christmas Carol in Prose” (1843)

William Makepeace Thackeray: “The Rose and the Ring” (1854)

Carlo Collodi: *Pinocchios eventyr* (1883)

Oscar Wilde: *The Happy Prince and Other Stories* (1888)

Jonas Lie: *Trold* (to bind, 1891-92, inneholder også sagn og andre tekster), *Eventyr* (1908)

Hermann Hesse: “Dvergen” (1904) – dvergen som er hovedpersonen forteller et eventyr inne i eventyret

Johan Falkberget: *Nord i haugene: Eventyr* (1910)

Regine Normann: *Eventyr* (1925)

Torvald Tu: *Mormor-kista* (1928)

Tor Åge Bringsværd: *Jørgen Moes vei nr. 13* (1973)

Andre som har skrevet kunsteventyr er blant andre Friedrich de la Motte-Fouqué, Clemens Brentano, Eduard Mörike, Gottfried Keller og Evgenij Zamjatin.

Under romantikken ble det skrevet såkalte eventyrnoveller som blander novellekjennetegn med eventyrets magiske virkelighetsoppfatning (Arnold og Sinemus 1983 s. 479).

“Bruno Bettelheim notes that, “at the end, the fairy tale dismisses us with a positive outlook on life [...] the Kunstmärchen by contrast, often ends with the undoing of the child hero, as can be typically seen in Hans Christian Andersen’s ‘The Matchgirl’ ” (Bettelheim 1981:19). Marianne Thalmann seems to agree, noting that “the traditional happy ending of the folk fairy tale – the reward of virtue and punishment of evil – was missing” from the Kunstmärchen (1963: vi-vii). However, both critics must be thinking of Tieck’s Kunstmärchen. Both Brentano and Hoffmann retain the traditional happy ending although at times it may appear ambiguous. In *The Golden Pot*, for example, Anselmus will elope with Serpentina

to the magical garden of Atlantis, but the narrator is left behind contemplating their bliss. In *Nutcracker*, Marie may elope with Drosselmeir's nephew, but we are unsure if this is her delusion from falling off a chair or her wish-fulfillment. In most of Brentano's tales, the endings are happy. [...] at the end, the fairy tale dismisses us with a positive outlook on life, based on the conviction that evil will be punished, and the good will be rewarded. [...] Nevertheless, the overall assumption that the *Kunstmärchen* will not end happily, unlike the *Volksmärchen*, is at least partially accurate." (Rosen 1985)

"While the folktale is characterized by its transparency and simplicity, the *Kunstmärchen* may foreground the very language that creates it. For example, Brentano's playful manipulation of his character's names calls attention to the artifice. In one of his tales, Klopstock's five sons are called Gripsgraps, Pitschpatsch, Piffpaff, Pinkepank and Trilltrall. In *Gockel, Hinkel and Gackelia* [av Clemens Brentano] we have Eifrassus the egg-eating king and the three Jews, Halsab (cut throat), Kropfauf (open maw) and Steinkauf (buy stone)." (Rosen 1985)

"In Hoffmann's *Nutcracker*, "The Story of the Hard Nut" is filled with parodic commentary. For example, when the magic nut which will cure the princess is found after fifteen years, the word "Crackatook" is engraved on the shell in Chinese letters to verify that it is the much sought-after nut. Another such example is the cure for the princess: "Now this nut Crackatook had a shell so hard that you might have fired a forty-eight pounder at it without producing the slightest effect on it. Moreover, it was essential that this nut should be cracked, in the princess's presence, by the teeth of a man whose beard had never known a razor, and who had never had on boots. This man had to hand the kernel to her with his eyes closed, and he might not open them till he had made seven steps backwards without a stumble" (Hoffmann 1967: 156). This outrageous formula goes well beyond the *Volksmärchen*. The ultimate parody comes when Godpapa Drosselmeir's nephew trips over Dame Mouserink on the seventh step – an obvious play on the lucky number seven. Clearly the rules of the *Märchen* are reversed through Hoffmann's tale within a tale commenting on the nature of the outer form. No critic could deny the degree of artistic fabulation nor the self-conscious parodic play with the conventions of the *Volksmärchen*." (Rosen 1985)

"E.T.A. Hoffmann, *Der Goldne Topf (The Golden pot)* [...] first appeared in a collection of fantasy pieces in 1814. It is a many-leveled story that deals with a bumbling student named Anselmus, who falls in love with a golden snake; the two are eventually wedded and return to man's primary paradise in the garden of Atlantis. Two worlds are portrayed in the story: the middle-class world of Dresden and the garden paradise of Atlantis. Anselmus is a copyist of Oriental manuscripts and through his love for Serpentina the snake, he is able to enter the magical garden. His visions, however, are interpreted as madness by the bourgeoisie and Hoffmann tends to deliberately allow for two major interpretations: a supernatural

and a psychological one. The Märchen world of witches and earth spirits is transcended in the final chapter where the persona of the author receives a letter from his character, who complains about having his secret identity exposed. [...] a rich and complex tale that has all the trappings of a reflexive, modernist novel and yet subtly uses all the magical and archetypal folk motifs and characters of the Märchen.” (Rosen 1985)

Den franske presten Sieur de Prêchac skrev det allegoriske kunsteventyret “Uten like”, der han underdanig hyllet sin samtids “solkonge” Ludvig 14. (Woeller og Woeller 1994 s. 195). Den skotsk-franske 1600-tallsforfatteren Antoine Hamilton skrev også eventyr. Den franske forfatteren Paul Baret publiserte i 1777 det “kinesiske” kunsteventyret “Foka, eller metamorfosene”. Det er en satirisk tekst med angrep på blant annet latterlige moter, affektert språk, kjedelige romaner og kvinnelige filosofer.

Den franske forfatteren Marie-Catherine d’Aulnoy skrev på 1600-tallet en rekke kunsteventyr om feer, bl.a. “Den hvite hunkatten” (Rothmann 1978 s. 35). “Madame d’Aulnoy’s Contes des fees and Nouveaux Contes des fees were published in 1697 and in 1698. They were immediately successful and were reprinted numerous times during the eighteenth century, both inside and outside of France. These fairy tales appeared at the beginning of a period in which the fairy tale itself was very popular in France. The popularity of the fairy tale genre was due to three factors: an existing belief in the merveilleux, popular literary tradition, and a number of historical, economic, and social factors. The success of Madame d’Aulnoy’s fairy tales may be traced to her use of a popular genre and themes; to a lively style; and to a structure that embodied the transformation taking place in the French outlook of the beginning of the eighteenth century. Although the genre of Madame d’Aulnoy’s fairy tales is formally the conte, these fairy tales are more like the dominant prose fiction genre of the time. This genre combined the brevity and chronological presentation of the nouvelle with the romanesque and love-oriented features of the roman. Love is the most important theme in the Contes des fees, and it is treated there as it was in the nouvelle/roman of the time. Travel and utopias are themes found in these fairy tales which will be more fully developed by the eighteenth century. [...] Magic, enchantment, and metamorphosis is the most common theme and one that is natural to the fairy tale.” (Elizabeth D. Williams i <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/15728>; lesedato 11.08.20)

“Madame d’Aulnoy uses a variety of techniques in the contes: characterization through names, descriptions, and some psychology; humor and irony; a rapid and familiar style; and realistic details. The structure of the contes des fees was considered, first, for types of events and the sequences of these events and, second, for meaning. [...] her heroes and heroines are frequently more passive than is usually the case in fairy tales. [...] the fairy tale collection of Madame d’Aulnoy offers insights into the period when the seventeenth century became the eighteenth. Style and structure have the dynamic qualities of the eighteenth century. The epic

hero of the seventeenth century seems to have become much more passive, but the appearance of hidden resources within him assures the continuance of the process of transformation and renewal which the Contes des fees present.” (Elizabeth D. Williams i <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/15728>; lesedato 11.08.20)

Den russiske tsarinaen Katarina 2. (“den store”), som styrte i siste halvdel av 1700-tallet, skal ha utgitt to eventyr som skulle egne seg i oppdragelsen av hennes barnebarn til å bli mektige herskere (Woeller og Woeller 1994 s. 195). Den franske forfatteren Jean-Jacques Rousseau angrep i eventyret “Den fantastiske dronningen” (1758) det kongelige eneveldet. Livet ved hoffet blir karikert, og det trengs en fe for å sette en egnet prins på tronen. Denne prinsen viser seg å være en stor fredselsker, og roses av fortelleren for dette (Woeller og Woeller 1994 s. 196).

De tyske forfatterne Bettina og Gisela von Arnim publiserte i 1840 det lange kunsteventyret eller eventyrromanen *Livet til høygrevinne Gritta von Rotterhjemmesoss*. De to forfatterne var mor og datter. Denne historien har senere blitt filmatisert.

Den britiske matematikk-dosenten Lewis Carroll (Charles L. Dodgson) var en vakker julidag i 1862 på en båtutflukt sammen med tre små jenter. Jentene ba han om å fortelle et eventyr. Carroll fortalte en historie som han senere skrev ned, utvidet historien og publiserte den i 1865 som bok med tittelen *Alice’s Adventures in Wonderland* (Woeller og Woeller 1994 s. 268).

“Oscar Wilde’s *A House of Pomegranates* (1891), illustrated by Ricketts and Shannon, marks the decade’s [dvs. 1890-tallets] definitive shift to fairy tales as works of art aimed at an audience with poetic sensibility. Much of Housman’s work in the nineties is in keeping with this aesthetic model. *A Farm in Fairyland* (1894), *The House of Joy* (1895), *All-Fellows* (1896a) and *The Field of Clover* (1898) are all short fairy tales or legends in the Wildean style” (Kooistra 1995 s. 215-216).

Den tyske forfatteren Paul Scheerbart ga i 1903 ut kunsteventyrsamlingen *Oppgangen til solen* (tysk tittel *Der Aufgang zur Sonne*). Den første teksten er et “soleventyr”, deretter følger et “sjøeventyr”, et “dyreeventyr” og et “stormeventyr”. Soleventyret “Verdenglans” handler om en døende gutts feberdrøm. I “Maneter: Et sjøeventyr” bor den lille skikkelsen Kix sammen med to dverger i et hus under vann. Da dvergene drar på en dvergekongress, lover Kix å holde seg innendørs, fordi manetene utenfor huset er giftige. I “Det gamle slottet i fjellet: Et dyreeventyr” vil dyrene hevne seg på kong Axular fordi han er en ivrig jeger. Slangen og ørnen skal bortføre kongens barn, men det oppstår problemer. Stormeventyret har tittelen “Den nye maskinen” og handler om en perpetuum mobile som dvergen Napari skal bygge, men han motarbeides av sin kone Knubbel (<http://www.eckhard-ullrich.de/buecher-buecher/695-scheerbart-der-aufgang-zur-sonne-hausmaerchen>; lesedato 14.03.18).

Den ungarske kunstneren og filmkritikeren Béla Balázs skrev “kinesiske” kunsteventyr, bl.a. “Keiserens frakk” (1921-22) (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 168). Noen av hans eventyr ble i 2005 samlet i *Den hellige røveren og andre eventyr*.

Den britiske forfatteren Richard Hughes skrev eventyr, blant annet samlet i *The Spider's Palace and Other Stories* (1972), med enkelttitler som “Living in W’ales”, “The Dark Child”, “The Gardner and the White Elephants”, “The Man with a Green Face”, “The Glass Ball Country”, “The Three Sheep” og “The Three Innkeepers”.

Den britiske forfatteren Joanne K. Rowling, kjent for bøkene om Harry Potter, ga i 2008 ut *The Tales of Beedle the Bard* (oversatt til norsk samme år med tittelen *Skalden Skurres historier*). Tekstene er eventyr i tilknytning til Harry Potter-bøkene (med Humlesnurr, Hermine osv.) “Dette er rett og slett boka trollmannsrektor Hummelsnurr testamenterer til Hermine. Den spiller en stor rolle i Harrys kamp mot den onde fyrst Voldemort. Boka er, som Harry Potter-lesere vil vite, “oversatt” fra gammelruner av Hermine selv. Hummelsnurrs notater og tanker er lagt inn i teksten, med fotnoter av forfatter J. K. Rowling, som forklarer oss vanlige mennesker trollmann-sjargong og -historie. Boka er i tillegg vakkert utstyrt med illustrasjoner av forfatteren selv. Den er en samling folkeeventyr, angivelig fortalt for trollmannsbarn på sengekanten siden 1400-tallet. Bare én av historiene er gjengitt i en Potterbok tidligere. Som vi får vite av Hummelsnurrs vedlagte notater har disse eventyrene flere ganger gått gjennom diverse sensurer og blitt endret ut fra tidas politiske holdninger. Denne utgaven inneholder imidlertid de opprinnelige formene. [...] den rommer mange gode henvisninger til karakterer og aspekter fra Harry Potters verden og fordi mange ble fortvilet etter at den siste og avsluttende boka ble utgitt i fjor. [...] Tro mot sjangeren er eventyrene til tider groteske og skremmende, men med en god moral til slutt. Og som hun selv skriver i forordet; historiene viser at magi skaper like mange problemer som det løser.” (*Dagbladet* 5. desember 2008 s. 44)

I Sara Li Stensruds *Den halvstore eventyrboka* (2014) “blir skogens harde bud et bilde på vårt individualiserte samfunn hvor enhver er sin egen lykkes smed. [...] Det er velkjente karakterer fra Asbjørnsen og Moe, brødrene Grimm og Torbjørn Egners “Hakkebakkeskogen” som befolker eventyrene. [...] Dyrene i denne ellers vanlige skogen er beleste på eksistensiell filosofi, uten at det nødvendigvis gjør dem lykkelige. Bakerst i boka står en liste over “åpne og skjulte sitater”, og bare på B finner vi: Roland Barthes, Charles Baudelaire, Simone de Beauvoir, Ingmar Bergman, Bibelen, Bertolt Brecht og Georg Büchner. I tillegg har Blaise Pascal og Ludwig Wittgenstein sentrale roller, for å nevne noen. Disse filosofene settes opp mot og blandes med moderne selvhjelps litteratur, som viser seg å komme til kort i møte med skogens tøffe virkelighet.” (*Klassekampens bokmagasin* 15. mars 2014 s. 10)

Leslie Anderson, Angela C. Castillo, Daniel Lind m.fl. publiserte i 2016 *Steampunk Fairy Tales*. “Written by authors from three different continents, every enchanting tale combines the futuristic Victorian concept of steam and fashion with memorable stories, from the recognizable “Jack and the Beanstalk”, to other popular and unfamiliar works from Germany, France, Italy and Japan. With steam driven gadgets such as mechanical goggles, hoverboards, and an orchestra of automatons. Steampunk Fairy Tales is a charming and unique collection of works for current lovers of the genre, and those just diving in.” (<https://www.goodreads.com/book/show/29630871-steampunk-fairy-tales>; lesedato 31.10.19)

Den mest kjente forfatter av kunsteventyr i verden er H. C. Andersen. Han skiftet etter hvert ut karakteristikken “fortalte for Børn” (*Eventyr, fortalte for Børn*, 1835) med bare “nye eventyr” (1843-48). Overfor forfatteren B. S. Ingemann ga han i 1843 denne begrunnelsen: “De første jeg gav, vare jo meest ældre jeg havde hørt, som Barn og som jeg, efter min Art og Maade, gjenfortalte og omdigtede; de jeg selv skabte: f Ex: den lille Havfrue, Storkene, Gaaseurten & vandt imidlertid meest Bifald og det har givet mig Flugt! nu fortæller jeg af mit eget Bryst, griber en Idee for den Ældre – og fortæller saa for de Smaa, medens jeg husker paa at fader og Moder tidt lytte til og dem maa man give lidt for Tanken! – Jeg har en Masse af Stof, mere end til nogen anden Digte-Art” (sitert fra <http://www.andersen.sdu.dk/brevbase/>; lesedato 21.09.11).

I 1835 “udsender C.A. Reitzel “Eventyr, fortalte for Børn”. Første Hefte, står der på titelbladet. Der vil altså komme mere. 64 sider på dårligt papir, der indeholder “Fyrtøiet”, “Lille Claus og store Claus”, “Prinsessen paa Ærten” og “Den lille Idas Blomster”. Hvad der siden skulle blive verdenslitteratur, bliver overhovedet ikke anmeldt eller omtalt. Ikke et øje. Men vennerne har sagt god for dem. H.C. Ørsted, der jo ikke er litterat, profeterer ligefrem, at hvis [romanen] “Improvisatoren” gør ham berømt, vil eventyrene gøre ham udødelig, da det er det mest fuldendte, han har skrevet. Den skriver HCA fuld af selvtillid ind i sin dagbog. Selv betrakter han eventyrene som ‘ubetydeligheder’ og han er i tvivl om deres kunstneriske substans. Alligevel har han 2det hefte i trykken, der indeholder “Tommelise”, “Den uartige Dreng” og “Reisekammeraten”.” ([http://www.e-poke.dk/andersen\\_biogr\\_5a.asp](http://www.e-poke.dk/andersen_biogr_5a.asp); lesedato 21.09.11)

“H.C. Andersen offentliggjorde selv 156 eventyr og historier. Senere er der fra forskjellige kilder kommet i alt 18 tekster til. Herudover bør de i alt 33 ‘Aftener’ i *Billedbog uden Billeder* (1839 og senere forøgede udgaver) samt det oprindelige manuskripts første Aften medregnes, da disse små skitser efter deres karakter ikke avviker væsentligt fra andre prosaskitser, som Andersen har offentliggjort under de meget rummelige fællesbetegnelser ‘eventyr’ eller ‘historier’. Det samme gjelder yderligere 4 tekster, der indgår i andre værker: “Dykker-Klokken. Et Eventyr paa Havets Bund”, som blev trykt i Johan Ludvig Heibergs *Kjøbenhavns flyvende Post* 7. december 1827 og senere optaget som kap. 12 i bog-debuten *Fodreise* (1829),

afsnittet “Alferne paa Heden” samt “Et Børneeventyr” (i hhv. kap. 3 og 4 af rejsebogen *Skyggebilleder*, 1831) og “Svinene” (kap. 29 af rejsebogen *I Sverrig*, 1851). Alle disse tekster udgør i alt 212.” (<http://www.andersen.sdu.dk/rundtom/faq/>; lesedato 21.09.11)

“Vi har [...] H.C. Andersens ord for, at “Dødningen” og “Reisekammeraten” bygger på et dansk folkeeventyr [...]. I bogen *De vilde Svaner og andre Folkeeventyr* fra 1989 har Else Marie Kofod, som undertitlen siger det, gennemgået “sidestykker til syv af H.C. Andersens eventyr”: “Fyrtøjet”, “Lille Claus og Store Claus”, “Reisekammeraten”, “De vilde Svaner”, “Svinedrengen”, “Klods Hans” og “Hvad Fatter gjør” (“Prinsessen paa Ærten” er ikke med, da det ikke er baseret på et dansk folkeeventyr). Bogen giver et fortrinligt indtryk af det folkløriske materiale fra Danmark, der kommer i betragtning: en registrant på godt 200 danske folkeeventyr dækker, hvad der på nogen måde kan danne forlæg for de syv eventyr. For hvert af dem gennemgår hun de relevante folkeeventyr, opregner forskelle og varianter i det folkelige materiale og aftrykker et par folkelige “sidestykker” til hvert af de andersenske eventyr. Bogen redegør for de forskellige systemer, man har inddelt de danske folkeeventyr efter (der er registreret 5000!), Svend Grundtvigs klassifikation (Gg) og den internationale (Aarne-Thompson, AT).” (Benedikt Otzen i <http://hca.museum.odense.dk/anderseniana/2001/html/AIA2001artikel3.htm>; lesedato 21.09.11)

“Genrebilledet, det malede som det digtede, fastholder tendentielt forestillingen om en større virkelighed, et krav om “åndelighed”. Som Hegel insisterer H. C. Andersen på et “indre perspektiv”, der etablerer en sammenhæng mellem det lave og det høje, – en sammenhæng også mellem det skønne og det sædelige. [...] Et genrebillede er derimod “Den lille Pige med Svovlstikkerne”, tilmed “prototypen på det litterære genrebillede” ” (Aage Jørgensen i <http://wayback.kb.dk>; lesedato 21.09.11).

“Den stygge andungen” har blitt tolket som dikterens hevn over vanlige mennesker og deres uforstand (Bessières 2011 s. 55).

H. C. Andersens eventyr “Skyggen” (1847) “blir regnet for å være en av H. C. Andersens mest moderne fortellinger, og handler om den lærde, drømmende mannen som skriver om “[...] det Sande, det Gode og det Skønne”, som han verken kan eller vil bringe i forbindelse med realitetene. Eventyret tematiserer en grunnleggende splittelsesproblematikk, mellom den lærde mannen og hans skygge, mellom det gode og det onde, mellom opplysningstid og romantisk estetikk, og dypest sett mellom livet og kunsten. Skyggen, som personifiserer mannens lavere instinkter og erotiske lyster, løsriver seg og ender med å erstatte og henrette sin tidligere herre. “Det är en dramatisk oerhört tillspetsad situation, som berörde mig obeskrivligt”, forteller [den svenske 1900-tallsforfatteren] Maria Gripe. “Ibland vågade jag inte lesa slutet. Men jag kunde inte låta bli att ständigt återvända till vissa delar i texten.” (Gripe 1971: 47) H. C. Andersens bruk av skyggemotivet



bygger hovedsakelig på den tyske romantikkens fantastiske fortellinger, som E. T. A. Hoffmans noveller. Også skyggeserien har flere trekk hentet fra den fantastiske litteraturen, hvor skillet mellom realisme og fantasi brytes ned.” (Kari Mathilde Hestad i <http://www.ub.uib.no/elpub/2005/h/522003/Hovedoppgave.pdf>; lesedato 21.09.11)

“Between 1835 and 1872 he wrote 156 “wonder tales” (eventyr is the Danish term). [...] Now we discover that Andersen’s dreams, recorded in his travel journals from age twenty to seventy, add to our knowledge of this singular man. They show us how a person’s imagination can blend waking life experience and dream experience to shape unique literary riches. Understanding Andersen’s dreams gives us a window into the creative mind and helps us see how we can use our own dreams to enrich our productive lives. [...] The universality in his dreams carried over to the universality found in his tales. His personal suffering in bad dreams and life eventually became the raw material he shaped into story. He was the dying child, the awkward, overgrown Ugly Duckling, the oversensitive Princess sleeping on the pea, the Mermaid who gave her voice to find love, along with his countless other deathless characters. Andersen’s life work was a journey of self-healing. His tales were full of dreams because he regarded them as vital in his life.” (Patricia Garfield i [http://www.patriciagarfield.com/publications/anderson\\_2004IASD.pdf](http://www.patriciagarfield.com/publications/anderson_2004IASD.pdf); lesedato 21.09.11) Av de 156 eventyrene er bare sju entydig hentet fra dansk folketradisjon. Andersen var bevisst at hans eventyr skulle leses for borgerskapets barn, så det ble tilpasset borgerlige konvensjoner.

H. C. Andersen var et slags levende eventyr-verksted: han transformerte og brukte ustanselig trekk fra egne eventyr (eventyrene var nesten ikke til å kjenne igjen fra gang til gang), lagde klipp-figurer m.m.

Tittel-eventyret i Wildes *The Happy Prince and Other Tales* “is a wonderful allegory, typical of 19th century English fiction. Social injustice, the redemptive power of love, and the loss of innocence are themes addressed by both Dickens and Wilde. Here we have a statue who, at one time, was a real prince. He was happy when alive, because he was kept ignorant of any sadness or suffering outside his palace walls. His life was one of joy and fulfilled desires. And then he died. Upon his death, a statue was made depicting him which was covered in gold, had beautiful sapphires for eyes, and a ruby attached to his sword-gilt. Because of the value society places on gold and jewels, he was thought to be quite beautiful. “Useless,” remarks a Town Councilman, “but beautiful.” He is adored by all who see him. Unfortunately for the statue, his placement atop a high hill allows him to witness, for the first time, the pain and misery experienced by the poor of the city, of whom he had remained ignorant. The statue, once happy, now weeps with sadness to learn the plight of so many who have so little. A self-serving swallow arrives to take shelter beneath this statue and eventually becomes touched by the statue’s kindness and desire to help others. He becomes the statue’s messenger and agrees to remove the jewels and the gold from the Happy Prince in order to bring

contentment, badly needed financial security, and compassion to the masses.” (K. Brady i <http://www.enotes.com/homework-help/discuss-short-story-happy-prince-by-oscar-wild-an-97951>; lesedato 15.02.16)

“As the statue’s gold and jewels are taken and redistributed among the poor, he is no longer able to see the impoverished around him. He knows it is there, and he is not blind to the sufferings of others as he once was. Even without eyes to see, he knows that it exists. Eventually, the little swallow lies at the feet of the statue and dies from exposure and exhaustion. He never made it to Egypt because he exchanged his dream of warm climates and comfort with a bigger dream – to bring help to those who are in need. The sculpture cracks with sadness at the loss of his friend, and his heart is exposed. The most beautiful part of the statue – the kind and giving heart – could not be seen on the outside. Upon seeing the statue in such disrepair, the powerful people of the city – the Town Councilors and Mayor – decide that he is no longer useful, because he is no longer beautiful. Much like the poor, who were exploited and tossed away by the rich, the statue is taken down. Arguments are begun to determine whose likeness will replace the superficial shell that they called The Happy Prince.” (K. Brady i <http://www.enotes.com/homework-help/discuss-short-story-happy-prince-by-oscar-wild-an-97951>; lesedato 15.02.16)

“The story “The Happy Prince” is a moral and social allegory in that it places shallowness vs. altruism; idleness vs. sacrifice; and contempt vs. compassion under the perspective of the one person who once was adored by all and now has a statue made after him: The so-called Happy Prince. [...] Slowly, as the swallow continues to deliver the goods of the statue to the poor of the city, he learns the social imbalance that exists in society, where some have too much and others too little. In the case of Wilde’s time, Victorian England was experiencing the same inequity in the slum districts and Oscar’s story is a clear allegory and metaphor of the British Social System at the time: Where the rich were filthy rich and the poor starved to death. In the end, the swallow learns the lesson, the prince is completely run down from the jewels and gold that decorated him and, in accordance to the typical Victorian mentality, he was not worth attention anymore because, as the story says: “As he is no longer beautiful he is no longer useful,” Hence, the shallowness of the people ended up with them trying to destroy the statue, the swallow dies next to it, and both go to Heaven where God deems them two beautiful creations just because of being who they are.” (K. Brady i <http://www.enotes.com/homework-help/discuss-short-story-happy-prince-by-oscar-wild-an-97951>; lesedato 15.02.16)

Den engelske kunstneren og forfatteren William Morris skrev bøger som ligner både kunsteventyr og fantasyromaner. “During the last five years of his life he wrote five prose romances: *The Wood Beyond the World*, *Of Child Christopher and Fair Goldilind* (both published in 1894), *The Well at the World’s End* (1896), *The Water of the Wondrous Isle* and *The Sundering Flood* (both published posthumously in 1897). These were all fairy stories set in far-off times and distant

lands. In their archaic prose style and their dream-like, almost enchanted quality they resemble the works of J. R. R. Tolkien.” (Bradley 1978 s. 104)

Historieprofessoren Knut Kjeldstadli forteller i sin bok *Mine fire besteforeldre* (2010) at hans farmor diktet og skrev ned eventyr til sine barnebarn. Hun fikk ideer fra de nærmeste slektningene, også barnebarna. Sammen med et av barnebarna lagde hun på slutten av 1950-tallet eventyret “Ræven der ville ha kyllinger til frokost”, og skrev: “Hun å jeg [sic] gikk å besøkte en hønsegård på Løkken, Kari var vel to år, Vi gav hønsene løvetand disse frydet sig det samme gjorde Kari. Senere på dagen pratet vi hønseprat. Ja så laget vi en liten historie som jeg måtte fortelle hver kvell å for hver gang pyntet vi lidt på den. Når jeg nu har skrevet disse eventyrene fandt jeg at pynte yderligere på Karis eventyr.” (Kjeldstadli 2010 s. 254-255) I et av eventyrene vektla hun at personene delte likt det de hadde, dvs. delte sosialt rettferdig, og dette viser hennes syn på hva som er det gode fellesskap/samfunn.

I DDR – altså i den sosialistiske diktaturstaten i Øst-Tyskland – ble det i etterkrigstiden skrevet en rekke eventyr, blant andre Günter Kunerts “Eventyr for morgendagen” (1973); Gert Prokops “Den vakreste i landet” (1974); Richard Christs “Den gamle mannen og treet” (1976); Reiner Kunzes “Hvordan det gikk med Snehvits stemor” (1976); Werner Schmolls “Et huseventyr” (1976); Heinz Knoblochs “De gjennomsiktige eventyrene” (1976); Uwe Kants “Janek hos historieskaperen” (1976); Angela Stachowas “Viraika” (1978); Lothar Kusches “Eventyret om det syntetiske morsmålet” (1979); Dieter Muckes “Sangeren i snøen” (1979), “Husmusa og huskatten” (1979) og “Kong Nøtteknekker” (1979); Armin Stolpers “Ulven, umulig å drepe” (1979), “Vakre Lauras sønn” (1979) og “Underet i Odense, eller en manns manglende evne til å fortelle sin kone et eventyr ved frokosten” (1985); Karl Herrmann Roehrichts “Om en som reiste ut for å lære høflighet” (1980), “De misfornøyde ordene” (1980), “Den glemte eden” (1980), “Den riktige frieren” (1980) og “De to ordene” (1980); Peter Hacks “Nisseprinsen” (1982); Irmtraud Morgners “Den kvinnelige ekteskapssvindleren, eller hvorfor Barbara må vente på prosessen sin” (1983); Bernd Schirmers “Borebillen og kongen: Eventyraktig og overnaturlig for voksne” (1985); Monika Helmeckes “Manzao og den vidunderlige latteren” (1985); Helga Schuberts “Eventyret om de lykkelige, triste menneskene” (1985); Hans-Jürgen Steinmanns “De tapte eventyrene” (1985) og Joachim Walthers “Tiptitip” (1988) (Hotzel 2013 s. 95-97). Mange av disse eventyrene tematiserer eventyrsjangeren og det å skrive eventyr, samtidig som de kan handle om samfunnsproblemer som f.eks. maktmisbruk.

Forfattere i DDR kunne gjennom å velge eventyrsjangeren unngå å skrive innen den sosial-realistiske tradisjonen som staten ønsket (Hotzel 2013 s. 99). Fordi kunsteventyrene knyttet an til folkediktingen kunne forfattere bruke sjangeren uten å provosere statens kulturpolitikere; det var en sjanger som i prinsippet stod folket nær. Noen forfattere benyttet sjansen til å skrive om politiske temaer på en

lite påfallende måte, for i eventyrsjangeren kunne politisk kritikk forkles slik at sensurmyndighetene ikke oppdaget den. Sensurinstansene anså sjangeren som harmløs, samtidig som leserne begynte å forvente noe undergravende når de leste østtyske forfatters eventyr (Hotzel 2013 s. 99-100 og 105). DDR-forfatternes kunsteventyr ble derfor populære. I tillegg til det politiske potensialet signaliserte tekstene noe fantastisk og ufornuftig, i motsetning til de strenge grensene for det praktisk gjennomførbare i DDR.

1970-tallet var en storhetstid for sjangeren i DDR, med høy grad av kreativitet, f.eks. med sammenfiltring av fantastiske innslag og DDR-virkelighet. Samtidens samfunn ble stilt i kritisk lys gjennom fortellingene, og mange av tekstene må kunne kalles “advarsels-eventyr” (Hotzel 2013 s. 105) fordi det skjulte seg politisk misnøye og advarsler mot samfunnstrekk i tekstene. Günter Kunert advarte i sine eventyr mot å skape en sivilisasjon som kun favoriserer vitenskapelig-rasjonell tenkning (Hotzel 2013 s. 165).

Kunert skrev noen eventyr som entydig reflekterer over eventyrsjangeren, der fortelleren så å si “analyserer” et folkeeventyr (Hotzel 2013 s. 140). Dette er altså meta-eventyr (Hotzel 2013 s. 165), og med indirekte politiske budskap og kritikk av sosialismens teleologiske (svært målrettede) historieforståelse. Kunert fjerner det illusjonsskapende og får leseren til å innta en kritisk distanse til fortellingene. Han publiserte blant annet “Eventyr for morgendagen” (1973), der handlingen foregår i en slags fabrikk der eventyrfigurer og skikkelser fra barnelitteratur jobber. Teksten ble gjenopptrykt i antologien *Redningen av Saragossahavet* (1976; redigert av Joachim Walther og Manfred Wolter) sammen med 41 andre eventyr-bidrag. Kunert uttalte seg slik om eventyr: “Vår livsførsel må innebære å være underveis, og den må finne tilfredsstillelse i seg selv, uten å måtte ankomme et bestemt sted. Dette skjuler seg i ethvert eventyr, som selv om det kan virke autoritært, alltid til slutt har en evigvarende revolusjon som budskap.” (sitert fra Hotzel 2013 s. 142)

Evigvarende revolusjon var ikke en offisiell doktrine i DDR, der staten raskest mulig skulle realisere et perfekt, men statisk kommunistisk samfunn. Kunert så ikke noe bestemt politisk system som målet, men ville ha en ustanselig utprøving av ulike “samfunnsutkast” (“Gesellschaftsentwürfe”) (Hotzel 2013 s. 145). Han støttet ikke sosialismens teleologiske virkelighetsoppfatning, for han trodde ikke på noe fast mål som menneskeheten skulle nå fram til, og heller ikke at en bestemt samfunnsklasse var historisk utvalgt til å lede folket.

I Werner Schmolls “Et huseventyr” (1976) minnes jeg-fortelleren sin bestemor som eventyrforteller. Jeg-personen gjengir et av hennes eventyr i sin helhet og parafaserer et annet. Jeg’et er på bestemorens kjøkken, der hun dikter opp egne eventyr for sitt barnebarn, som er fortelleren. Bestefaren befinner seg også der, og kommenterer eventyrene. I bestemorens “Eventyret om de to forskjellige brødrene” begir den eldste broren seg, på grunn av en udefinerbar tristhet, ut på jakt etter solen. En hane på veien spør hva han leter etter, og han svarer at han søker “alt”.

Han er villig til å gå til verdens ende, der han i det minste kan se solen gå ned. Men han finner ikke solen og heller ikke veien tilbake til sin yngre bror. Langt om lenge snur lykken, og den vandrende broren blir valgt til konge på grunn av sin livserfaring. Han prøver å reformere sitt land, særlig gjennom å gi folket bedre ernæring. Det går dårlig, så en trollmann og en general planlegger å avsette og drepe han, men mislykkes på grunn av sin inkompetanse. Til slutt gir de opp sine omveltningssplaner av medlidenhet for kongen. Men deres konge kjemper fortsatt med sin melankoli. For å overvinne den vil han gjennomføre ernæringsprosjektet for folket. Dette fører til at befolkningen blir splittet mellom de som vil drikke kumelk og de som vil ha geitemelk. Både kongen, trollmannen og generalen viser seg som dilettanter, ingen klarer å oppfylle de kravene som med rimelighet kan stilles til dem. Ingen av dem egner seg til å herske. Kongemordet gjennomføres ikke, men det hadde ikke blitt noe bedre styre av landet uten kongen (Hotzel 2013 s. 176). Eventyret viser en sterk skepsis overfor makteliten, med en pessimistisk holdning fra folket (bestemoren) til makthavernes kompetanse (Hotzel 2013 s. 178). Dette kan oppfattes som en kommentar til den politiske tilstanden i DDR.

I begynnelsen av Schmolls "Et huseventyr" sier fortelleren: "Min bestemor ga meg aldri råd. For eksempel om hvordan man burde sitte ved bordet. Sannsynligvis mente hun det var nytteløst. For å belære fortalte hun meg heller eventyr." (her sitert fra Hotzel 2013 s. 167) Bestefaren er derimot en tradisjonell type. Han vil helst høre eventyr i den versjonen de er kjent fra bøker. Bestemoren forandrer derimot på kjente eventyr og finner etter hvert på sine egne, delvis for å ergre sin ektemann. Bestefaren "trodde fjellfast på det som stod på trykt papir. Han kunne øse seg veldig opp når bestemor fortalte feil." (sitert fra Hotzel 2013 s. 167) Bestefaren representerer den offisielle holdningen i DDR, som gir eventyr mer eller mindre "museumsstatus", mens bestemoren er en fri, skapende kunstner som bruker kulturarven slik hun ønsker (Hotzel 2013 s. 167). Kun en eneste gang, da bestemoren ikke avslutter et av sine egne eventyr, avslutter bestefaren denne fortellingen med å dikte slutten. I "Et huseventyr" sier bestemoren at den eldste broren faktisk fikk gjort noen heltegjerninger, og at den første var å forlate sitt hjem. Det å reise ut i verden fungerer som en metafor for "å finne sin egen vei" (Hotzel 2013 s. 177).

Heinz Knoblochs "De gjennomsiktige eventyrene" (1976) er et "meta-eventyr" der hovedpersonen er en liten gutt som heter Lütten Schnadig. Han har blitt valgt ut til å være en romankarakter, men i stedet ender han opp som en eventyrfigur fordi han da kan være hva han vil og snakke om det han ønsker. I løpet av teksten oppfordrer Lütten alle rundt seg til å si hvilke yndlingseventyr de har, og ut fra dette analyserer han fram, gjennom en slags psykoanalytisk framgangsmåte, folks hemmelige ønsker og engstelser. Menneskene blir gjennomsiktelige for Lütten når han vet hvilke eventyr de liker, så parodisk gjennomsiktige at Knoblochs eventyr kan tolkes som en satire over en type psykoanalyse som dytter mennesker inn i fiks ferdige kategorier (Hotzel 2013 s. 180-182). (Freud brukte eventyr for å tolke noen av sine pasienters drømmer, fordi han mente eventyr framstiller fortrente ønsker.)

Armin Stolpers “Ulven, umulig å drepe” (1979) henviser direkte til Grimm-versjonen av eventyret om Rødhette. Stolpers tekst foregår i tid både før og etter den kjente fortellingen. Før Rødhette begir seg i vei til bestemoren støter hun på en professor, og han blir senere spist av ulven. Rødhette prøver å overbevise professoren inne i ulvens mage om at han må akseptere eventyr, men han nekter. Derfor må professoren forbli i ulvens mage, noe som gir ulven glupende appetitt. Først når professoren ser seg nødt til å anerkjenne eventyrsjangeren, kommer han seg ut av ulvemagen.

Hans-Jürgen Steinmanns “De tapte eventyrene” (1985) handler om livshistorien til Theodor Helmschroth som av en fe har fått i gave å kunne se eventyrverdener. Theodors foreldre reagerer med forskrekkelse på sønnens møte med skikkelser fra disse verdenene. Og fordi denne evnen senere hindrer han i å gifte seg med den kvinnen han elsker, prøver han å ignorere sin overnaturlige evne. I hans alderdom kommer feen tilbake og forklarer at han må være et vitne om at eventyrverdener eksisterer (gjengitt fra Hotzel 2013 s. 204).

“As has been shown [om kunsteventyr i DDR på 1970- og 80-tallet], the reflexion of fairy tales in the meta-fairy tales served to hide political statements. For this purpose, fairy tales have in some cases been used as a metaphor for a different interpretation of the reality. They can be used for that purpose because of their fantastic elements. Based on the type of the reception of fairy tales, an evaluation of the political situation can be determined. It extends between two extremes, from the certain expectation of a soon-coming happy future in Fühmann, to pessimism critical of civilization in Kunert. Between these lie cautious optimism (Steinmann), scepticism towards the future (Stolper’s *Das Wunder von Odense*), criticism of the censorship (Knobloch) and political disillusionment (Schmoll). [...] Confidence and trust in the future are rather diminishing in the course of the years.” (Hotzel 2013 s. 220)

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