

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.03.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

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.

“Kunsteventyr er ikke etterligninger av folkeeventyr, men utvidelser, endringer og individualiseringer av sjangermønsteret. [...] Det som ligger til grunn for ethvert eventyr, er gjenopprettelsen av en midlertidig forstyrret orden. Oppgaver og gåter må løses for å kunne slippe ut av nødssituasjonen.” (Yvonne Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22)

“Kunsteventyrets egenart er ikke å finne i noen stringent handlingslogikk, men snarere i en mer eller mindre fri bruk av eventyrmotiver – ofte kombinert med symbolske paralleller eller antydninger av en skjult sammenheng i forløpet – med sikte på å framheve irrasjonelle trekk ved menneskelig adferd. [...] Handlingen kan beskrives som et virkemiddel ved siden av fortellerteknikken, evt. symbolske relasjoner o.a., mens det å skape forestillinger om menneskelige sinnstilstander eller karakteregenskaper, enkelte ganger styrt av forfatterens tilbøyelighet til å ville overføre en gitt norm, et menneskesyn, på leseren, gjerne er den generelle målsettingen for denne typen episk diktning. [...] Den ligger novellegenren meget nær.” (Aarseth 1979 s. 118)

Det er vanlig med steds- og tidsangivelser, personene er ikke så stereotype som i folkeeventyr (de blir “psykologisert”, utvikler seg og har både gode og dårlige egenskaper), bruk av ironi er ikke uvanlig og det kan være mer enn én handlingstråd (Desiree Wolny i <https://www.grin.com/document/273858>; lesedato 26.01.22). Den “naive” moralen i folkeeventyrene, der godhet belønnes og ondskap straffes, er i kunsteventyr ofte erstattet av en mer skeptisk virkelighetsoppfatning. De dikterskapte eventyrene brukes ofte til å behandle sosiale og psykologiske temaer (Paul-Wolfgang Wührl gjengitt fra <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22).

Et av de første eksemplene på kunsteventyr er samlingen *De spøkefulle nettene* av italieneren Giovanni Francesco Straparola, utgitt i 1550. I boka er det 21 eventyr som ligner folkeeventyr, men som er bearbejdet av Straparola til blant annet å dreie seg om klasseforskjeller (Yvonne Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>;

lesedato 26.01.22). En annen pioner er italieneren Giambattista Basile, med *Pentameronen* (publisert posthumt i 1634-36). Måten disse eventyrene er skrevet på, deres metaforer, henspilling på mytologi og spesielle fortellemåte, viser at de var rettet til beleste og dannede personer. Det allegoriske ved mange av tekstene er typisk for sjangeren (Yvonne Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22).

“Sixty years after Basile’s *Petrosinella*, the French writer Charlotte-Rose de La Force borrowed elements from it to use in her own *Maiden-in-a-Tower* story, *Persinette*, published in her fairy tale collection *Les contes des contes* in 1697. (This, of course, was a practice much more common in the days before copyright laws; particularly among writers of fairy tales, where the practice continues to this day.) La Force was part of a group of writers (including Madame D’Aulnoy, Madame de Murat, and Charles Perrault) who created a vogue for adult fairy stories in the literary salons of Paris. Like Basile, La Force was writing for an educated, aristocratic audience, creating stories that were meant both to entertain and to comment on issues of contemporary life. One issue of particular concern to women of the period was the common practice of arranged marriages, particularly among the upper classes. Women had no legal say in these arrangements, often conducted as business transactions between one aristocratic family and another. Daughters were used to cement alliances, to curry favor, and to settle debts. Sex was a husband’s legal right, and there was no possibility of divorce. Young girls could find themselves married off to men many years their senior or of vile temper and habits; disobedient daughters could be shut away in convents or locked up in mad-houses. Little wonder, then, that French fairy tales are filled with girls handed over to various wicked creatures by cruel or feckless parents, or locked up in enchanted towers where only true love can save them. La Force and other writers of the period championed the idea of consensual, companionate marriages ruled by love and civility. (Some also believed that Fate intended certain souls to be together.) The emphasis on love and romance in their stories can seem quaint and saccharine today, but such stories were progressive, even subversive, in the context of the time. La Force herself was an independently-minded woman from a noble family who caused several scandals in her quest to live a life that was self-determined.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/rapunzel.html>; lesedato 15.08.23)

“The tale as we know it today – especially the fairy tale – was broadly speaking born in 17th century France and popularised by authors such as Charles Perrault or Marie-Catherine d’Aulnoy. They were inspired by Italian writers like Straparola and Basile, but France saw numerous books with tales in the last decade of the 17th century, which is considered the golden age of fairy tales. This initiated a trend culminating in Europe with the publication of “*Le Cabinet des fees*” (“The Fairies’ Cabinet”), a compilation of French tales in 41 volumes, published by Charles-Joseph de Mayer in Amsterdam between 1785 and 1789. Even though new tales were written in the 18th century (by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont among

others) it was not until the 19th century that the genre took a new and important turn, with the Grimms. At the end of the 18th century, Johann Gottfried Herder was one of the instigators of the “Sturm und Drang” (“Storm and urge”) movement in Germany, a reaction against the literature of the Enlightenment, smothered by many rules and models. Looking for a fresh impetus, he turned to folk poetry, arguing that it was a more natural form of poetry. Soon to be followed by Goethe and the Heidelberg Romantics (Achim von Arnim, Clemens Brentano), he opened the way for the folkloristics developed by the Grimms.” (Cyrille François i <https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/view/112060/161012>; lesedato 19.05.23)

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 spill for en “framtidig verden”, altså med en utopisk funksjon (Vietta 1983 s. 166-167).

Den tyske dikteren Ludwig Tiecks “Den blonde Eckbert” (1797) er et av de første kunsteventyrene skrevet under romantikken. Fortellingen skiller seg fra folkeeventyr blant annet ved at det ikke ender godt for hovedpersonene Bertha og Eckbert. Leseren får innsikt i hvordan de lider. Bertha dør av sykdom, Eckbert blir sinnssyk. Det finnes ingen overnaturlige krefter som kan hjelpe dem (Edita Jurčáková i https://wp.sung.sk/wp-content/uploads/2020/07/SZfG_1_2013-105.pdf; lesedato 26.01.22). Dette eventyret “combines psychological examination of its protagonist’s mental states with typically fantastic and supernatural plot elements drawn from folklore and illustrates the romantic refinement of these genres. Tieck published the story in 1797 in *Volksmärchen von Peter Lebrecht* (Peter Lebrecht’s Folk tales). This fairy tale purports to be a ‘folk tale’ (*Volksmärchen*) but it is in fact an invented literary fairy tale (*Kunstmärchen*). In many of the stories that comprise *Volksmärchen*, Tieck explores the relationship between reality and imagination.” (https://wp.sung.sk/wp-content/uploads/2020/07/SZfG_1_2013-105.pdf; lesedato 26.01.22)

Andre eksempler:

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)

Karl L. Immermann: “Undrene i Spessart: Et skogseventyr” (1839)

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

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

Carlo Collodi: *Pinocchios eventyr* (1883)

Heinrich Seidel: *Vintereventyr* (1885 og senere)

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.

Marie-Catherine Le Jumel de Barneville d’Aulnoy var en fransk grevinne som publiserte det første eventyret (“conte de fées”) i Frankrike, med tittelen “Salighetens øy”, som inngikk hennes bok *Historien om Hippolyte, greve de Douglas* (1690) (Noonan 2020 s. 27). Grevinne d’Aulnoy “invented the term “conte de fée” or fairytale, when she published her major collection of them in 1697-98. [...] The Tale of Mira, one of D’Aulnoy’s earlier stories, which sees the beautiful Mira kill scores of men: “anyone who saw her fell desperately in love with her. However, her pride and indifference made all of her lovers die”, until she falls for a man who is indifferent to her. [...] Finette Cendron, in which a king and queen lose their kingdom because of their decadence, and abandon their children in the forest; and Belle-Belle, in which a cross-dressing countess helps a king who has lost his kingdom. [...] the narrative strategies of her tales, like those she told or learned in the salon, were meant to expose decadent practices and behaviour among the people of her class, particularly those who degraded independent women. [...] What interested her most of all was the status of women, the power of love, ethical behaviour, and the tender relations between lovers. Without love and the cultivation of love, she believed the ideal and just society could not exist.” (Alison Flood i

<https://www.theguardian.com/books/2020/dec/21/pioneering-fairy-tale-author-daulnoy-gets-rare-english-edition-to-herself>; lesedato 30.03.23)

Grevinne d'Aulnoy skrev 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)

Marie-Catherine d'Aulnoys eventyr er tydelig rettet til aristokratiet, med framstillinger av adels- og hoffliv (Yvonne Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22). "She herself was regarded as a talented storyteller and eventually began publishing several volumes of fairy tales: *Les Contes des Fées*, I-III (1696-97), *Les contes de Fées*, IV (1698), and *Contes Nouveaux ou les Fées à la Mode*, I-IV (1698). Altogether, she published 25 fairy tales during her lifetime. More than Charles Perrault, the renowned writer of fairy tales, it was d'Aulnoy who influenced other writers with her magic pen, especially other aristocratic women, who called themselves fairies and often rebelled against King Louis XIV. [...] "The Ram" and "The Green Serpent" are d'Aulnoy's two most interesting commentaries on what manners a young woman should cultivate in determining her own destiny [...] the power in all her tales is held by fairies, wise or wicked women, who ultimately judge whether a young woman deserves to be rewarded. In other words, if there is a divinity or transcendental god, it is not the Christian patriarchal god, but a powerful female fairy or a group of fairies. The issue at hand in "The Ram," "The Green Serpent," and other fairy tales is fidelity and sincerity, or the qualities that make for tenderness, a topic of interest to women at that time. Interestingly, in d'Aulnoy's two tales, the focus of the discourse is on the two princesses, who break their promises and learn that they will cause havoc and destruction if they do not keep their word. On the other hand, the men have been punished because they refused to marry old and ugly fairies and seek a more natural

love. In other words, d'Aulnoy sets conditions for both men and women that demand sincerity of feeling and constancy, if they are to achieve true love. Nothing short of obedience to the rule of "fairy" civility will be tolerated in d'Aulnoy's tales." (Jack Zipes i <https://press.princeton.edu/ideas/madame-daulnoy-the-mysterious-fairy-tale-queen>; lesedato 27.01.22)

"The tenderness of feeling was definitely a goal that women sought more than men during d'Aulnoy's times, and her two tales that discuss the proper behavior of young aristocrats have an ambivalent quality to them that make for interesting reading. D'Aulnoy projects the necessity for women to decide their own destiny, but it is a destiny that calls for women to submit themselves to a patriarchal code that is not really of their making. Thus, while d'Aulnoy wants the fairy tale to have the social function of serving women's interests, there is an ambivalent side to the manner in which she represents these interests. Active submission to a patriarchal code qualified by tenderness does not lead to autonomy, and in fact, though there is this call for female autonomy throughout most of her tales, it is the prescribed taming of female desire according to virtues associated with male industriousness and fairness that marks the morals attached to the end of each narrative. Of course, it should not be forgotten that d'Aulnoy makes young men toe the "fairy" line of civility. That is, she is extremely critical of forced marriages and makes all her male heroes obey a code of decorum that demands great respect for the tender feelings of the aristocratic woman. Most of all, she never abandons her fairy creed." (Jack Zipes i <https://press.princeton.edu/ideas/madame-daulnoy-the-mysterious-fairy-tale-queen>; lesedato 27.01.22)

"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 fredselser, og roses av fortelleren for dette (Woeller og Woeller 1994 s. 196).

Den russiske 1800-tallsdikteren Aleksandr Pusjkin skrev eventyret *Historien om Tsar Saltan* (1831) på vers. Tsar Saltan gifter seg med den yngste av tre søstre, men hennes to søstre er sjalu og deres tante Barbaricha er også motstander av ekteskapet. Tsarinaen og hennes nyfødte sønn Gvidon blir sendt avgårde på havet for å dø, men blir skyllet i land på en magisk øy der gutten vokser opp. En dag hjelper han en svane å unnsnippe en trollmann, og av takknemlighet hjelper svanen Gvidon, i form av en humle, tilbake til hjemlandet. Etter noen eventyrlige hendelser møter endelig far og sønn hverandre. Svanen forvandler seg til en vakker prinsesse som gifter seg med Gvidon.

De tyske forfatterne Bettina og Gisela von Arnim publiserte i 1840 det lange kunsteventyret eller eventyrromanen *Livet til høygrevinne Gritta von Rotterhjemmehososs*. 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).

Østerrikske Hermynia zur Mühlens *Fairy Tales for Workers' Children* ble publisert i 1925 av Daily Worker Publishing Company. På sitt morsmål ga hun ut bøker med

titlene *Lille Peters venner forteller* (1921; 6 eventyr), *Den lille, grå hunden* (1922), *Ali, teppeveveren* (1923; 5 eventyr).

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 tyske forfatteren Berta Lask var kommunist og skrev “proletarisk-revolusjonære” eventyr på 1930-tallet (Hotzel 2013 s. 81). I hennes “Gutten som ville slåss med dragen” viser dragen seg å være en smelteovn i en fabrikk.

I mellomkrigstidens Tyskland ble det publisert eventyr “deliberately transformed into utopian narratives and social commentary by political activists in the Weimar Republic (1919-1933). Against a backdrop of financial and political instability, widespread homelessness, and the reformation of public institutions, numerous gifted writers such as Berta Lask, Kurt Schwitters, Hermynia zur Mühlen, Oskar Maria Graf, Bruno Schönlink, and Joachim Ringelnatz responded to the need for hope among the common people by creating fairy tales and fables that offered a new and critical vision of social conditions. Though many of their tales deal with the grim situation of common people and their apparent helplessness, they are founded on the principle of hope.” (<https://www.akademika.no/dokumentar-og-fakta/kunst-og-kultur/fairy-tales-and-fables-weimar-days/>; lesedato 09.05.23)

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).

Andersen “moved into the upper middle class, and he told his stories to children and adults before they were published, thus unconsciously adapting the norms of the tales to the norms of polite society. [...] the Grimms and Andersen created the European bourgeois fairy-tale. This they did because they were

favoured by time and place, and because their tales were translated and adapted to general European middle class norms. Yet we must not overlook one important feature of the international bourgeois fairy-tale: it is a small genre indeed and comprises only a handful of tales by Hans Christian Andersen and the brothers Grimm (often without the original cruelty) that have really jumped language and cultural barriers and constitute the core of the international fairy-tale genre.” (Dollerup 1995)

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 betragter 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; lesedato 21.09.11)

H. C. Andersens fortæller er til stede i teksten på en langt mere direkte måde enn fortælleren i Grimms eventyr, og viser en vilje til å utvikle en annen sjanger enn folkeeventyr. Andersens fortæller taler f.eks. noen ganger direkte til leserne (Cyrille François i <https://journals.openedition.org/feeries/819>; lesedato 21.08.23).

“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 afviger væsentligt fra andre prosaskitser, som Andersen har offentliggjort under de meget rummelige fællesbetegnelser ‘eventyr’ eller ‘historier’. Det samme gælder 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)

Eventyrene “obeys the (metaphysical) logic Andersen in general follows – that man will be led to happiness by God, if only he stay pure at heart” (Marianne Wolff Lundholt og Per Krogh Hansen sitert fra <https://journals.openedition.org/feeries/819>; lesedato 21.08.23). “Andersen’s characters are judged by their virtues rather

than by their actions” (Cyrille François m.fl. i <https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/view/112060/161012>; lesedato 19.05.23).

Andersens “De vilde Svaner” er en bearbejding av tyske eventyr og en dansk versjon, men Andersen kaller sin heltinne Elisa, mens hun er uten navn i de tidligere versjonene, og Andersen skildrer dessuten hvordan hun er i fullstendig harmoni med naturen. “Eventyret om de elleve svaner er et folkeeventyr, der kan spores tilbake til 1800-tallets Provence. H. C. Andersen har ganske givet hørt eventyret som barn i Odense. I Odense blev eventyret i sin danske form for første gang nedfældet af Mathias Winther i 1823. I folkeeventyret trues den jordiske magt af sortekunsten, men forbandelsen har ikke magt over – og ophæves af – det ædle sind. Det ædle sind demonstreres ved det slidsomme og uegennyttig arbejde og i lidelsen. Da H. C. Andersen i 1838 skriver “De vilde svaner” benyttede han sig af Winters optegnelser, men ændrede eventyrets moralske sigte. H.C. Andersen fokuserede i stedet på den kristne bekendelse, som han motiverede gennem et psykologisk portræt af prinsessen Elisa. Hendes navn betyder “Den, der ærer Gud”. Teksten til folkeeventyret om de elleve svaner stammer fra Mathias Winters samling Danske Folkeeventyr fra 1823. [...] i et brev til digtervennen B. S. Ingemann i Sorø, dateret 5. oktober 1838 skriver H. C. Andersen: “Læs i Mathias Winters Eventyr det om “de vilde Svaner”, og siig, om det er godt eller slet omdigtet hos mig”.” (https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=26034; lesedato 21.08.23)

“In *De vilde Svaner*, a tale from *Eventyr, fortalte for Børn*, H. C. Andersen tells a story that is very close to that of *Die sechs Schwäne* from the Grimms’ *Kinder- und Hausmärchen*. One could legitimately wonder whether the Danish author was inspired by the 1812 *Märchen* when he published his own eventyr in 1838. [...] other narratives about children transformed into swans (including the story of the seventh wise man in Jean de Haute-Seille’s *Dolopathos* at the end of the twelfth century” (Cyrille François i <https://journals.openedition.org/feeries/819>; lesedato 21.08.23). I *Dolopathos* (ca. 1190) av munken Johannes de Alta Silva (Jean de Haute-Seille) blir seks gutter forvandlet til svaner, og en søster som kan skifte mellom å være svane og menneske hjelper dem. Historien ender lykkelig, slik eventyr gjør.

“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”: “Fyrtojet”, “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 folkloristiske 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 "sidedykker" 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)

"I 1863 skrev Andersen, at nogle af hans eventyr hentede deres indhold i eventyr fra andre lande, fx Spanien ("Kejserens nye Klæder") og Italien ("Rosenalfen"), og at han også havde hentet inspiration i fx *1001 Nats Eventyr* ("Den flyvende Kuffert"). Ikke alene byggede mange af eventyrene på folkelige fortællinger; Andersen tog også visse hensyn, når de nu var "fortalte for Børn". Om "Svinedrengen" fra 1842 skriver han således, at den "har et Par Træk fra et gammelt dansk Folke-Eventyr, der, saaledes som det blev mig fortalt som Barn, ikke sømmeligt kunne gjengives". (Torben Weinreich i <https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23)

Andersen har sagt om eventyrfortællinger i sin barndom og egne tekster: "I min Barndom hørte jeg gjerne Eventyr og Historier, flere af disse staae endnu ret levende i min Erindring; enkelte synes mig at være oprindelige danske, ganske udsprungne af Folket, jeg har hos ingen Fremmed fundet de samme. Paa min Maade har jeg fortalt dem, tilladt mig enhver Forandring, jeg fandt passende, ladet Phantasien opfriske de i Billederne afblegede Farver." (sitert fra <https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/view/112060/161012>; lesedato 19.05.23)

Andersens "Prindsessen paa Ærten" kan ha vært grunnlaget for at brødrene Grimm inkluderte eventyret "Ert-prøven" ("Die Erbsenprobe") i 1843, i den femte utgaven av deres eventyrsamling og åtte år etter utgivelsen av Andersens eventyr (Cyrille François i <https://journals.openedition.org/feeries/819>; lesedato 21.08.23).

Andersen "complained that the Grimms stole his "Prindsessen paa Ærten" ("The Princess on the pea") when they published a tale called "Die Erbsenprobe" ("The Pea test"). He was adamant that this was his tale, even if he had heard it in his youth" (Cyrille François i <https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/view/112060/161012>; lesedato 19.05.23).

"H.C. Andersens eventyr er ikke formel-eventyr, sådan som folkeeventyrene kan siges at være det. Kun en mindre del af de i alt 156 eventyr, han skrev i perioden 1835-73, indledes således med "Der var engang" ("Prindsessen paa Ærten" og "Den uartige Dreng", begge fra 1835, er eksempler herpå) og endnu færre slutter med, at "de levede lykkeligt til deres dages ende". Langt fra alle kan rummes inden for selv en bredt defineret eventyrgenre, for andre genrer er ofte på spil, bl.a. fablen, sagnet, novellen og den moralske fortælling, hvortil kommer, at eventyrene har endog meget forskellig længde. Fra 1852 vælger Andersen da også at kalde sine fortællinger for "Historier" og senere for "Eventyr og Historier". (Torben

Weinreich i https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyr_for_b%C3%B8rn; lesedato 06.05.23)

“Den mundtlighed og direkte henvendelse til læseren (eller den, der læses højt for), som Andersen kritiseredes for, møder vi integreret i de enkelte eventyrs sproglige univers. Det er ikke blot en udvendig talen ned til barnet. Ikke så sjældent indledes et eventyr med en direkte læserhenvendelse, fx i “Gaaseurten” (1838): “Nu skal du bare høre!”, i “Hyrdinden og Skorsteensfeieren” (1845): “Har du nogensinde seet et rigtigt gammelt Træskab [...]”, i “Vanddraaben” (1848): “Du kjender da sagtens et Forstørrelsesglas [...]” og i “To Jomfruer” (1854): “Har du nogensinde seet en Jomfru? Det vil sige, hvad Brolæggerne kalde en Jomfru [...]”. Det er tydeligt, at det, Andersen opnår i de to sidste tilfælde – og som en forfatter som Astrid Lindgren gør det mange år senere – er at skabe en kontakt mellem den, der fortæller, og den, der fortælles til. I nogle eventyr tjener det blot til fra starten at indfange læseren og højt læseren i en bestemt stemning af nærvær og fællesskab; andre gange gennemstrømmer det hele eventyret, sådan som det er tilfældet med “Hvad Fatter gjør, det er altid det rigtige” (1861) [...] Hvad der karakteriserer en del af H. C. Andersens eventyr, er desuden, at læseren ofte straks er placeret midt i handlingen. Vi træder måske ind i eventyret med en replik eller en sceneangivelse: “Der kom en Soldat marcherende henad Landeveien” eller “Der sad en Moder hos sit Barn”. Eller vi præsenteres for en stedsangivelse: “Ude i Skoven”, “Nær ved *Gudena*, inde i *Silkeborg-Skov*” og “Eggen er meget nøgen nede ved *Kjøge*” eller en tidsangivelse: “Det var sidst i Januar”, “Det var Vintertid” og “Det var i Mai Maaned”. Brugen af disse litterære virkemidler gør det lettere for børnelæserne og for dem, der læser højt for børn, at leve sig ind i historien.” (Torben Weinreich i https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyr_for_b%C3%B8rn; lesedato 06.05.23)

“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).

I “Den stygge andungen” baserer Andersen seg på “memories of his own painfully awkward grammar school years [...] Andersen homes in on some of the most common worries that gnaw at children from the moment they first step out into the world of their peers: the fear of standing out and not fitting in; the fear of not being good or good-looking enough. Andersen’s cruel, unfeeling duckling characters are classic bullies. By presenting these bad actors as barnyard animals, “The Ugly Duckling” beguiles as fantasy even as it pulls no punches about the consequences of disappointing human behavior. It works on both levels, freeing children to connect with it in whichever way suits them best. Children take what they need from a wonder tale like Andersen’s and simply forget or ignore the rest.” (Leonard

S. Marcus i <https://astrapublishinghouse.com/2021/08/28/why-we-still-need-fairy-tales/>; lesedato 15.08.23) “Den stygge andungen” har blitt tolket som dikterens hevn over vanlig mennesker og deres uforstand (Bessières 2011 s. 55).

Det har blitt hevdet at “en del af H. C. Andersens eventyr slet ikke er skrevet for børn og heller ikke egner sig til børn. Som eksempler nævnes typisk “Klokken” (1845), der rummer hele den romantiske filosofi, og “Skyggen” (1847), der beskæftiger sig så komplekst med helt grundlæggende vilkår for menneskelig eksistens og kunstnerisk skaben, at det går hen over hovedet på selv trænede børnelæsere. Andre eventyr afvises som børneeventyr, fordi handlingen skulle være for barsk, fx “Historien om en Moder”, eller det synspunkt hævdes, at børn i det mindste ikke får det fulde udbytte af eventyrene, fordi de har svært ved at forstå den særlige andersenske ironi, sådan som den kendes fra fx “Den standhaftige Tinsoldat” (1838), et af de eventyr, hvorom vi ved, at børn faktisk kender det og glædes over det” (Torben Weinreich i https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyr_for_b%C3%B8rn; lesedato 06.05.23).

“The fairy tales of Hans Christian Andersen often touch on the subject of death, but the ones that address the subject directly are among his most pious and sentimental, better suited to Victorian tastes than they are to ours today. One of the more interesting of them is The Story of a Mother, in which Death knocks on a woman’s door and takes her beloved son away. The distraught woman determines to follow, and makes her long, weary way to Death’s realm. There, she finds a greenhouse filled to the bursting with flowers and trees of all kinds – each one representing a single life somewhere on earth. When Death arrives, she tricks him into giving back the life of her son – but Death shows her the future and the terrible life her child will lead. She knows then that his death is god’s will, and a mercy, and she is at peace.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

“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; 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.

I 1863-utgavens “Bemærkninger” skriver Andersen om 1849-utgaven: “Med dette Pragtbind var Eventyr-Samlingen afsluttet, men ikke min Virksomhed i denne Digtart; et nyt betegnende Navn maatte derfor tages til den nye Samling, og den kaldtes “Historier”; det Navn, jeg i vort Sprog anseer at være det bedst valgte for mine Eventyr i al deres Udstrækning og Natur. Folkesproget stiller den simple Fortælling og den meest dristige Phantasie-Skildring ind under denne Benævnelse; Ammestuehistorien, Fabelen og Fortællingen, betegnes af Barnet, Bonden og Almuen, ved det korte Navn “Historier.” (sitert fra https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyr_for_b%C3%B8rn; lesedato 06.05.23)

“Flere af H. C. Andersens eventyr har således fabeltræk, bl.a. “Boghveden” (1842), som mest af alt er en prosafabel, og “Den grimme Ælling” (1844), som afsluttes med en morale efter en historie, som på fabelvis foregår i dyreverdenen. Fabeltræk findes også i eventyr som “Kjærestefolkene” (1844) og “Det er ganske vist!” (1852). Andersens kendteste og mest klassiske fabel er dog den rimede “Konen med Æggene” fra 1836. Samme år skriver H. C. Andersen selv om fabelgenren i det lille essay “Det er Dig, Fabelen sigter til!” i *Dansk Folkeblad*: “Oldtidens Vise have snildt opfundet, hvorledes man, uden at være Folk grov lige op i Ansigtet, kunde sige dem Sandheden. De holdt nemlig foran dem et sælsomt Speil, i hvilket alle Slags Dyr og forunderlige Ting kom tilsyne og frembragte et lige saa morende som opbyggeligt Skue.” Meget mere præcist kan fabelgenren vel ikke defineres. Andersen fortsætter essayet med et eksempel, nemlig historien om en hund, som hører trompeten forkynde, at nu serveres der mad i slottet på den ene bjergtop,

hvorefter den skynder sig af sted. Da den kort efter hører en trompet fra det andet slot på den anden bjergtop meddele, at nu er maden dér serveret (og dermed nok friskere), så iler den ned ad det ene bjerg og op ad det andet, indtil den igen hører trompeten fra det første slot, osv. Andersen konkluderer: “Gjæt nu engang, hvad Oldtidens Vise ville sige med denne Fabel og hvem der er en Nar, som saaledes løber sig træt uden at vinde, hverken her eller der.” ” (Torben Weinreich i <https://bornelitteratur.lex.dk/Fablen>; lesedato 08.05.23)

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 bøker 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.

Det som på tysk kalles “anti-eventyr” (“Anti-Märchen”) er tekster fra 1960-tallet og senere, av blant andre Paul Maar og Iring Fetscher, som snur om på kjente eventyr for å unngå at eventyrene støtter bestående maktstrukturer i samfunnet (Agnes Slabon i <https://www.grin.com/document/43613>; lesedato 15.08.23).

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 gjenoptrykt 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 tilfredsstillende 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 undefinerbar 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 vi 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 gjennomskuelige 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 fortrenge 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)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>