

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.02.24

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

Folkeeventyr

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

Den realistiske verden går sømløst over i en overnaturlig, magisk verden (Arnold og Sinemus 1983 s. 479). Den vesteuropeiske formelen “Det var en gang” er trolig en avsvakket form av en østerlandsk formel som kan oversettes slik: “Det var, det var ikke” (“kan ma kan” på arabisk). Eventyrene inntar en dobbeltposisjon, de handler både om noe uvirkelig og noe virkelig. Eventyret er i posisjon både som løgn og sannhet.

Eventyr har mirakel-preg og gir seg ikke ut for å være sanne. De er ikke avgrenset i tid og rom og står fritt i forhold til vanlige årsakssammenhenger. De har overnaturlig innhold, der naturlovene delvis er satt ut av kraft, altså med en eiendommelig blanding av virkelig og uvirkelig. Overnaturlige krefter som står heltent imot kan bare overvinnes gjennom noe overnaturlig som hjelper heltent.

“Fairy tales are stories which are based upon those issues which affect everyday life – hate and love, poverty and wealth, ugliness and beauty, hardship and happiness – disguised by a thin veneer of metaphor and magic which removes them from the immediate world, making them universal in tone” (Helen Pilinovsky i <https://endicottstudio.typepad.com/articleslist/donkeyskin-deerskin-allerleirauh-the-reality-of-the-fairy-tale-by-helen-pilinovsky.html>; lesedato 15.08.23).

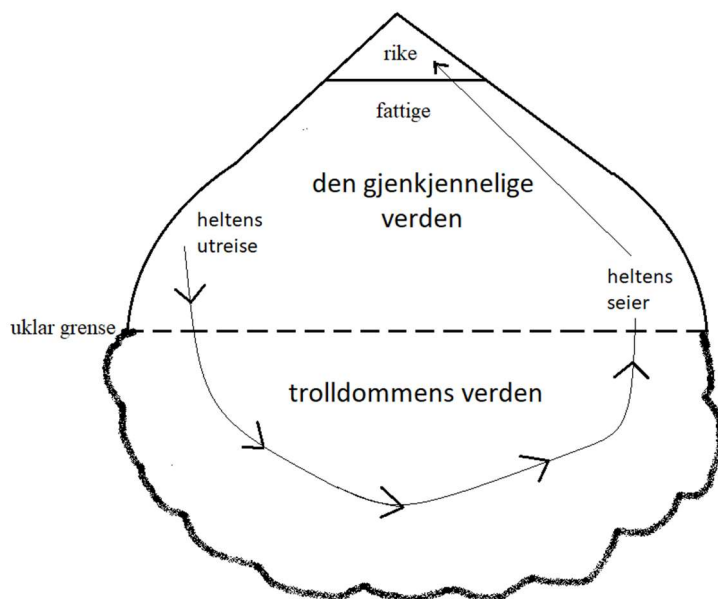
Folkeeventyrene uttrykker aldri etiske normer direkte. Tekstene sier altså ikke “du skal ...” eller “du skal ikke ...” til tilhørerne (Danielsen 1994 s. 47). Fortellingene kan sies å ha en “naiv” moral, der heltens ønsker går i oppfyllelse, det gode belønnes og det onde straffes. Det som kan kalles eventyr-moralen er at den som er snill/god mot andre, til slutt selv får det godt. Et hjerte av gull vil alltid føre til seier, lykke og jordisk gull.

“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 nøds-situasjonen.” (Yvonne Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22) Handlingen er det altoverveiende, alt annet forblir nesten helt ubelyst, f.eks. klassekonflikter og personenes indre liv (Rollesbroich i <https://www.grin.com/document/84033>; lesedato 26.01.22). Ifølge den sveitsiske eventyrforskeren Max Lüthi er framstillingsmåten i folkeeventyr “handlingsglad”: Det er raskt tempo, faste handlingsmønstre dominerer, personer og gjenstander beskrives svært kortfattet, det er få forklaringer om personenes indre verden (deres psyke) og språket er enkelt (<https://www.grin.com/document/273858>; lesedato 26.01.22).

Kontrastfigurene til helten kan være misunnelige og dumme brødre, en falsk helt, eller andre. Eldre brødre og den falske helten kan representere konformitet og mangel på den indre styrken som helten har.

Stedsangivelser er oftest svært vage, formulert som “langt og lenger enn langt”, “over berg og blåne” og lignende. Lüthi hevder boka *Det europeiske folkeeventyret* (1981; på tysk) at eventyrhelten i prinsippet er en vandrer, en person som er i bevegelse fra sted til sted (gjengitt fra Mikulová 2012 s. 81). Lüthi mener også at et kjennetegn ved eventyr er at det som i virkeligheten er mangetydig og vanskelig, i eventyrene blir gjennomsløkt og lett (gjengitt fra Mikulová 2012 s. 64).

Eventyrets hovedperson befinner seg i en mangelsituasjon i begynnelsen av eventyret og må reise ut for å finne lykken, en vei som går via det magiske, overnaturlige, fantastiske. Helten er på en “livsreise”. Han eller hun bryter opp og må takle store utfordringer. Veien går gjennom en magisk virkelighet. Ofte er hovedpersonen svært fattig i begynnelsen, men ender i velstand og lykke.



“Eventyr er en muntlig episk fortelling, der blev fortalt som underholdning fra middelalderen og frem til 1800-tallet, hvor de blev nedskrevet. Derfor findes eventyr med samme grundfortelling i mange forskellige variationer, der er tilpasset lokale forhold. [...] Der er ingen genkendelig geografi og tiden er uspecifik, og et eventyr begynder typisk med den faste vending “Der var en gang...” og slutter ofte med “De levede lykkeligt til deres dages ende.” [...] Fordi folkeeventyrene har været muntligt overleveret fra generation til generation er deres persongalleri stereotyp, og der er mange gentagelser. Strukturen er enkel og følger et hjem-ude-hjem forløb. Helten introduceres i sit hjem, hvor et forvarsel om en kommende konflikt antydes. Herefter begiver helten sig ud i verden og møder en række forhindringer. Disse er ofte fantastiske, men de opfattes naturlige og logiske for personerne i historien. De prøver, som helten skal klare, kan tolkes som spejlinger af karakterens indre problemer, f.eks. angst, eller som billeder på overgangsfaser i livet” (<https://faktalink.dk/eventyr>; lesedato 27.04.21).

Eventyrenes personer er typer uten psykologisk dybde. Det som driver personene er oppgaver, funn, gaver, råd, forbud, overnaturlig hjelp, lykketreff og lignende som ikke kun er overflattisk psykisk motivert (Mikulová 2012 s. 76). Gaver er et viktig motiv i mange eventyr (Mikulová 2012 s. 83). Hovedpersonen mottar en gave som blir avgjørende for å lykkes. Hendelser virker ofte som skjebnebestemte og påvirker ikke heltens indre/sjel slik at denne gjennomgår en forandring. Helten framstår dermed som fundamentalt statisk i sine egenskaper. Eventyrhelten fyller først og fremst en funksjon, og er ikke en “karakter” med mange forskjellige egenskaper (Mikulová 2012 s. 82). Kun det som er relevant for handlingen blir fortalt, uten at alle sammenhenger blir klarlagt, i hvert fall ikke de psykologiske sammenhengene i og mellom personene (Mikulová 2012 s. 84).

“Characters in fairy tales take all these supernatural things for granted; they are never surprised when they encounter a witch or a giant, when they are given a sack that forever fills itself, or when a passing animal strikes up a conversation with them. [...] Magic and enchantment are everywhere in the land of fairy tales. [...] Most fairy tales take a hero or heroine through a trial or trials to a happy ending. [...] Fairy tales are stocked with predictable, one-dimensional figures with almost no distinguishing physical or psychological characteristics and no depth of personality. If Snow White, Cinderella, Rapunzel, and Sleeping Beauty exchanged personalities, the tales would not change at all; moreover, except for the black hair of Snow White and the long golden hair of Rapunzel, all four heroines could exchange physical features without the stories being affected. There is only slightly more differentiation among princes. [...] Time and space are in a vacuum in fairy tales. When you enter the world of fairy tales, you find yourself in a never-never land, in no particular country and in no particular time.” (Eugene R. Moutoux i <http://www.german-latin-english.com/introduction.htm>; lesedato 29.03.21)

Handler er det sentrale, ikke lange beskrivelser, refleksjoner, personportrett eller analyser (Woeller og Woeller 1994 s. 10). Det viktigste er handlingens framdrift,

ikke f.eks. en stemning/atmosfære (Mikulová 2012 s. 79). Det konkrete spiller en langt større rolle enn det abstrakte (Mikulová 2012 s. 80). Det sjelelige blir omsatt i handlinger, f.eks. ved at godhet viser seg éntydig i at helten deler maten sin med en fattig, gammel mann.

I nesten utveisløse situasjoner kan det dukke opp en gammel kone eller gammel mann som hjelper helten. Deres alderdom representerer visdom. Man skulle ha respekt for de eldre og deres livsvisdom, for deres innsikt i livets mysterier. Helten kan være ganske enfoldig, eller i hvert fall framstå som en enstøing eller utstøtt som det ikke kan forventes mye av. Ofte må han eller hun gjennomgå det som i forskningen kalles en kvalifiserende prøve, som f.eks. kan gå ut på å støte på en gamling som ber om hjelp. Hvis helten hjelper og viser godt hjertelag, er prøven bestått, og helten får hjelp av gamlingen til å bestå den avgjørende prøven.

Det var ekstremt viktig at folk kunne stole på løfter. Liv, eiendom og helse kunne avhenge av det. I en del eventyr må helten gi et løfte og holde det selv om det er tungt og vanskelig. Det kan være et løfte om til slutt å kappe hodet av sin gode hjelper, som da til heltens overraskelse kan bli til en vakker prins.

I “Askeladden og de gode hjelperne” er de seks hjelperne menneskelige versjoner av grunnleggende behovs- og sansekvaliteter: sult, tørst, hørsel, syn, bevegelse og kulde-/varmesans.

Eventyret er snarere preget av optimisme og håp enn av pessimisme og resignasjon (Woeller og Woeller 1994 s. 187). Eventyrene har fungert som midler til å takle livets skyggesider: ondskap, forbannelser, vold og død. Eventyr kan handle om grusomheter. De kan ha det som har blitt kalt “virkelighetens umoral” (André Jolles sitert fra Adam og Heidmann 2009 s. 45). Historiene handler om det som skaper angst, men ender alltid lykkelig for de gode.

Helten kan bruke magiske gjenstander som f.eks. et magisk sverd eller et garnnøste med en utrolig egenskap.

Eventyr vise ofte en “dualistisk framstillingsmåte”: “Gode og dårlige egenskaper som finnes i alle mennesker, spaltes opp og tildeles ulike personer, slik at de blir tydelige” (Danielsen 1994 s. 71). Eventyr tenderer til å handle om ekstreme hendelser, og noen ganger også ekstreme mennesker (Mikulová 2012 s. 82). Dette ekstreme gir seg blant annet utslag i at personer vanligvis ikke framstilles nyansert med positive og negative egenskaper, men har én eller noen få egenskaper i overdreven grad (Mikulová 2012 s. 82). “Eventyrhelten kan forene i seg alle superlativer: Han er den dummeste, den mest hjertegode, den mest medlidende, en ærligste, den yngste, den sterkeste, den flittigste, den vakreste” (Ingrid Bergmann sitert fra <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1270046>; lesedato 28.01.23).

“[D]elving deeper into their narratives, it becomes apparent that there is a lot more to fairy tales than their optimistic conclusions. Cinderella may end with a true love transformation but family struggle fuels the central narrative. Fairy tales, both past and contemporary, tell of the conflicts, contradictions and complications of everyday life, alongside ‘journeys of self discovery, recognition and confrontation of internal anxieties and desires’ (Swann Jones 2002:16-17).” (Isbister 2009)

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

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

Tretallet har i eventyr en magisk kraft (som kan med treenigheten i kristendommen å gjøre).

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

Det skjer stadig noe nytt, det er ingen tilstand som varer før den lykkelige slutten. Sluttformuleringer kan f.eks. være “Snipp, snapp, snute, så var eventyret ute”, “Mitt eventyr er slutt, der løper en mus” (på tysk “Mein Märchen is aus, dort läuft eine Maus”), “Så levde de lykkelig alle sine dager”, “Og så levde de lykkelig og fornøyd, mens vi står tilbake barføtt som pakk-esler og slikker oss om munnen”,

“Bo bow bended, my story’s ended; if you don’t like it, you may mend it” (Mikulová 2012 s. 55). Andre avslutninger kan være “Så ble det bryllup så det spurtes i tre kongeriker”, “Og om de ikke er døde, så lever de ennå”.

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

I Norge er det skrevet ned mange versjoner av eventyret “Ridder Rød”, hele 55 varianter samlet mellom 1840 og 1963, i Akershus, Hedmark, Oppland, Buskerud, Telemark, Aust-Agder, Rogaland, Hordaland, Sogn og Fjordane, Møre og Romsdal, Nord-Trøndelag og Nordland (Noonan 2020 s. 74). I en versjon er protagonisten den yngste av tre brødre og uten navn, i en annen heter han Grisegjæteren, mens andre ganger heter han blant annet Hans, Bjørnehans, Tommeliten, Sterkebjørn, Dyvamannen og Oskefis, ifølge Ørnulf Hodne.

Det mange antakelser om de europeiske eventyrenes opprinnelse. Noen forskere (og brødrene Grimm) mente at de stammer fra eller er rester av indoeuropeiske myter. Dette har blitt kalt den mytologiske teorien om eventyrenes opphav. Migrasjonsteorien legger vekt på at eventyr vandrer muntlig (traderes) gjennom århundrer over store geografiske avstander; f.eks. kan eventyret om Askepott stamme fra Kina på 800-tallet etter vår tidsregning. Denne forskningen er opptatt av utbredeshistorie. En såkalt historisk-geografisk teori ligner migrasjonsteorien, men har andre antakelser om hvilke geografiske regioner de europeiske eventyrene kommer fra (bl.a. arabiske og keltiske områder). Den antropologiske teorien går derimot ut på at eventyrenes handlingstråd, personer, motiver og situasjoner oppstår uavhengig av hverandre i ulike kulturer og folk, og antakelig har sin opprinnelse i religiøse ritualer.

I Frankrike har det blitt registrert ca. 40 versjoner av eventyret om Askepott, og lignende eventyr som det om Askepott har blitt nedskrevet i Filippinene, Indonesia, Afrika og andre land og kontinenter (Noonan 2020 s. 69). Den norske versjonen “Kari Trestakk”, med tre magiske skoger (med kobber, sølv og gull), ligner en fransk versjon skrevet av Martin Montanus fra ca. 1560, som er den eldste versjonen av eventyret som kan tidfestes (Noonan 2020 s. 72).

Den tysk-estiske eventyrforskeren Walter Anderson samlet på 1920-tallet over 600 varianter av det eventyret som i Norge er kjent som “Presten og klokkeren”. Variantene stammer fra 800-tallet og senere, samlet fra ulike verdensdeler. Han delte versjonene inn i 18 grupper, men mente at alle stammer fra én grunnform i jødisk fortellertradisjon.

Det norske eventyret “Askeladden som kappåt med trollet” har en klar parallell i eventyret “Risinn og Lokki” på Færøyene (Noonan 2020 s. 84).

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

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

1 a) undereventyr: om overnaturlige makter – f.eks. "Askeladden og de gode hjelpere" og "Kvitebjørn kong Valemon"

1 b) legendeeventyr: med religiøse motiver; skal fungere oppbyggelig – f.eks. "Jomfru Maria og svalen", "Gertrudsfuglen" og "Smeden som de ikke torde slippe inn i helvete"

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

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

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

I de norske undereventyrene med mannlig helt er motstanderen ofte et troll, mens derimot eventyrene med kvinnelig helt ofte har en stemor eller heks som motstander. Dette er altså en vanlig forskjell mellom "kvinne-eventyr" og "manns-eventyr". I de sistnevnte er kvinnene ofte passive, og unge, vakre kvinner utloves som belønning.

"Identifying fairy tale heroes by name is no mean feat. In the Grimms' collection, only one in every ten actually has a name. But it is also no secret that the most celebrated characters in fairy tales are female. Cinderella, Snow White, Little Red Riding Hood, and Sleeping Beauty: these are the names that have left so vivid an imprint on childhood memories. With the exception of Hansel, who shares top billing with his sister, male protagonists are exceptionally unmemorable in name, if not in deed. Lacking the colorful descriptive sobriquets that accord their female counterparts a distinctive identity, these figures are presented as types and defined by their parentage (the miller's son), by their station in life (the prince), by their relationship to siblings (the youngest brother), by their level of intelligence (the simpleton), or by physical deformities ("Thumbling")." (Maria M. Tatar i <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812201505.95/html>; lesedato 24.05.23)

“In fairy tales the world over, the least likely to succeed paradoxically becomes the most likely to succeed. Merit rarely counts; luck seems to be everything. Aladdin, the prototype of the undeserving hero who succeeds in living happily ever after, begins his rise to wealth and power under less than auspicious circumstances. The introductory paragraphs of his tale give the lie to the view that classical fairy tales reward virtue and punish evil. “Once upon a time,” so the story of “Aladdin and the Enchanted Lamp” begins, “there lived in a certain city of China an impoverished tailor who had a son called Aladdin. From his earliest years this Aladdin was a headstrong and incorrigible good-for-nothing.” When he grows older, he refuses to learn a trade and persists in his idle ways until his father, “grieving over the perverseness of his son,” falls ill and dies. Yet this same Aladdin, who becomes ever more wayward after sending his father to the grave, ultimately inherits a sultan’s throne. As one critic correctly points out, the story of Aladdin and his enchanted lamp exalts and glorifies a figure who stands as “one of the most undeserving characters imaginable.” ” (Maria M. Tatar i <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812201505.95/html>; lesedato 24.05.23)

“The heroes of the *Nursery and Household Tales* may, for the most part, be unlikely to win prizes for intelligence and good behavior, but they are even less likely to earn awards for courage. Their stories chronicle perilous adventures, but they themselves often remain both cowardly and passive. When summoned to discharge the first in a series of three tasks, the simpleton in the tale known as “The Queen Bee” simply sits down and has a good cry. In “The Three Feathers,” the hero sits down and “feels sad” instead of rising to the challenges posed by his father. Fairy tale heroines have never stood as models of an enterprising spirit, but it is also not rare for fairy tale heroes to suffer silently and to endure hardships in a hopelessly passive fashion. For all their shortcomings, the simpletons in the Grimms’ fairy tales do possess one character trait that sets them apart from their fraternal rivals: compassion. That compassion is typically reserved for the natural allies and benefactors of fairy tale heroes: the animals that inhabit the earth, the waters, and the sky. Even before the simpleton embarks on a journey to foreign kingdoms or undertakes various tasks to liberate a princess, he must prove himself worthy of assistance from nature or from supernatural powers by displaying compassion. Of the various tests, tasks, and trials imposed on the hero, this first test figures as the most important, for it establishes the privileged status of the young simpleton. Once he exhibits the virtue of compassion – with its logical concomitant of humility – he can do virtually no wrong, even when he violates interdictions, disregards warnings, and ignores instructions. This preliminary test, a test of the hero’s character, comes to serve the dual function of singling out the hero from his brothers and of furnishing him with potential helpers for the tasks that lie ahead.” (Maria M. Tatar i <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812201505.95/html>; lesedato 24.05.23)

“A reading of the first edition of the *Nursery and Household Tales* reveals that there are exactly two dragonslayers and only one giant-killer in the entire collection of more than 150 tales. One of those stories, “Johannes-Wassersprung and Caspar-Wassersprung” rehearses the classic story of the slaying of a seven-headed dragon and the liberation of a princess, but (for unknown reasons) that tale never did make it to the second edition of the *Nursery and Household Tales*. The other dragon-slaying hero bears the distinctly unheroic name “Stupid Hans” (“Dummhans”), and the contest in which he dispatches three dragons, each with a different number of heads, is less than gripping. As for the one giant-killer, he succeeds in decapitating three giants, but only because the proper sword is placed directly in his path. If there is any attribute that these heroes share, it is naiveté. Like so many other heroes in the Grimms’ collection, they are decidedly unworldly figures. “Innocent,” “silly,” “useless,” “foolish,” “simple,” and “guileless”: these are the actual adjectives applied again and again to fairy tale heroes in the Grimms’ collection. [...] Despite their seeming artlessness, fairy tales are not without occasional ironic touches that subvert surface meanings. In particular, the epithets and predicates reserved for their protagonists can highlight utterly uncharacteristic traits. The eponymous heroine of “Clever Else” ranks high on the list of dull-witted characters; the tale “Hans in Luck” charts a steady decline in its hero’s fortunes; and the courageous tailor in the tale of that title displays more bravado than bravery. In the world of fairy tales, a simpleton can easily slip into the role of the cunning trickster; a humble miller’s son can become a king; and a cowardly fool can emerge as a stout-hearted hero. Character traits display an astonishing lack of stability, shifting almost imperceptibly into their opposites as the tale unfolds.” (Maria M. Tatar i <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812201505.95/html>; lesedato 24.05.23)

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

List er ofte den svakes eneste våpen i eventyrene (Woeller og Woeller 1994 s. 111 og 226). Den tilsynelatende ubetydelige, svake og usle hovedpersonen viser seg å kunne gjennomføre det utroligste. Dette tilsvarer at i et eventyr kan et rustent sverd

besitte magisk, uovervinnelig kraft. Derimot kan det tilsynelatende storslagne vise seg å skjule løgn og annen falskhet.

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

“Eventyret er mer poetisk enn sagnet, sagnet mer historisk enn eventyret”, skrev brødrene Grimm (gjengitt fra Wolff 1988 s. 173). Eventyr er typisk formeldiktning, med gjenkjennbare mønstre, regler, lovmessigheter fra tekst til tekst – f.eks. gjentakelser som oppbygningsprinsipp (3 ganger). Det kan brukes språklige reiseformler av typen “og så bar det av sted”, “da de hadde kommet et godt stykke” og “de gikk både langt og lenge”. Eventyrene som traderte tekster har blitt utsatt for bearbeiding, forenkling, “sliping” og “finpussing” gjennom århundrer, samtidig som tekstene alltid kan varieres og tilpasses det aktuelle publikumet.

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

- Slottsmiljøet: velstand, men har stor sårbarhet
- Bondemiljøet: fattig, men er relativt stabilt
- Naturmiljøet: et ingenmannsland som kan sies å romme enda et miljø: trolldomsmiljøet med trollets hule, skogen som trollet kontrollerer osv.

Helten kan få en verdifull hjelper gjennom å vise barmhjertighet (han/hun består en kvalifiserende prøve gjennom en barmhjertighetshandling eller på annen måte). Noen kvinner i eventyr fungerer som forløserer. Disse heltinnene handler av eget initiativ og av kjærlighet til sine brødre, sitt barn, sin mann eller andre, og må ha stor tålmodighet og tåle oppofrelse og lidelse (Danielsen 1994 s. 79). Helten vinner fram gjennom å holde ut prøvelsene og lidelsene, og gjennom disse viderverdighetene får hennes eller hans liv mening (Woeller og Woeller 1994 s. 18). Dyr hjelper når menneskets evner ikke strekker til.

Eventyret kan oppfattes som et omvendt speilbilde av virkeligheten, men tross alt et speilbilde der mye er gjenkjennelig, f.eks. at noen er fattige og andre rike. Men det ligger en utopi i eventyret ved at fattiggutten kan bli konge. Tilhørerne var ofte vanlige, fattige mennesker, som kanskje fikk en gnist av håp gjennom fortellingen. Det er som om fattigfolks dagdrømmer blir virkelighet. Uansett ga den lykkelige slutten et psykisk løft. Et eventyr fra Kaukasus slutter med følgende ord: “alle gledet seg og vi med dem” (sitert fra Woeller og Woeller 1994 s. 27). Lutz Rörich hevder i boka *Eventyr og virkelighet* (1956; på tysk) at de enorme kontrastene mellom de fattigste og de rikeste i eventyr fungerer nesten som sosial kritikk.

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

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

Eventyrhelten er en “utvalgt” som gjør lite for å bidra til å være utvalgt, men som på forhånd er bestemt til å seire (Mikulová 2012 s. 82). Dette har religiøse paralleller, fordi det f.eks. i Bibelen er personer som er utvalgt til å spille en stor rolle, uten å ha fortjent eller ha annen innflytelse på sin status som utvalgt. Dette er et “pseudo-religiøst motiv” i eventyrene (Mikulová 2012 s. 83). André Jolles hevder at eventyr er moralske fortellinger, men at de befinner seg utenfor det religiøse, for det som skjer er udogmatisk og uavhengig av en guddommelig styring. De befinner seg i et område for etikk uten religiøs forankring (gjengitt fra Mikulová 2012 s. 71). I noen få eventyr opptrer det religiøse skikkelser, f.eks. Jesus og Peter som pilegrimer, men disse eventyrene nærmer seg andre sjangrer, som legende og lignelse (s. 71).

“There are many tales in which Death is out-witted, such as Jump In My Sack from Slovenia – in which a young man pleases a powerful fairy who offers him two magic wishes. He asks for a sack which will suck in whatever he names, and a stick that will do all he asks. These wishes are granted, and the young man uses the sack to bring him meat and drink, until he comes to a great city and falls in with a group of gamblers. Death (or the Devil, in an Italian version of the tale) is among the gamblers in disguise, amusing himself at the gaming table by luring men to financial ruin and then collecting their souls when they are driven to suicide. The young man sees through Death’s disguise. He orders the sack to suck Death up, then orders the stick to beat him soundly. At length Death begs for mercy, promising the young man whatever he wants. The young man asks for the restoration to life of all his gambling friends, and then orders Death to leave at once

and to stay far away from him. But many years later, old and ill, he has second thoughts about this bargain. He now uses the sack to call Death back, and is grateful to be led away.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

“Many fairy tales and myths concern the fantasy that if you love someone enough, you can bring them back from the dead. In fairy tales, that effort is usually successful and the wish is fulfilled: Sleeping Beauty wakes up; Snow White revives; the older sisters in Fitcher’s Bird are resuscitated; the heroine recovers her prince in East of the Sun, West of the Moon; etc.” (Veronica Schanoes i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

“In a Turkish fairy tale, The Prince Who Longed for Immortality, a male Death figure is pitted against the Queen of Immortality. They wager over who will get the hero by throwing him up in the air. In a story from northern Italy, Death is portrayed as a lovely young woman. She’s an unwelcome guest in the palace when her true identity is revealed (as she takes the handsome young king away) – but a welcome guest in the cottage of a poor, old woman who’s been waiting for her.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

I Norge og flere andre land inngikk eventyrinnsamlingen i nasjonalromantikken, med dens oppvurdering av bygdene og bondekulturen. “Eventyrskatten” skulle samles inn og bidra til den kulturelle samlingen og nasjonsbyggingen. De norske innsamlingsstedene var først og fremst isolerte daler (Telemark, Setesdal). Fortellerne (informantene) har blitt ledd av, det viser bl.a. Asbjørnsens rammefortellinger (mange fortellerportretter der). Hans E. Kinck gjengir en mann som forteller og til slutt tilføyer: “Du vait, d’æ no berre so ai slags øvertru.” (fra Setesdal) [Bukdahls *Det skjulte Norge* s. 269] Fra og med nasjonalromantikken ble eventyrene brukt som barnelitteratur. Barnas litteratur skal være opprinnelig og naturlig – som barnet selv. Eventyrene skulle egne seg spesielt for barn, fordi den romantiske periodens barn skulle være ukunstlete, fri fra de voksnes stive konvensjoner. Eventyrene hadde i prinsippet de samme egenskapene som barna: naturlige og uutgrunnelige.

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

Eksempler på samlinger av folkeeventyr (som kan være mye bearbeidet av utgiverne):

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

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

Charles Perrault: *Min gåsemors fortellinger* (1697)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Italo Calvino: *Italienske eventyr* (1956)

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

De første skriftlige versjonene av *Tusen og en natt* stammer fra 700-tallet, men lite av disse er bevart. Den eldste bevarte utgaven er fra 1400-tallet (Woeller og Woeller 1994 s. 87). Det var først i enda senere utgaver at historiene ble fordelt på 1001 netter; tallangivelsen “tusen” betydde opprinnelig bare “svært mange” (s. 87). *Tusen og én natt: Arabiske fortellinger* ble utgitt på fransk i årene 1704-17, basert på arabiske manuskripter oppdaget av den franske orientalisten Antoine Galland (Woeller og Woeller 1994 s. 196). I tillegg baserte Galland seg på noen muntlige fortellere, blant andre kvinnen Hanna Dial fra byen Aleppo i det som i dag er Syria. Fra Dial stammer noen av de mest kjente eventyrene, bl.a. “Aladdin og lampen” og “Ali Baba og de førti røverne” (Woeller og Woeller 1994 s. 198).

I noen versjoner får Scheherezade barn med prinsen i løpet av den lange tiden med fortellinger, og i én versjon er det bare de felles barna (de varierer i antall fra ett til tre) som kan redde henne etter at hun har fortalt en historie som prinsen syntes var

kjedelig (Woeller og Woeller 1994 s. 90). I 1710-12 ga franskmannen François Pétis de La Croix ut *Tusen og én dag*, en samling persiske eventyr (Woeller og Woeller 1994 s. 198). Med denne samlingen er langt mindre kjent.

Anne Claude de Caylus, “usually named Comte de Caylus, was a French antiquary and man of letters. He was born in Paris and at an early age joined the French army during the War of the Spanish Succession. After the war he left the army to study art and archaeology. He travelled to England, Germany and Italy, and to Constantinople and Greece, to study antiquities. [...] In 1745 he published *Contes orientaux*, a collection of Oriental tales taken from the material preserved in the Royal Library and translated by students of Oriental languages in Istanbul (the *jeunes de langue*). [...] Caylus’ compilation of this material fits into the fashion of the Oriental tale at the time, following the publication of Galland’s *Mille et une nuit*. [...] The cycle begins with a framing story about a governor who is unable to sleep after having incarcerated the last sage of the empire. The daughter of the vizier, Moradbak, offers to tell him stories, which she has heard from the sage in question. A chain of stories follows, after the example of the *Thousand and one nights*, all translated from Turkish manuscripts by students of Oriental languages in the 1730s and 1740s, but adapted and edited by Caylus. Some stories are amalgamated into one story or split up into several parts.” (Charles Burnett m.fl. i <https://www.kent.ac.uk/ewto/projects/anthology/anne-claude-de-caylus.html>; lesedato 21.08.23)

De indiske eventyrene og dyrefablene i samlingen *Panchatantra* (trolig fra 200-tallet e.Kr.) er skrevet på sanskrit. På 1200-tallet oversatte Johann von Capua noen av historiene til latin, og dermed kunne de spre seg i Europa og påvirke europeisk fortellertradisjon (Woeller og Woeller 1994 s. 136). I 1859 (det samme året som Wilhelm Grimm døde) mente den tyske sanskrit-eksperten Theodor Benfey at han kunne bevise at store deler av europeiske eventyr og sagn hadde kommet fra India via arabiske, hebraiske og latinske oversettelser (Mikulová 2012 s. 56). Fra disse oversettelsene gikk fortellingene ifølge Benfey over i muntlig tradisjonsbæring og ble overlevert av folket gjennom generasjoner.

“Kathasaritsagara (Ocean of rivers of stories) is a famous 11th century collection of Indian legends, fairy tales and folk tales as retold by a Saivite Brahmin named Somadeva. Nothing is known about the author other than that his father’s name was Ramadevabatta. The work was compiled for the entertainment of the queen Suryamati, wife of king Anantadeva of Kashmir (CE 1063-81). It consists of 18 books of 124 chapters and more than 21,000 verses in addition to prose sections. The principal tale is the narrative of the adventures of Naravahanadatta, son of the legendary king Udayana. A large number of tales are built around this central story, making it the largest existing collection of Indian tales. It notably also contains the *Vetalpanchavimsati*, or *Baital Pachisi*, in its twelfth book. The *Katha-sarit-sagara* is generally believed to derive from Gunadhya’s *Brhat-katha*, written in Paisachi dialect from the south of India. But the Kashmirian *Brhat-katha* from which

Somadeva took inspiration may be quite different from the Paisachi one as there were two versions of the Brhat-katha extant in Kashmir, as well as the related Brhatkatha-sloka-samgraha of Buddhasvamin from Nepal. Like the Panchatantra, tales from this (or its main source book the Brhat-katha) travelled to many parts of the world. The only complete translation into English is by C. H. Tawney (1837-1922), published in two volumes (1300 pages in all) in 1880. This was greatly expanded, with additional notes and remarks comparing stories from different cultures, by N. M. Penzer, and published in ten volumes (“privately printed for subscribers only”) in 1924.” (<http://hinduebooks.blogspot.no/2010/06/katha-saritsagara-of-somadeva-bhatta.html>; lesedato 18.07.16)

“The Latin narrative poem *Asinarius* (*The Donkey Tale*, ca. 1200) is one of the most fairytale-like texts to have come out of the High Middle Ages. Its story tells of a prince born in the shape of an ass who is educated as a proper nobleman, learns to play the lyre, leaves his home, and weds a foreign princess, and on his wedding night is revealed to be a handsome young man.” (<https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol34/iss2/8/>; lesedato 30.03.23)

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

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

I myter dreier det seg ofte om en kollektiv mangel som må bøtes på, mens det i eventyr er en individuell mangel (Elesar Meletinskij gjengitt fra Mikulová 2012 s. 63).

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

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

Hinduistiske forestillinger om at mennesker, dyr, stjerner, trær og blomster er ulike varianter av samme verdenssjel og går over i hverandre gjennom sjelevandring, lot seg svært godt forene med eventyrets tro på vidunderlige transformasjoner (Woeller og Woeller 1994 s. 66-67). Fortellinger om Buddhas tidligere eksistenser, som munk, hare, kråke, papegøye og andre vesener, ligner eventyr. En samling av slike historier er verket *Jataka* fra ca. 500 f.Kr. En av historiene i *Jataka* handler om dyrenes takknemlighet og menneskenes utakknemlighet: Rasende slaver kaster en ond prins i vannet. Han redder seg opp på en flytende trestamme. Der søker også en slange og en rotte tilflukt. I sine tidligere liv har de vært gjerrige handelsmenn og må nå i dyreskikkelser bøte for sine synder. En papegøye kommer og setter seg på tømmerstokken. Så kommer Buddha forkledd som en eneboer og redder både dyrene og mannen. Slangen og rotta takker eneboeren og vil gi han av sine skatter. Papegøyen vil gi han velsmakende ris. Prinsen er rasende fordi eneboeren behandler dyrene så godt. Han lover hyklersk å gi eneboeren de fire tingene som mennesket trenger for å leve, men først må han bestige tronen sin som konge. Når han har blitt konge, lar han eneboeren piske. I hvert av hjørnene der eneboeren blir slått sier denne et vers som handler om det som hendte med prinsen og dyrene på tømmerstokken. Slik blir sannheten kjent, kongen blir drept, og eneboeren innsatt som konge. En annen samling av buddhistiske fortellinger som har fellestrekk med eventyr er *Kathasaritsagara* (samlet på 1000-tallet e.Kr.) av dikteren Somadeva (Woeller og Woeller 1994 s. 70).

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

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

Italieneren Giovanni Francesco Straparola ga i renessansen ut en samling fortellinger med tittelen *De fornøyelige nettene* (1550-53). Den inneholder 73 fortellinger, der 21 er eventyr, bl.a. et om katten med støvlene (Woeller og Woeller 1994 s. 135).

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

“Askepot, (fransk) *Cendrillon*, (engelsk) *Cinderella*, (italiensk) *la Cenerentola*, figur i folkeeventyr, der er opstået i Nærorienten og har bredt sig til Vesteuropa og Østasien. De ældste litterære bearbejdelser er fra Kina (800-t.), Italien (Basile, 1634), Frankrig (Perrault, 1697) og Tyskland (Brødrene Grimm, 1812). Alene i Europa er optegnet mere end 500 versioner. Eventyret fortæller om den giftefærdige piges vanskelige overgang fra hjemmet (arnen) til ægtemandens hjem, ligesom det udtrykker almuens drøm om social opstigning. I den vestlige verden er eventyret bedst kendt i Grimms version, hvor Askepot som det ringeagtede stedbarn sættes til det usleste arbejde af den onde stedmoder og stedsøstre. Askepot belønnes til sidst for sit gode hjerte og sin tålmodighed; ved hjælp af overnaturlige kræfters indgriben bliver hun gift med prinsen.” (https://denstore danske.lex.dk/Askepot_-_figur_i_folkeeventyr; lesedato 15.08.23)

“The French Cinderella, Cendrillon, in Charles Perrault’s tale, forgives her stepsisters and finds good husbands for them. But in the Grimms’ punitive version, Cinderella’s helper birds blind the sisters by pecking out their eyes.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 117)

Giovanni Francesco, “known as Straparola (babbler) was born in 1480 in Caravaggio in Italy, and during his life he collated 75 folkloristic tales into two volumes: *Le Piacevoli Notti* published between 1550 and 1553, later published in English with the title *The Facetious Nights of Straparola*. Many of these stories are now classic fairy tales, including *Puss in Boots*, *Beauty and the Beast* and *The Golden Goose*. The second Italian fairy tale collector is perhaps better known thanks to the visually stunning film directed by Matteo Garrone in 2015, *Tale of Tales* starring Salma Hayek and Vincent Cassel. The film is inspired by a book written by poet Giambattista Basile, originally titled *Lo cunto de li cunti* (*Tale of Tales*) and published in Naples between 1634 and 1636 in Neapolitan dialect. Also called *lo trattenemiento de peccerille* – Entertainment for Little Ones – the book is

composed of 50 fairy-tales recounted by 10 different storytellers in 5 days. It was in fact its structure that gave it its second name, in 1674: The Pentamerone, from Penta, “5” in Greek. The Pentamerone was published posthumously in two volumes by Basile’s sister Adriana in Naples in 1634 and 1636 [...] While Basile’s work was unfairly forgotten for long time, it was unearthed by the Grimm brothers, who then had it translated into German, resulting in its first integral publication, with the preface by Jacob Grimm in 1846, and in English in 1848. In 1925, the volumes make their way back into Italian literature with a stunning translation into Italian by philosopher Benedetto Croce who loved it and praised it. But what fairy tales can be found in Basile’s opera magna? Early incarnations of the timeless princesses of fairy tales like Rapunzel, Snow White, Sleeping Beauty and Cinderella.” (<https://world.dolcegabbana.com/discover/the-italian-fathers-of-fairy-tales-straparola-and-basile/>; lesedato 30.03.23)

“Maiden-in-a-Tower stories can be found in folk traditions around the world – but Rapunzel, the best known of these stories, comes from literary sources. The version of Rapunzel we know today was published as a German folk tale by the Brothers Grimm in 1857 – but it’s now believed that their Rapunzel was neither German nor a proper folk tale. Scholars have shown that a number of the storytellers from whom the Brothers Grimm obtained their material were recounting “authored” tales from German, French, and Italian literary sources rather than anonymous folk stories passed orally from teller to teller. The Grimms’ Rapunzel, for example, was derived from a story of the same name published by Friedrich Schultz in 1790 – which was a loose translation of an earlier French story, Persinette by Charlotte-Rose de La Force, published in 1698 at the height of the “adult fairy tale” literary movement in Paris. La Force’s tale was influenced by an even earlier Italian story, Petrosinella by Giambattista Basile, published in 1634 in his story collection *Lo cunto de li cunti* (also known as the Pentamerone). Each writer in this chain used folk motifs drawn from oral tales (associated with peasants and the countryside), reworking them into literary tales (for adult readers who were educated, urban, and upper-class). It is difficult, however, to draw a sharp line between folk tales and literary fairy tales, placing Rapunzel in one category or another – for after the Basile, La Force, and Schultz publications, Rapunzel slipped into the oral tradition of storytellers throughout the West, where it’s now part of our folk culture even though it didn’t start there.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/rapunzel.html>; lesedato 15.08.23)

“Cinderella’s dead mother returns as a fish (in the oldest, Chinese version of the story), a cow (in a Scottish variant), or a tree (in the version found in Grimms), watching over her daughter and whispering wise words of advice.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

“[T]he story of Snow White. Our heroine is not merely sleeping but dead, in the early versions of her tale: displayed in a glass coffin, her form incorruptible, like a

saint's. The necrophilic overtones of the story are most evident in a 16th century Italian version called *The Crystal Casket*. In this tale, the heroine is persuaded to introduce her teacher to her widowed father. Marriage ensues, but instead of gratitude, the teacher treats her step-daughter cruelly. An eagle helps the girl to escape and hides her in a palace of fairies. The step-mother then hires a witch, who sells poisoned sweetmeats to the girl. She eats one and dies. The fairies revive her. The witch strikes again, disguised as a tailoress with a beautiful dress to sell. When the dress is laced up, the girl falls down dead – and this time the fairies will not revive her. (They're miffed that she keeps ignoring their warnings.) They place the girl's body in a fabulous casket, rope the casket to the back of a horse, and send it off to the royal city. The casket is soon found by a prince, who falls in love with the beautiful "doll" and takes the body home with him. "But my son, she's dead!" protests his mother. The prince will not be parted from his treasure; he locks himself away in a tower with the girl, "consumed by love." Soon he is called away to battle, leaving the doll in the care of his mother. The queen ignores the macabre creature – until a letter arrives warning her of the prince's impending return. Quickly she calls for her chambermaids and commands them to clean the neglected corpse. They do so, spilling water in their haste, badly staining the maiden's dress. The queen thinks quickly. "Take off the dress! We'll have another one made, and my son will never know." As they loosen the laces, the maiden returns to life, confused and alarmed. The queen hears her story with sympathy, dresses the girl in her own royal clothes, and then, oddly, hides the girl behind lock and key when the prince comes home. He immediately asks to see his "wife." [...] "My son," says the queen, "the girl was dead. She smelled so badly that we buried her." He rages and weeps. The queen relents. The heroine is summoned, her story is told, and the two are now properly wed." (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23)

Dronningen i "Snøhvit" sine handlinger "are attributed to vanity-run-amok, but perhaps also fear and self-preservation. She's a woman whose power is derived from her beauty; it is this, the tale implies, that provides her place in the castle's hierarchy. If the king's attention turns from his wife to another (or even his daughter, as it does in stories like *Allerleirauh*), what power is left to an aging woman? Witchcraft, the tale answers. Potions, poisons, and self-protection. In the Grimms' tale, an enchanted mirror serves not only as a clever plot device and a useful agent of information, but as a symbolic representation of the queen's insecurity, solipsism, and growing madness. Snow White, too, is a mirror – a reversed mirror of the queen, reflecting all she is not. Each day she becomes more lovely, more good – as the queen becomes the opposite." (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

"Driven out of her home, out of her past, away from all that is harsh but familiar, Snow White makes her way through the wilderness to an unknown destination. This, as novelist Midori Snyder has pointed out, is often the fate of heroines in the arc of traditional folk narratives. Unlike sons who set off to win their fortune, who

are journeying toward adventure, the daughters are outcasts, running away. The princes usually return at the end of the story, bringing treasure and magical brides. Princesses do not return; they must forge new lives, new alliances.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

Snøhvits “blossoming beauty, the agent of all of her troubles at home, begins to assert itself as a form of power in the world of men. Beauty aids her once again when she finds the house of the dwarfs and falls asleep in one of their little beds. Anger toward the unknown intruder turns to wonder as they watch her sleep; enchanted by physical perfection, the dwarfs decide she may stay with them. This was later revised by the Grimms, and Snow White must consent to a long list of household duties before they’ll agree to let her stay. (The Disney version takes this one step further, and Snow White does the work unasked.) The change not only emphasizes the virtues of a proper work ethic, but it leads attention away from the sheer peculiarity of a ripe young girl keeping house with seven burly, earthy, and clearly unmarried men. Bruno Bettelheim, author of *The Uses of Enchantment*, who looked at fairy tales through a Freudian lens, claimed the dwarfs “were not men in any sexual sense – their way of life, their interest in material goods to the exclusion of love, suggest a pre-oedipal existence.” This reading of the tale ignores the fact that the dwarfs take the place of robbers or human miners found in older renditions of the story. Some of the older narratives assure us that the robbers “loved the girl as they would a sister,” while others are mute on the subject, or else intriguingly ambiguous.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

I noen versjoner av eventyret om Snøhvit, “taking on local coloration as it travels around the world, the princess is slain through poisoned flowers, cake, wine, pomegranate seeds, a golden ring, a corset, shoes, coins, or the ink of a letter. The dwarfs (robbers, miners, or monks) can revive her once, and even twice; but with the third act of poisoning, she seems indisputably dead. Her body (too beautiful to bury, and strangely incorruptible) is then carefully, almost fetishistically displayed in a clear glass casket – or else on a woodland bier, or a four-poster bed, or a shrine surrounded by candles. (In other variants, she is thrown into the sea, abandoned on a doorstep or windowsill, sent to the fairies, stolen by gypsies, even carried on a reindeer’s antlers.) There are various ways Snow White’s spell of death/sleep is broken, but generally not with a kiss. (That seems to be a modern addition.) The poisoned item must be removed, usually by pure accident. In the chaste Grimms’ version of the tale, where the necrophiliac imagery is strictly toned down, Snow White’s body is handed over to a prince who happens to be passing by. Struck, as all men in this tale are struck, by the girl’s extraordinary beauty, he swears he can’t live without her. The dwarfs consent. (He’s a prince, after all.) “I will prize her as my dearest possession,” the prince promises the sad little men. As his servants bear the casket away, one stumbles and the fatal piece of poisoned apple flies from her mouth. “Oh heavens, where am I?” she cries as she wakes. “You’re with me,” he

quickly assures the girl. (He is, remember, a stranger to her. Only in the Disney film do they meet at the onset of the tale.) He declares his love, offers marriage, and promptly spirits the beautiful maiden away.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

“Although today the fairy tales of France’s Charles Perrault and Germany’s Jacob and Wilhelm Grimm are perhaps better known, the first literary fairy tales published in Europe appeared in Giovanfrancesco Straparola’s *Le piacevoli notti*, or *The Pleasant Nights* (Venice; 2 vols, 1551 and 1553). *The Pleasant Nights* contains many different types of tales, including realistic novellas, stories about practical jokes, tragic and triumphant love stories, bawdy tales, and animal stories. Some sixteen of these 74 tales are fairy tales. Straparola is the author of Puss-in-Boots, the story of an impoverished boy whose enchanted cat earns him wealth, marriage to a princess, and a kingdom. Among the other fairy tales in *The Pleasant Nights*, we find a dragon slayer tale; the tale of a prince born in the shape of a pig due to a fairy’s curse who regains his human form only after marrying three times; the story of Biancabella or “White Beauty” a princess who undergoes many trials until finally being saved by a fairy; and the story of a poor girl who acquires a magic doll that poops money and helps her marry a prince. [...] Straparola’s *The Pleasant Nights* was an early modern bestseller reprinted some twenty times in Italy between 1551 and 1620. [...] During the nineteenth century, Straparola’s and Basile’s tales found new reading publics through their English translations.” (Suzanne Manganini i <https://ucbfairytales.wordpress.com/italian-fairytales/straparola/>; lesedato 25.01.23)

“[T]he first complete English translation of Straparola’s *The Pleasant Nights* appeared only in 1894. Translated by William George Waters and titled *The Facetious Nights*, the multi-volume set was privately printed by the Society of Bibliophiles and sold by subscription only, in print runs numbering from 300 to 1000. Featuring high quality Venetian paper and richly illustrated with both color and black and white plates by Edward R. Hughes and Jules Garnier, this translation was clearly intended for a well-to-do, adult readership. [...] Although Basile subtitled his collection of tales, “Entertainment for the Little Ones,” his fairy tales were never intended for children. He wrote the tales as an amusement for his fellow courtiers in Naples. The complex metaphors and myriad references to classical and learned culture are ill suited for young readers. Basile’s fairy tales truly became “entertainment for the little ones” through John E. Taylor’s translation, *The Pentameron, or the Story of Stories* (1848), which included drawings by the celebrated children’s illustrator George Cruikshank.” (Suzanne Manganini i <https://ucbfairytales.wordpress.com/italian-fairytales/straparola/>; lesedato 25.01.23)

Franskmannen Charles Perrault oppga sin sønn Pierre som forfatter av sin eventyrsamling fra 1697 (Woeller og Woeller 1994 s. 168). Perrault framstiller det som om eventyrene har blitt fortalt av en gammel amme til hans sønn, og sønnen har så fortalt dem til sin far, altså Perrault, som har skrevet dem ned. I Perraults

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

“Charles Perrault var en kjærlig familiefar; som fremragende forteller underholdt han først og fremst sine barn med eventyrene, som han så senere skrev ned og tilpasset publikums smak. Dette er grunnen til den elegante gjengivelsen i bevisst enkel prosa, og hver tekst avsluttes med en kommenterende og ironiserende moral i versform, som godt eksempel eller til advarsel.” (http://www.vlg-gehlen.de/perr_001.htm; lesedato 26.01.22) Det finnes “advarselseventyr” (tysk “Warmmärchen”).

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

I noen eventyr forlater foreldrene sine barn i skogen, av direkte nød og for å unngå selv å sulte ihjel. Fire år før Perrault publiserte sin franske eventyrsamling var det hungersnød i Frankrike. Antakelig døde 1.300.000 mennesker av sult i 1693-94 (Noonan 2020 s. 58). Også i 1709 var det hungersnød, der over en halv million mennesker døde.

Perraults samling fra 1697 inneholder eventyret om Blåskjegg, en mann som dreper alle sine koner som går inn i et forbudt rom i slottet hans. Men den sjuende kona får en annen skjebne. Når Blåskjegg ikke er til stede, inviterer hans sjuende, unge kone sine venner for at de skal beundre hennes hjem, ikke minst speil som er så store at de speiler en person fra hode til fot. Fram til den industrielle revolusjon var speil svært dyre å produsere, og det å lage store speil var en bedrifthemmelighet som ble vaktet strengt av verkstedene i Venezia som lagde dem. Speilsalen i Versailles bestod av relativt små speil og var likevel et bevis på kongens rikdom. Blåskjegg er altså enormt rik (Noonan 2020 s. 43-44).

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

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

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

Den tyske forfatteren Benedikte Nauberts *Nye folkeeventyr av tyskerne* (1789-92; i 4 bind) inneholder både legender, eventyr, fabler og sagn, bearbeidet av forfatteren til å bli en “dialogisk familieroman” (<https://www.wallstein-verlag.de/9783892444350-neue-volksmaerchen-der-deutschen.html>; lesedato 15.08.23). Hennes historier handler mye mer om følelser enn Grimms eventyr gjør.

I 1801 ble det utgitt anonymt i Tyskland en samling eventyr med tittelen *Feeventyr: Til underholdning for mannlige og kvinnelige venner av feenes verden*, som blant annet inneholder eventyret “De syv svaner”. Brødrene Grimm kjente til denne samlingen og omtaler den med beundring i en fotnote til et forord i 1812, samtidig som de syntes språket i den var uegnet (Cyrille François i <https://journals.openedition.org/feeries/819>; lesedato 21.08.23).

Brødrene Jacob og Wilhelm Grimms *Barne- og huseventyr* ble utgitt i to bind, i 1812 og 1815. Den siste utgaven de selv stod for kom ut i 1857, og inneholdt 240 eventyr som stammer fra ca. 40 fortellere og ca. 30 skriftlig kilder. Brødrene gjenga ikke eventyrene slik de hørte dem fortalt, men kombinerte flere varianter av samme

eventyr, forandret språket for å gjøre det “vakrere”, og generelt tilpasset eventyrene til borgerskapet og barn. De la til dialoger, tretall i handlingen, ordtak, trylleformler m.m. Eventyrene kan dermed oppfattes som kunsteventyr, ikke reelle folkeeventyr. Brødrene reiste ikke rundt i landet for å samle inn eventyr fortalt av fattigfolk. Nesten halvparten av eventyrene fant de i skriftlige kilder, ikke minst i romaner fra barokken. De øvrige ble fortalt til brødrene av personer innen borgerskapet, personer som kunne lese og skrive, og som i noen tilfeller kunne fransk (Hans-Heino Ewers i https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1/Ewers-Seit_wann_brauchen_Kinder_Maerchen.pdf; lesedato 28.01.23). Slik kom noen opprinnelig franske eventyr inn i Grimms tyske samling.

“In their first edition, the Grimms wrote for a mainly adult audience. It was only after Edgar Taylor’s English translation of their work in 1823 was successful with children that they made revisions to sanitize the German stories.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 117)

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

“When the Grimms entitled their collection of folktales *Kinder- und Hausmärchen*, they did not mean to imply that they had compiled a volume of stories for the nursery. [...] In the foreword to the first volume Wilhelm Grimm wrote: “These stories are pervaded by the same purity that makes children appear so marvelous and blessed to us.” In other words, it is not that the stories are primarily *for* children (though most children enjoy them), but the stories are *like* children, have lived *among* children, and have been treasured and preserved within the family. This childlike sense of wonder and the moral simplicity that the Grimms saw in fairy tales were also qualities that they attributed to the earlier literature of the Germanic peoples, and it was primarily for what remained in them of the spiritual heritage of the past that the Grimms collected folktales.” (Mary Elizabeth og Alfred David i <https://www.jstor.org/stable/pdf/3813902.pdf>; lesedato 24.05.23)

“Førsteutgaven av brødrene Grimms eventyr var utstyrt med filologiske anmerkninger, og opprinnelig tenkt som et vitenskapelig verk. Men den solgte dårlig og ble dessuten kritisert for umoral. I Wien ble eventyrene kalt “overtroiske”, av alle ting, og opptrykk ble forbudt. Til en sterkt omarbeidet annenutgave i 1819 rensket Wilhelm fortellingene for både eksplisitte voldsscener og altfor tydelig erotikk. Men først med en mindre tredje utgave i 1825 kom det store popularitetsgjennombruddet. Den besto av 50 eventyr, en tredjedel av annenutgaven. Utvalget

baserte seg på den engelske pangsuksessen “German popular stories”, en av de første oversettelsene av brødrene Grimms eventyr, en billig og hendig utgave som kom i tre opplag allerede det første året.” (Yngve Leonhardsen i *Aftenposten Innsikt* mars 2012 s. 72)

“[W]hile the older brother intended to keep the tales intact, the younger brother seems to have desired to give them a more “fairy-tale-like appearance” and seems to have won his point in time for the publication of the second edition in 1819. Although it has not been possible to ascertain the exact nature of the impact of the Grimms’ tales, the mere facts that they appear to have been translated into more than 50 different languages, that they have sold approximately 100,000,000 copies and more than 20,000 editions, lend support to the contention that they may be considered as being of substantial social significance.” (Henry Carsch i <https://www.jstor.org/stable/pdf/40969921.pdf>; lesedato 24.05.23)

Da brødrene begynte utgivelsene var eventyr ingen klart avgrenset sjanger. Derfor er det ikke underlig at samlingen deres inneholder tekster som vi i dag oppfatter som sagn (“Gjerdemetten”) og legende (“Den fattige og den rike”). Det var den såkalte “lille utgaven” i 1825 med 50 av Grimms eventyr som gjorde brødrene berømte som eventyrsamlere og -utgivere (Miriam Buchner i <https://www.grin.com/document/338594>; lesedato 15.08.23).

I forordet til det andre bindet, utgitt i 1815, henviser de til en reaksjon de har fått på første bind, nemlig at “det har blitt innvendt at et og annet vekker forlegenhet og er upassende eller støtende for barn [...] og foreldrene ville derfor ikke gi dem til barna” (her sitert fra https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1/Ewers-Seit_wann_brauchen_Kinder_Maerchen.pdf; lesedato 28.01.23). I det andre opplaget i 1819 har brødrene derfor fjernet alle uttrykk som ikke egnert seg for barn, og det gjelder ikke bare formuleringer, men innholdet i noen av eventyrene. For eksempel fjernet brødrene skildringer av bryllup som tidligere hadde erotiske antydninger.

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

Brødrene Grimm oppsøkte eventyrfortellere som de hørte om, og noen fortellere oppsøkte brødrene. Den viktigste kilden deres var Dorothea Viehmann. Viehmann var datter av en gjestgiver i nærheten av byen Kassel. Hun stammet fra en gammel hugenottfamilie (dvs. franske protestanter) og kjente også til franske eventyr (Woeller og Woeller 1994 s. 218). Hun fortalte eventyr så langsomt at brødrene kunne skrive ned deler av det hun sa ordrett, men dette var et unntak under deres innsamlinger (Mikulová 2012 s. 51). Hun gjentok dessuten formuleringer når hun ble bedt om det av brødrene, og hun var da nøye med å gjenta nøyaktig de samme ordene. Det var ikke vanlig at de muntlige eventyrfortellerne kom med subjektive oppfatninger av det de fortalte.

Brødrene Grimms nabo Jeanette Hassenpflug, som stammet fra en hugenottfamilie, fortalte eventyr som hadde skriftlig opprinnelse, ikke muntlig, f.eks. eventyr av grevinne Marie-Catherine d'Aulnoy og av Charles Perrault (Noonan 2020 s. 23). "Jacob and Wilhelm Grimm collected their version of Snow White from Jeannette and Amalie Hassenpflug, family friends in the town of Cassel. (Ludwig Grimm, their brother, was engaged to marry a third Hassenpflug sister.) The Hassenpflug's tale contains several elements from the earlier Italian stories, combined with imagery distinct to the lore of northern Europe. Dwarfs do not appear in the Italian variants, for instance, as dwarfs play little part in the Italian folk tradition. The Nordic and Germanic traditions, by contrast, contain a wealth of magical lore about burly little men who toil under the earth, associated with gems, iron ore, alchemy, and the blacksmith's craft." (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

Eventyret (eller kortteksten) "Den gyldne nøkkelen" i Grimms samling "was added to the Grimms' collection as no. 161 (the final tale) of their second edition (1819). Their immediate source was a Hessian story told to them by family friend Marie Hassenpflug. From the second edition onward this story has occupied the last position in the collection (excluding the appendix of ten *Children's Legends*). By closing their collection with this enigmatic tale without an end, the Grimms seem to be saying that folktales, too, are endless. There is no final word." (<https://sites.pitt.edu/~dash/grimm200.html>; lesedato 24.05.23) Teksten er slik i engelsk oversettelse: "Once in the wintertime when the snow was very deep, a poor boy had to go out and fetch wood on a sled. After he had gathered it together and loaded it, he did not want to go straight home, because he was so frozen, but instead to make a fire and warm himself a little first. So he scraped the snow away, and while he was thus clearing the ground he found a small golden key. Now he believed that where there was a key, there must also be a lock, so he dug in the ground and found a little iron chest. "If only the key fits!" he thought. "Certainly there are valuable things in the chest." He looked, but there was no keyhole. Finally he found one, but so small that it could scarcely be seen. He tried the key, and fortunately it fitted. Then he turned it once, and now we must wait until he has finished unlocking it and has opened the lid. Then we shall find out what kind of wonderful things there were in the little chest." Dette har altså blitt tolket som en lignelse om eventyrenes uttømmelige mening.

Den forhenværende soldaten Johann Friedrich Krause var en annen viktig forteller. Krause fikk avlagte klær i betaling av de forholdsvis fattige Grimm-brødrene (Woeller og Woeller 1994 s. 213). Dessuten oppsøkte venner av brødrene gamle folk i tyske landsbyer og spurte om de kunne fortelle eventyr. Blant disse vennene var søstrene Ludowine og Anna von Haxthausen, deres brødre August og Werner von Haxthausen, samt forfatteren Annette von Droste-Hülshoff og hennes søstre (Woeller og Woeller 1994 s. 214-215). Wilhelm Grimm giftet seg med en av

eventyrfortellerne, en apotekerdatter fra Kassel med navnet Dorothea (Dortchen) Wild.

I Wilhelm Grimms notater står det at eventyr fortalt av Dorothea Wild ble skrevet ned i en hage 13. oktober 1811. Minst tolv eventyr fortalt av henne kom inn i eventyrsamlingen, og disse eventyrene hadde hun lært av familiens husholderske da hun var barn. Husholdersken het Maria og fortalte den gang til “Dortchen” og hennes fem søstre (Mikulová 2012 s. 49). Wilhelm giftet seg senere med Dorothea. To andre familier som kunne eventyr fra sin barndom og fortalte dem til brødrene, var familien Hasenpflug fra byen Hanau i Tyskland, og familien Haxthausen i Westfalen. Men under innsamlingsarbeidet noterte brødrene ofte i ettertid det de ble fortalt, altså fra hukommelsen (Mikulová 2012 s. 50).

“Der er i eftertiden blevet stillet flere kritiske spørgsmål vedrørende brødrene Grimms innsamlingsmåde. Oprindeligt fremstod deres metode som slet og ret nedskrivning af mundtlige fortællinger fra meddelere blandt almuen i Kassel og omegn, bl.a. den angiveligt fattige bondekone Dorothea Viehmann. Det har dog senere vist sig, at meddelerne typisk var medlemmer af byens bedre borgerskab, bl.a. apotekerdatteren Dortchen Wild, Wilhelm Grimms senere hustru, og at fru Viehmann var en velhavende kromutter. Flere af eventyrene synes at være af fransk oprindelse, bl.a. stammende fra Charles Perraults feeeventyr. Af denne samplings syv eventyr med folkelig baggrund genfindes da også flere hos Grimm: “Den lille rødhætte”, “Askepot”, “Tornerose” og “Tommeliden”.” (Torben Weinreich i <https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23)

Den første utgaven av Grimms eventyrsamling var ment som en vitenskapelig utgivelse, med to forord og fotnoter rettet til folklorister. I en fotnote siteres en mann som het Gottlieb Wilhelm Rabener: “Kjære amme, jeg husker ennå med glede de lange kveldene da jeg som ung gutt satt på ditt fang og holdt min skjelvende arm engstelig rundt din hals, mens du fortalte det fryktelige eventyret om sjøhunder, det triste eventyret om den omskapte prinsen uten hode, eller det fromme eventyret om det lamme eselet” (her sitert og oversatt fra <https://journals.openedition.org/feeries/829?file=1>; lesedato 21.08.23).

I den siste versjonen av eventyret “Det blå lyset”, 1857-versjonen, videreutviklet Wilhelm Grimm en scene der soldaten vil ha hevn over kongen som har behandlet han dårlig, og derfor vil at prinsessen skal ta av han støvlene slik at han kan kaste dem i ansiktet hennes (Adam og Heidmann 2009 s. 57).

“I nogle tilfælde har innsamlerne, dvs. forskere eller andre interesserede, bestræbt sig på at gengive den oprindelige historie og den mundtlige tone så nøjagtigt som muligt, ofte nøgternt og ganske kort. I andre tilfælde har innsamlerne valgt at litterarisere det sprog, eventyrene er fortalt i, dvs. at tilføre dem skriftsprogets litterære virkemidler. Mens den første form har præget innsamlingen af folkelige fortællinger i nyere tid, så er den anden mere litterære form den dominerende langt

op i 1800-tallet, alle nøgterne intentioner til trods. Derfor er de kendteste samlinger af folkeeventyr, dvs. brødrene Grimms i Tyskland og Asbjørnsens og Moes i Norge, nok gengivelser af mundtligt fortalte eventyr, men de er af innsamlerne omskabt til litteratur, som ofte befinner sig tettere på kunsteventyret end den oprindelige folkelige og mundtlige form.” (Torben Weinreich i <https://borne.litteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23)

Brødrene jaktet på eventyrtekster i tyske håndskrifter, folkebøker og tekstsamlinger fra Luthers tid (Mikulová 2012 s. 49).

Noen av opptegnelsene tatt fra muntlige fortellere har kun antydninger til en handling, med stikkordspreg, men ble til fullstendige eventyr etter brødrenes bearbeidelse (Bausinger 1968 s. 26). Utgangspunktet for Grimms eventyr var ikke sjelden “stenogramm-lignende skisser” (Bausinger 1968 s. 170). “While occasional loose ends may be found in literary tales, the editing process will usually not allow them. In fact, the Grimm brothers were especially famous for filling in secondary detail and elaborating descriptions (David 1964: 180-96).” (Rosen 1985)

Grimm-brødrene “avvirkeliggjorde” eventyrene ved å fjerne elementer som knyttet dem til en bestemt tidsepoke (Bausinger 1968 s. 177).

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

“Wilhelm in particular infusing the new editions with his Christian fervor, emboldening the moral strokes of the plot, meting out penalties to the wicked and rewards to the just to conform with prevailing Christian and social values. They also softened the harshness – especially in family dramas. They could not make it disappear altogether, but in Hansel and Gretel, for instance, they added the father’s miserable reluctance to an earlier version in which both parents had proposed the abandonment of their children, and turned the mother into a wicked stepmother. On the whole, they tended toward sparing the father’s villainy, and substituting another wife for the natural mother, who had figured as the villain in versions they were told. ... For them, the bad mother had to disappear in order for the ideal to survive and allow Mother to flourish as symbol of the eternal feminine, the motherland, and the family itself as the highest social desideratum.” (Marina Warner i *From the Beast to the Blonde*, 1994; her sitert fra <https://www.terriwindling.com/folklore/snow-white.html>; lesedato 15.08.23)

“Evil stepmothers have been present in fairy tales almost since the beginning. And they’ve been problematic almost as long. Many scholars point out that stepmothers

weren't uncommon, any more than they are today, in the ages before fairy tales and when fairy tales were rising in popularity. This is due to the fact that many women died in childbirth, and fathers were expected to remarry to give their children a caretaker. [...] It wasn't just stepmothers who were doing evil things. Not always. In some versions ... it was the birth mother. The Grimm brothers changed evil mothers to evil stepmothers. In the original Snow White, written down in the Grimm brothers' 1812 collection (which was for scholars and colleagues, not children), the evil queen was actually Snow White's own mother. Though she longed for a child who was white as snow, black as ebony, and red as blood, she soon grew jealous of her own daughter and plotted to kill her. Likewise in earlier versions of "Hansel and Gretel," it is the mother, not a stepmother, who suggests abandoning the children in the woods because they can't feed them. And because we often associate the witch in the gingerbread house as an extension of that later stepmother character, you can assume that the same applies to the mother. So not only does the mother want to leave her own children to die so she can eat what little they have left, you can also read it as she lures them into the woods so she can eat them. [...] When the Grimm Brothers were editing and fixing these tales for children, the evil mother figure was set aside for an evil stepmother. Snow White's version was changed in 1819, and Hansel and Gretel's mother was replaced in an 1840 edition. We don't know for certain, but a lot of us suspect that these changes were made to preserve the sanctity and purity of the image of mother and motherhood." (Hannah Mummert i <https://retellingthetales.com/the-problem-of-the-evil-stepmother/>; lesedato 14.06.23)

"The stepmother is invariably a disgusting old woman who performs evil deeds with inhuman zest and cruelty. She is diabolically cunning in seeking to do away with her stepchildren. If she has any children from her first marriage, she will seek to displace her stepchildren so that her own flesh and blood will acquire the family fortune. In *Hansel and Gretel*, the stepmother purposely loses her stepchildren in the forest so that they will no longer be in the family. A king, fearing that the stepmother of his children might not treat them well, and even do them injury, takes them to a lonely castle in the midst of a forest. A little boy takes his younger sister by the hand and proclaims: "Since our mother died we have had no happiness. Our stepmother beats us every day, and if we come near her she kicks us with her foot. God pity us, if our mother only knew." But when a wicked stepmother is taken before a judge, she is placed in a barrel filled with boiling oil and venomous snakes, and dies an evil death. The stepmother's real crime is disruption of the family, the alienation of the children and even the father. She is an alien in the home, an outsider, a foreigner in the state. She must be hated and eliminated because she will throw the accepted order into chaos with her new ideas and foreign attitudes and methods." (Louis L. Snyder i https://www.crsd.org/cms/lib/PA01000188/Centricity/Domain/667/English/Fairy%20Tales/Cultural_Nationalism.pdf; lesedato 24.05.23)

“The evil stepmothers of Cinderella and Snow White were vanquished by the aid of men (princes), and the stepmother of Hansel and Gretel mysteriously died the same time as the witch in the woods. Interestingly the sorceress in Rapunzel isn’t defeated ... but neither is she mentioned again. [...] Another unfortunate side effect of the evil stepmother is that it continues to pit women against women. While history and literature give us numerous examples of women working to oust competition against them and their children, it doesn’t mean it’s the norm. But unfortunately, fairy tales have a nasty habit of creating more women enemies than women allies. Not all evil stepmothers prey on stepdaughters. In “The Juniper Tree” the evil stepmother kills her stepson, for instance. But for the most part, if we see a woman villain, she will almost always cross blades (figuratively of course) with another woman. And, sadly, the only reason they are at war with each other is for reasons embedded in the patriarchal system. The favor of a man, for instance (Cinderella’s stepmother has her daughters cut off parts of her feet in order to marry the prince), or comparisons of beauty that arise from a patriarchal view of beauty (Snow White and her stepmother). The patriarchal system inevitably pits women against women in a competition for the male gaze, while also slandering stepmothers for being imposters in the patriarchal family unit, where Mother is a saintly moral guide to the household. Acceptable power, in this system, comes from attaching yourself to powerful men, because female power gained by an individual woman alone is considered too dangerous. [...] It isn’t always like this in fairy tales. There are a multitude of tales where women do function as allies toward one another. For instance in Bluebeard tales where women save one another, or arguably the Twelve Dancing Princess tales where the twelve sisters escape the world around them for a time. There are also many stories that exist outside of the Grimm brothers’ collection where women have a better time and find allies and friends in fellow women. But unfortunately for the role of stepmother, it will always be a case of a woman competing with or battling another woman.” (Hannah Mummert i <https://retellingthetales.com/the-problem-of-the-evil-stepmother/>; lesedato 14.06.23)

I eldre tider “older widowed men would often marry much younger women as their second wives, thus radically reducing the age difference between the daughter and the stepmother and creating a dynamic which is open to much of the jealousy and competition seen between the female characters within fairy tales. We can therefore begin to understand why the figure of the stepmother was vulnerable to appropriation and transformation into an evil character. But what narrative and characterisation strategies did the Brothers Grimm employ in order to emphasise her wicked nature within the tales themselves? One of their most striking strategies is to draw parallels between the character and actions of the stepmother, and other malevolent figures and creatures of folklore. One such example is the stepmothers’ tendency towards cannibalism, which draws direct links between her and the ogres of tales such as Blaubart (Bluebeard). In Sneewittchen, the stepmother demands that the huntsman bring back Sneewittchen’s lungs and liver: ‘Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte sie hätte

Sneewittchen's Leber und Lungen gegessen' ('The cook was ordered to boil them with salt, and the wicked woman ate them and believed she had eaten Snow White's liver and lungs'). The jarring simplicity with which this horrific deed is told, combined with the Grimms' judgement of her as a 'boshafter Weib' ('wicked woman') serve to underline the almost unnatural, evil nature of her act." (Anahit Behrooz i <https://retrospectjournal.com/2016/10/26/wicked-women-the-stepmother-as-a-figure-of-evil-in-the-grimms-fairy-tales/>; lesedato 14.06.23)

"Another way in which the Brothers Grimm emphasise the evil nature of the stepmother is through her association with witchcraft. Witches, as evidenced by the large-scale witch-hunts and trials which took place particularly throughout the Europe of the sixteenth- and seventeenth-centuries, were considered to be figures of great terror and misfortune. In the fairy tales, it is the power which the witches wield what sets them apart as characters to be feared. In the majority of the editions of Rapunzel (those from 1837 onwards), the first mention of the stepmother cum witch describes her as '[eine] ... Zauberin ... die große Macht hat, und von aller Welt gefürchtet wurde' ('A witch with great power who was feared by all the world'). By immediately making the second clause follow the first, the Brothers Grimm imply causality. This is to say, the fear with which everyone reacts is a direct cause of her great power. This is also evident in the true parents' reaction: the father is so frightened by the witch's presence and her anger that he agrees to give up his own child to her immediately rather than risk her wrath. In Sneewittchen, meanwhile, the queen uses her witchcraft to kill Sneewittchen not only once, but three times, thereby highlighting her great power." (Anahit Behrooz i <https://retrospectjournal.com/2016/10/26/wicked-women-the-stepmother-as-a-figure-of-evil-in-the-grimms-fairy-tales/>; lesedato 14.06.23)

"Hans og Grete" "skal opprinnelig ha blitt fortalt til brødrene Grimm i Kassel av en ung jente ved navn Dortchen Wild som senere skulle bli Wilhelms kone (Opie 1980, 308). Eventyret ble publisert i *Kinder- und Hausmärchen* i 1812, og kom i de påfølgende 45 årene i seks nye versjoner. I løpet av disse årene hadde brødrene, og fremfor alt Wilhelm, sørget for at de mest brutale og minst kristne trekkene ved eventyrene ble redigert bort eller forminsket, og i tillegg prøvd å tilføre det de oppfattet som litterære kvaliteter, for eksempel et mer levende språk. Et påfallende utslag for "Hans og Grete"s vedkommende var at moren i 1812-versjonen var blitt til stemor da den siste versjonen ble publisert i 1857. Som John M. Ellis har argumentert for (Ellis 1983), ble de innsamlede eventyrene omarbeidet i en slik grad at det knapt gir mening å hevde, slik brødrene Grimm gjorde, at de er autentiske produkter fra det tyske folkedypet. [...] Hvilket tema kan det tenkes at eventyret vil belyse ved å la de to barna erfare at den vante og trygge verdenen plutselig fremstår som uhyggelig på måter som er livstruende? Er det en historie om overgangen til voksenlivet der de to barna må bevise sin livsdyktighet i en ubarmhjertig og uforutsigbar verden? Lærte de å bli utspekulerte og snarrådige – "street smart" som vi kanskje ville sagt i dag – i kritiske situasjoner? Fremhever eventyret verdien av den typen praktisk kløkt en lærer gjennom erfaring i livets

harde skole? Er det underlig at Hans og Grete må kjempe mot sine nærmeste omsorgsfigurer? Eller inngår det i lærdommen at en må møte selv sine nærmeste omsorgsfigurer med mistenksomhet og mistillit?” (Rolf Gaasland i <https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/6380/6459>; lesedato 14.06.22)

“I sin tolkning av “Hans og Grete” karakteriserer Bruno Bettelheim denne responsen ved å vise til en annen av de mentale strategiene for krisehåndtering Freud hadde i katalogen sin, nemlig regresjon (Bettelheim 2010). Også Kjell Totland tyr til denne tolkningen når han hevder at den gamle damen representerer barnas “drøm om å finne tilbake til den gode mor” (Totland 2018). Utmattede og redde erstatter Hans og Grete bildet av den onde stemor med fantasien om den gode mor i form av en bestemorskikkelse. [...] Men hvis vi først oppfatter enkelte av aktørene i dette eventyret som projeksjoner produsert av barnas psykiske behov, hvorfor skulle vi ikke også oppfatte den onde stemoren som formet av barnas psykiske behov? Hvis den gamle damen i pepperkakehuset er et utslag av barnas infantile idealisering, og kanskje et rent drømmesyn, hvorfor skulle vi ikke kunne oppfatte stemoren, om ikke som et drømmesyn, så i det minste som forvrent av barnas infantile demonisering? Det er denne tolkningen som foreslås av Bettelheim: “In terms of the child’s dominant anxiety, Hansel and Gretel believe that their parents are talking about a plot to desert them. A small child, awakening hungry in the darkness of the night, feels threatened by complete rejection and desertion, which he experiences in the form of fear and starvation. By projecting their inner anxiety onto those they fear might cut them off, Hansel and Gretel are convinced that their parents plan to starve them to death!” (Bettelheim 2010, 159) Stemorens ondskap er ifølge denne tolkningen ikke en egenskap ved henne, men en egenskap som tillegges henne av panikkslagne barn idet de skjønner at de må klare seg på egen hånd. Dersom brødrene Grimm hadde lest eventyret på denne måten, som en historie om to barn som strever med seg selv og sine egne mentale strategier idet de skyves ut i en tilværelse der de må ta ansvar for seg selv, ville kanskje ikke behovet for å erstatte mor med stemor ha oppstått?” (Rolf Gaasland i <https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/6380/6459>; lesedato 14.06.22)

“*Kinder- und Hausmärchen* nåede at komme i syv reviderede udgaver, mens brødrene levede, 2. udgave allerede i 1819 og 7. udgave i 1857 med 210 eventyr. Markant ved revisionerne er, at de blev mere og mere digteriske i deres sprog og struktur. Manden bag disse omskrivninger var Wilhelm Grimm, som dermed skabte en særlig fortællertone fælles for de mange oprindeligt meget forskellige eventyr. Samtidig foretog brødrene en vis indholdsmæssig tilpasning, bl.a. så alt for barske og frivole skildringer blev bortredigeret. Allerede i 1812-udgaven, der ofte omtales som “ur-udgaven”, finder man væsentlige ændringer [...] først og fremmest er eventyrene frataget deres nøgterne form og gjort længere, og ofte er der sket en sammenskrivning af elementer fra flere eventyr. Trods den indholdsmæssige tilpasning fremstår flere af eventyrene dog ganske barske også den dag i dag, ikke mindst “Enebærtræet”, som brødrene allerede blev opmærksomme på i 1806, og

som findes over det meste af Europa i folkelig fortælletradition, også i Danmark. [...] en enkemand gifter sig igen og med sin nye kone får en datter. Fra det første ægteskab har han en dreng. Stedmøren, som i jalousi ønsker at skaffe sig af med denne søn, hugger hovedet af ham og skærer ham i stykker for derefter at lave en gryderet. Da faren med stor begejstring spiser retten, konstaterer han, at der er noget ved den, som forekommer ham bekendt. Knoglerne smider han under spisebordet, hvorfra søsteren tager dem og graver dem ned ved enebærtræet ude i haven. Sagen er imidlertid den, at drengen kun blev født, fordi hans indtil da barnløse mor i sin tid fik hjælp af dette gamle enebærtræ.” (Torben Weinreich i <https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23) Til slutt får stemøren sin straff.

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

Wilhelm Grimm hadde kjennskap til afrikanske eventyr, og mente at eventyr kan ha vandret på tvers av helt forskjellige kulturer (Bausinger 1968 s. 31).

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

Tyskeren Albert Ludvig Grimm (som ikke var i slekt med brødrene Grimm) “was a teacher, reformer, educationist, politician, poet [...] concerned with local history and geology and collected and published folk tales and legend. [...] His first book of folk tales for children influenced the Brothers Grimm, despite mutual harsh criticism.” (https://openlibrary.org/authors/OL2370088A/Albert_Ludwig_Grimm; lesedato 02.09.23)

Den tyske maleren Philipp Otto Runge drev også med innsamling av eventyr. Han skrev ned eventyrene på fortellernes dialekt (platt-tysk) (Woeller og Woeller 1994 s. 216). “The Grimms’ sources generally came to them, and some stories were already written down, such as “The Juniper Tree,” sent to them by painter Philip Otto Runge.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 117)

Den tyske eventyrsamleren Ludwig Bechsteins *Tysk eventyrbok* (*Deutsches Märchenbuch*, 1845) “had reached its seventieth impression by 1929. By 1922 his *Neues Deutsches Märchenbuch* (New German Fairytale Book), first published in 1856, was in its 105th impression. By comparison the Grimms’ *Kinder- und Hausmärchen* had only reached its twenty-third impression by 1890. Bechstein could make use of what pioneers of folktale scholarship had accomplished already, and used many published sources. He also collected many tales that are not in the Grimms’ collection, and made the tales somewhat lighter for young readers. [...]

However, he was not a field collector. He took his material from many sources – printed works of many kinds and periods, editions of medieval poems, single folktales published in scholarly journals, *Volksbücher* (chapbooks) and what he refers to in his notes to individual tales as “oral” sources. Modern scholarship tends to assume that Bechstein by that meant a story was orally current rather than that he had personally noted it down. Be that as it may, part of his work consists of adapted and revised older texts, and some of his tales are reworked versions of tales published by the Grimms. He retold and embellished them to suit the taste and norms of Germany’s educated classes, and changed some of the diction, explains Jack Zipes (2002:49-50).” (Tormod Kinnes i <http://oaks.nvg.org/becin.html>; lesedato 11.02.23)

Bechsteins “heroes and heroines (protagonists) distinguish themselves by modesty and diligence and only very little hardheartedness or pride. His heroes and heroines have to accomplish fewer impossible tasks than the heroes or heroines of the Grimms. And there are fewer witches, giants, or dwarves as opponents from the next world. Evil adversaries, malevolent antagonists, are not severely punished but instead are spared [...] Jack Zipes finds that in Bechstein tales – as compared to Grimm tales –

- Stepmothers are not uniformly wicked in his world of tales.
- Bechstein’s mothers typically survive to the happy ending in his stories, an ending that is marked by joyously reunited families.
- Brothers and sisters love and help one another.
- His child heroes and heroines exhibit self-reliance, imagining solutions to their problems and often implementing them independently.
- Work is handled as an effort that will lead to rewards here and now.
- Woods and forests are seldom seen as dangerous in and of themselves.
- Girls and women are not silenced and hardly blamed.
- Initiative is rewarded.
- Gruesomely violent conclusions are seldom found.
- Prohibitions designed to test obedience are avoided.
- Descriptions of violence are rarely very crass.
- Courting is a frequent theme.
- The bride is rarely abducted in Bechstein’s tales, and rescues rarely happen.
- There is no task to find the right suitor.” (Tormod Kinnes i <http://oaks.nvg.org/becin.html>; lesedato 11.02.23)

I Bechsteins eventyr “Haregjeteren og kongsdatteren” “a king tries to buy a hare from a shepherd boy, who will sell the hare only if the king kisses a donkey “under its tail”. The English translator changes the king’s task to kissing the donkey’s tail, something less humiliating.” (Tormod Kinnes i <http://oaks.nvg.org/becin.html>; lesedato 11.02.23)

“I Tyskland nedskrev brødrene Jacob og Wilhelm Grimm en lang række eventyr i “Kinder- und Hausmärchen” (1812-1815). Man mener, at samlingens titel har medvirket til, at genren i nyere tid ofte tilregnes børnelitteraturen, selvom eventyrene oprindeligt var tiltænkt en voksen målgruppe. I Danmark udgav Svend Grundtvig (1824-1883) i perioden 1876-83 “Danske Folkeeventyr”, og Ewald Tang Kristensen (1843-1929) nedskrev i 1873 bl.a. Karen Pedersdatters fortælling om “Skønhed”. I denne mundtlige fortælling har en fattig mand tre døtre, hvoraf den yngste er meget smuk. Da faren en dag skal til byen, beder hun ham tage en rose med hjem. Faren overnatter på en gård, hvortil der hører en flot rosenhave, men da han vil plukke en blomst til sin datter, konfronterer husets ejer, et stort Bæst, ham og kræver datteren som betaling. Skønhed, som hun hedder, opdager efter flere prøvelser bæstets sande identitet. Han er en fortryllet prins, og de bliver gift. I eventyret bruges repetition til at opbygge suspense, og Pedersdatters fortælling benytter i flere omgange tretrinsmodellen. Der går tre dage, der er tre søstre, og den yngste er hovedpersonen, hvilket også er karakteristisk for genren: det er den sidste, der skiller sig ud. Farens ambivalens ved at skulle gifte sin yngste datter bort og datterens angst for at gå i seng med bæstet afspejles i de forskellige forløb, de hver især gennemgår. Samtidig handler “Skønhed” også om at bryde den sociale arv, da datteren og faren afslutningsvis flytter ind hos prinsen, mens hendes dovne søstre ender som hjemløse.” (<https://faktalink.dk/eventyr>; lesedato 27.04.21)

“Oversættelsen af brødrene Grimms eventyr til dansk kan meget vel have inspireret Matthias Winther (1795-1834) til den første danske samling af folkeeventyr, *Danske Folkeeventyr* fra 1823. [...] *Danske Folkeeventyr* består af 20 tekster, hvoraf de fleste synes oversat fra og bearbejdet efter udenlandske forlæg, også eventyr, som ikke har rod i en folkelig tradition. I noterne gør han eventyr for eventyr rede for, hvorfra de stammer, og det er bl.a. fra brødrene Grimm og J.A.C. Löhr. Winther henvender sig direkte til sin læser i forordet: “Kjære Læser! Jeg bringer Dig her endeel sælsomme Eventyr. Men Du maa nu ikke vente i dem at faae nyemodens Fortællinger at læse, udsmykkede og læmpede efter Tidens Smag; thi som jeg gik omkring ude paa Marken, eller sad en lang Vinteraften ved Arnen i en Bondestue, hørte jeg adskillige af dem, saaledes som en ærlig Bondemand eller gammel Matrone kunde fortælle mig det.” Det billede, Winther tegner af sit forarbejde, er altså den omhyggelige indsamlers. Han fortæller, siger han, uden at udsmykke: “[...] thi der er langt fra at jeg turde vove paa at forandre eller forbedre noget betydeligt, i hvad jeg har hørt”. Og han fastholder eventyrenes folkelige oprindelse: “Men hvis Du ønsker at vide hvo de vel ere, som have digtet disse Eventyr, da kan jeg fortælle Dig, at hverken Du eller jeg har nogentid seet nogen af disse Karle”. [...] Går man teksterne igennem, herunder hans egne noter, synes den omtalte indsamling af eventyr mere at være sket siddende over en stak bøger, end siddende i selskab med ærlige bondemænd og gamle matroner.” (Torben Weinreich i <https://børnelitteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23)

“Langt større betydning end Matthias Winthers eventyrsamling fik i midten og slutningen af 1800-tallet Svend Grundtvigs og Ewald Tang Kristensens omfattende

indsamling af folkelige fortællinger. Svend Grundtvig (1824-83), som var søn af digteren N.F.S. Grundtvig, havde som mål at skabe “et levende Museum for uhaandgribelige Oldsager”, hvilket blev til flere værker, bl.a. *Gamle danske Minder i Folkemunde* (1854-61), hvis tredje bind også bærer titlen *Danske Folkeminder*. Betegnelsen “Folkeminder” blev hans foretrukne for det indsamlede materiale. Senere udkom hans gendigtning af *Danske Folkeæventyr* (1876-84), som hurtigt blev storleverandør af tekster til skolernes læsebøger og dermed børnelæsning. Ligesom det var tilfældet i datidens Tyskland, gemte der sig i Svend Grundtvigs værker et udpræget nationalt dannelsesprojekt med en klar orientering mod det nordiske, sådan som det var almindeligt i midten af 1800-tallet. Indsamlingen skulle derfor være en folkesag, hvorfor Grundtvig trak på et stort netværk af meddelere. Op mod 10.000 sider fylder de tekster, han modtog fra sine mere end 300 meddelere. Selv havde han ikke meget kontakt med den almue, han hyldede. [...] Blandt meddelerne var den unge Evald Tang Kristensen (1843-1929), der ikke som Svend Grundtvig forskansede sig bag skrivebordet i København, men selv rejste rundt i Jylland, især Vestjylland, for at samle eventyr, ordsprog, sagn og folkeviser, samtidig med at han opbyggede sit eget netværk af meddelere. Tang Kristensen var ikke forsker, men i udpræget grad den menige, omhyggelige, for ikke at sige indædte, indsamler med stor respekt for den mundtlige tone. Tang Kristensens nedskrivninger er oftest ganske kortfattede uden bevidste forsøg på litterarisering. Denne direkte tone, som vi også møder i Svend Grundtvigs materiale, bekom ikke alle i tiden lige godt. Helt fra starten af brokkede den altid protesterende filolog og kritiker Christian Molbech sig over, hvad han betragtede som et “vildt Aggregat af raae Texter”. [...] Tang Kristensen udgav i 1871-97 *Jyske Folkeminder* i tretten bind, i 1892-1901 *Danske Sagn* i syv bind og i 1896 *Danske Börnerim, Remser og Lege udelukkende efter Folkemunde* [...] I 1884-89 redigerede han tidsskriftet *Skattegraveren*, hvortil indsamlere kunne sende deres stof, dels eventyr og andre fortællinger, dels optegnelser om fester og levevis.” (Torben Weinreich i <https://bornelitteratur.lex.dk/Eventyret>; lesedato 06.05.23)

Christian Molbechs *Udvalgte Eventyr og Fortællinger: En Læsebog for Folket og for den barnlige Verden* (1843) inneholder “en lang række kendte og ukendte eventyr, også flere kunsteventyr. Markant var hans nedskrivninger af otte danske folkeeventyr, heraf fem med betegnelsen “mundtligt fortalt”. Det er typiske formelevener, oftest indledt med “Der var engang” og præget af den enkle fortællestil, som han havde gjort sig til talsmand for, og som han syntes, at ikke mindst H. C. Andersen forbrød sig imod.” (https://bornelitteratur.lex.dk/Christian_Molbech_og_Sille_Beyer; lesedato 15.05.23)

“Svend Grundtvig systematiserede i 1850erne de gamle danske minder og skrev dem efter Grimms mønster om, så de passede til den højere dannelse, hvor han i sit københavnske professorat langt fra folket mente, at de idealt hørte hjemme. Det blev kun til tre tynde bind *Danske Folkeæventyr* fra 1876 og frem, idet han lagde sig ud med den unge, travle og selvbevidste skolelærer Evald Tang Kristensen, der gik sine egne, lange veje i Vestjylland og skrev ned, hvad han snildt lirkede ud af

folk fra deres repertoire. [...] fire store bind *Eventyr fra Jylland* med navngivne fortællere.” (Torben Brostrøm i <https://www.information.dk/2000/12/danmarks-bedste-eventyr>; lesedato 08.05.23)

“Intresset för att nedteckna de svenska sagorna vaknade först på 1800-talet, när nationalromantiken riktade ljuset mot det inhemska kulturarvet. Det var främst Gunnar Olof Hyltén-Cavallius och George Stephens som började samla in och utforska den svenska sagoskatten. Deras ansträngningar resulterade i att *Svenska sagor och äventyr* gavs ut i två band 1844 och 1849. Under 1800-talets andra hälft kom flera andra upptecknare att fortsätta samla in sagor från olika delar av landet och 1939-1947 utgav sedan Svenska Akademien samlingsverket *Svenska folksagor* i åtta band.” (<https://kulturminnet.wordpress.com/2017/10/13/svenska-folksagor-del-1-en-kort-introduktion/>; lesedato 09.05.23)

“Den förmodat huvudansvarige för Stephens-samlingen, George Stephens (f. 1813 i Liverpool, d. 1895 i Köpenhamn), språkforskare, etnolog, litteratör, runolog m.m. var en av 1800-talets stora kulturpersonligheter. [...] George vid 21 års ålder 1834 kom till Stockholm med sin hustru. [...] George var uppenbarligen utrustad med ett utmärkt språksinne och lärde sig svenska på kort tid. [...] Redan tidigt, efter ett slumpartat möte med Afzelius’ “Svenska Fornsånger” blev Gunnar Olof [Hyltén-Cavallius] intresserad av allmogens visor, ballader, sagor, sägner och började att systematiskt nedteckna dem. Detta skedde vid ett flertal långa fotvandringar i Småland och sedermera även i landskap längre norrut. Som ung man kom han år 1839 till Uppsala, gjorde en snabb akademisk karriär och blev fil.kand. 1839. Samma år fick han anställning vid Kungliga Biblioteket i Stockholm och gjorde även Stephens’ bekantskap. Den vänskapen utvecklades därefter, att Gunnar Olof 1841 hyrde in sig hos familjen Stephens och bodde där fram till sitt giftermål 1847. De båda vännerna ägnade uppenbarligen en stor del av sin lediga tid till studier i folkloristik, och enligt egen uppgift bestämde Gunnar Olof 1843 sin litterära inriktning. Detta resulterade i det 1844 gemensamt utgivna arbetet *Svenska folksagor och äfventyr*, vars andra volym utkom 1849.” (Torsten Persson i <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:206747/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 09.05.23)

I Stockholm samlet Gunnar Olof Hyltén-Cavallius eventyr blant bønder som oppholdt seg der: “I Stockholm, där han var bosatt, besøkte han om kvällarna bondkvarteren, där bønder vid stadsbesøk brukade hålla till med sina skjutsar. Van som han var att umgås med bønder lyckades han få gubbarna att berätta. I sine memoarer skriver han: “Jag bjöd efter omständigheterna på öl och kaffe, gubbarne öppnade på språklådan och förtäljde sagor, sägner och mytiska föreställningssätt i oändlighet. Sjelf satt jag vid ett rankigt bord, belyst af en talgdank, och förde protokollet, allt under ideliga spørsmål.” Han passade också på att utfråga tjänstefolket i de familjer han umgicks med. På det sättet kom han i kontakt med Brita Greta Löfquist. Hon var piga hos Wendela Hebbe, som var författare och journalist, Sveriges första kvinnliga sådan. [...] i matsalen, där Brita Greta satt och

berättade sagor för de tre småflickorna. Där brann ingen lampa, ett talgljus var hela belysningen. Vid det stickade Fanny och Tekla, de två äldre flickorna strumpor, Brita Greta stoppade och lappade medan hon flitigt öste ur sitt aldrig sinande förråd av sagor. Lilla Signe snoppade ljuset. I den kretsen trivdes Hyltén-Cavallius synnerligen väl. Ibland hände det att Hyltén-Cavallius inte bara lyssnade utan själv berättade sagor. När han kom till familjen Hebbe samlades barn kring honom och bad honom berätta.” (Per Gustavsson i <https://sagobygden.blog/tag/svenska-folksagor-och-afventyr/>; lesedato 09.05.23)

“Så utkom till julen 1844 *Svenska folksagor och äfventyr*, som följdes av ett andra häfte 1849. De båda utgivarna anger att de är återgivna “efter muntlig öfverlemning”. Hyltén-Cavallius stod för återberättandet av sagorna medan George Stephens ansvarade för uppgifter om uppteckningar av samma sagotyp i andra länder. Sammanlagt innehåller samlingen 32 sagor fördelade på 22 sagotyper. Dessutom återges ett stort antal sagor mycket utförligt eller i sammandrag i anmärkningarna. De småländska traditionsmaterialet dominerar och 17 av sagorna kommer härifrån. Uppland är representerad med sju sagor, Södermanland med två och så vardera en saga från Värmland, Östergötland, Västmanland, Västergötland, Skåne och Gotland. Samlingen tillägnades bröderna Jakob och Wilhelm Grimm. Deras samling *Kinder- und Hausmärchen*, som hade utkommit i Tyskland 1812-14 och därefter i många senare upplagor, var naturligtvis den stora förebilden. En del av bröderna Grimms sagor hade spridits som billiga skillingtryck i Sverige, de första 1824, och hade börjat bli kända i Sverige. [...] I det kortfattade förordet till sagosamlingen redogör utgivarna för syftet med utgåvan: “Det har icke varit eller kunnat vara vårt syfte, att här lemna endast en samling af roande förtäljningar; vi hafva gjort till vår uppgift, att åt fäderneslandet rädda återstoder af den rika poesi, som under årtusenden lefvat hos vår folkstam, som följt den slägte ifrån slägte, och i skiftande bilder afspeglar hela dess fordna verldsåskådning. Nämnda öfverlemningar äro på väg att dö ut eller förderfvas under inflytande av en ny tid och nya förhållanden, och endast i landets aflägsnare bygder lyssnar man ännu till dessa förklingande ljud, hvilka en gång voro hela folkets egendom och den första näringen för våra fäders bildning. [...] Folksagan tillåter oss mången blick in i längst hänsvunna tider, den ger en trogen och lefvande bild af våra förfäders seder och lefnadssätt, och sprider öfver forntiden ett ljus, hvilket icke alltid står att vinna ifrån skriftliga urkunder.” Hyltén-Cavallius var med andra ord inte intresserad av hur sagorna berättades av människor i mitten av 1800-talet och vilken funktion de hade för berättarna och lyssnarna, utan mer om vad de berättade om ett forntida liv i “det gamla sagolandet” Sverige.” (Per Gustavsson i <https://sagobygden.blog/tag/svenska-folksagor-och-afventyr/>; lesedato 09.05.23)

Hyltén-Cavallius og Stephens’ eventyrsamling “var ett försök att rädda sagornas “rika poetiska åder” och därför omarbetade Hyltén-Cavallius varje saga språkligt för att lyfta fram sagans rätta “lynne” och få den “så ursprunglig och äkta som möjligt”. Hyltén-Cavallius ansåg att en sådan omarbetning var nödvändig, eftersom de som hade berättat sagorna ofta hade en begränsad bildning. Dessutom hoppades

utgivarna att hos sina landsmän “höja den fosterländska känslan”. I ett brev till fadern utveklade Hyltén-Cavallius den ståndpunkten och skriver: “Jag vill nämligen innan jag dör hava bidragit att framkalla en nationell svensk anda och bildning”. Han framhåller “huru omätligt våra svenska sagor till poetisk stoff och ursprunglighet stå framför de tyska. ... Sverige kan och med skäl kallas sagornas land, även i den meningen att Tysklands och Frankrikes folkäventyr till större delen hava sitt hemland hos oss.” [...] Hyltén-Cavallius skrev om sagorna och använde ålderdomliga ord och uttryck hämtade från den fornnordiska diktningen och medeltida ballader. Istället för ett enkelt och folkligt berättande präglas *Svenska folksagor och äfventyr* av en romantisk stil med sirlig tillkrånglad meningsbyggnad. När Hyltén-Cavallius återger häradsmålaren Sven Sederströms saga *Lilla Rosa och Långa Leda* använder han uttryck som “fagervita duvor”, “båld konungason”, “svennebarn”, “lustvandrade”, “silkessömmad särk” och “vindögat”. [...] Originalen till de sagor som Hyltén-Cavallius publicerade i sagosamlingen finns inte kvar, med undantag av några brottstycken till följd av att sagornas början och slut ibland var skrivna på samma ark som inte utgivna sagor.” (Per Gustavsson i <https://sagobygden.blog/tag/svenska-folksagor-och-afventyr/>; lesedato 09.05.23)

“*Svenska folksagor och äfventyr* innehåller i stort sett enbart undersagor, alltså fantastiska berättelser där allting är möjligt och häpnadsväckande förvandlingar sker. Magiska hjälpare, talande djur och förtrollade föremål förekommer flitigt. Andra former av sagor förenades svårligen med synsättet att sagor och annan folkdikt var sprungna ur folksjälen och visade på ett ädelt och ideellt tänkesätt. Djursagornas ränksmideri och de flitigt berättade skämtsagornas drift med dumhet och mänsklig otillräcklighet, ofta förenat med fräckhet, passa dåligt in i den här mallen. Novellsagorna var för realistiska och legendsagorna var en folklig vidareutveckling om religiösa händelser som inte alltid var förenligt med hur prästerskapet predikade.” (Per Gustavsson i <https://sagobygden.blog/tag/svenska-folksagor-och-afventyr/>; lesedato 09.05.23)

Russeren Alexander Nikolajevitsj Afanasjew ga i årene 1855-63 ut til sammen ca. 450 eventyr i åtte bind. Hans forbilde var brødrene Grimm. Eventyrene ble utgitt i forbindelse med Afanasjews myteforskning (Woeller og Woeller 1994 s. 224). Han var opptatt av likhetstrekk og det som forener eventyr. Akkurat som med variasjoner av myter kan varianter av eventyr muligens stamme fra noen få opprinnelige versjoner. “Wilhelm Grimm spekulerte om eventyrene kunne gå tilbake til indoeuropeisk språktid, men fikk liten støtte opp mot vår tid. Nå har et forskerteam fra Storbritannia og Portugal sagt seg enig med Grimm-brørene. De konkluderer med at eventyrene faktisk er mye eldre enn noen andre kjente tekster. Antropolog Jamie Tehrani hevder at originalen i den kjente eventyrkategorien “Å stjele trollets skatt” er minst 5000 år gammel. Og beslektede eventyr i kategorien “Smeden og djevelen” 6000 år.” (*Morgenbladet* 22.–28. januar 2016 s. 44)

Den russiske folkeminneforskeren Mark Asadowskij oppdaget på begynnelsen av 1900-tallet at en kvinne fra Sibir kunne mange eventyr. Denne kvinnen var

analfabet (Bausinger 1968 s. 43). Den ungarsk-amerikanske folkloristen Linda Dégh fant på 1950-tallet ut at en gammel kvinne som het Palk og kom fra den ungarske landsbyen Kakasd var en fremragende forteller selv om hun var analfabet, og Palk visste dessuten hvem som første gang hadde fortalt henne hvert av eventyrene hun kunne (Bausinger 1968 s. 43).

Angelika Merkelbach-Pinck, en tysk-fransk folklorist, hørte en eventyrforteller som flere steder i fortellingen hadde kommentarer som “Nå blir det spennende!” og “Nå kommer knuten” for å markere dramatikken i historien (Bausinger 1968 s. 178).

Den finske folkloristen Kaarle Krohn brukte tre dager på å skrive ned eventyrene fortalt at en finsk mann som hadde tilbudt seg å fortelle mot betaling (Bausinger 1968 s. 43).

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

Formen “Askeladden” ble lite brukt av de muntlige fortellerne, som i stedet brukte “Oskefisen” og “Askefisen” (Noonan 2020 s. 75). I det sørlige Norge hadde han ofte fornnavnet Espen, men også andre navn ble brukt: Tyrihans, Hans, Svein, Halvor og Lars. Tyrihans sikter til en som tar seg av ildstedet i hjemmet. I Danmark het han Esben Askefis: “Askefis, egl. “den der puster til gløderne”, i danske folkeeventyr ofte tilnavn til den tredje og ringeagtede bror Esben. Han kaldes også Askepuster eller Askepisker, og ligesom Klods-Hans er han den, der til sidst får prinsessen og det halve kongerige.” (<https://denstoredanske.lex.dk/Askefis>; lesedato 15.08.23). I andre land er det historier med en lignende hovedperson: Øskufisur (færøysk), Aschenpuster (lavtysk) m.m.

“Selv om eventyra til Asbjørnsen og Moe virker uskyldige på oss i dag, ble de oppfattet som rå i formen rundt midten av 1800-tallet. Camilla Collett klagde blant annet på at de kunne skrive “korumpe” (kurumpe) i stedet for å bruke det mer dannede “kohale” (merk at ordet “rompe” betyr det samme som “hale” i mange norske dialekter). Asbjørnsen og Moe var altså dristige og balanserte helt på grensa av hva publikum kunne tåle. Likevel torde de ikke bruke det opprinnelige navnet på Askeladden. Oskefisen, som han egentlig ble kalt, hadde kanskje blitt for sterk kost for de dannede leserne. Trass i at den rå språkformen virket støtende på noen, ble fornorskingen av språket i eventyrene til Asbjørnsen og Moe en suksess. De viste hvordan en på en systematisk måte kunne ta elementer fra norske dialekter inn i

dansken. Dessuten ble bøkene mye lest, ikke minst av barn. Det gjorde folk vant med å se norske språktrekk i skriftspråket og la med det en slags grunnmur for de språkendringene som skulle komme senere.” (<https://moment2.cappelendamm.no/ento/tekst.html?tid=1846293&sek=1737682>; lesedato 20.08.20)

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

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

Det har blitt hevdet at *Askeladden* som den yngste av tre brødre har en analogi i Norge i trioen Danmark-Sverige-Norge (Noonan 2020 s. 75). *Askeladden* symboliserer altså Norge.

I de norske folkeeventyrene er det vanlig at kongen framstilles som en storbonde som er mest opptatt av sin egen gård og sin familie. Han kan virke enfoldig, men kan være utspekulert. Tilhørerne kunne oppfatte kongens gård som en stor bondegård og prinsessa som den nesten uoppnåelige datteren til storbonden. I eventyrene er giftermål helt på tvers av classeskillene mulig, og fortelleren hevder at det leder til lykkelige ekteskap.

“Som så ofte når historier går på folkemunne blant et sjikt av befolkningen uten mye makt eller midler, er det fattiggutten og outsideren som vinner frem. Det er øvrigheten, fut og fogd og kongelighet, som er dumme og arrogante og som får unngjelde til sist. Men trollene er særnorske. Det er også fremstillingen av kongen som tverr storbonde, med svær mage og hissig gemytt. Illustrasjonene til Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen underbygget de egaliserende dragene i eventyrene, og karikaturene deres av illsint og lite ærverdig kongelighet grenset mot majestetsfornærmelse. Verken Asbjørnsen og Moe hadde da heller noen særskilt grunn til å beskytte overklassen. De var begge menn av folket. Jørgen Moes far var bonde, Peter Christen Asbjørnsens far var håndverker. - Kanskje er det typisk norsk at perspektivet i svært mange eventyr er småfolkets. Samfunnet betraktes nedenfra, sier Tor Guttu. - Men askeladdene har ikke bare positive egenskaper. De er dovne og gjør ikke nytte for seg før anledningen er der. De vokser riktignok enormt med oppgaven. Kanskje er det noe norsk både ved dagdrømmeriet og skippertaksmentaliteten. Selv har han sans for Asbjørnsen og Moes djevel. - Noe som tiltaler meg, og som kanskje er et spesifikt norsk trekk, er eventyrenes avslappede syn på mørkets fyrste og alt hans vesen. Gamle-Erik er nok geskjeftig og kvikk på mange måter, men han lar seg nesten alltid lure og må stort sett reise hjem med uforrettet sak. Det er vel bare en skarve fut han får med seg en gang.” (Inger Merete Hobbelstad i *Dagbladet* 5. desember 2012 s. 52-53)

Det har blitt samlet inn norske eventyr av andre enn Asbjørnsen og Moe. “Dei to borna og gygra” ble skrevet ned i Kvam i Hordaland, sannsynligvis av Halldor Opedal på 1930-tallet (Noonan 2020 s. 57).

Såkalt “kveldsete” i bondesamfunnet var når mange mennesker var samlet om kvelden og deres hender, men ikke deres tanker var opptatt. De gjorde da ofte rolig, rutinemessig arbeid (i dagens siste arbeidsøkt) og tankene var frie til å lytte til en fortelling. Kveldsete var vanligvis ved huset ildsted som et sosialt samlingssted. Kvinner og menn drev med ulike sysler, f.eks. syng og skoreparasjoner. Under kveldssete (“la veillé”) var det fram til 1500-tallet i Bretagne i Frankrike vanlig at det ble fortalt eventyr mellom de voksne, og noen steder i Tyskland var eventyrfortelling mellom voksne vanlig helt fram til ca. 1870 (Noonan 2020 s. 22).

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

Knud Just Qvigstad ga i årene 1927-29 ut fire bind med samiske eventyr og sagn. Etter forbilde fra brødrene Grimm noterte han ned hvem hans fortellere hadde

hørt/lært historiene fra. “Da fremgår det at mange har hørt dem av mødre og bestemødre.” (*Bokvennen* nr. 4 i 2001 s. 59)

“Den mest typiske eventyrhelt er han eller hun som i utgangspunktet lever i usle kår, som er fattig og foraktet, som anses som ubegavet og udugelig til og med av sine egne, som er tråkket på og hundset. [...] Når eventyret er slutt og den svake har kommet i æresposisjon, er det som om fortelleren peker nese av alle vanlige forventninger om hvem som har best sjanse til å lykkes. [...] Eventyret er grunnleggende solidarisk med den svake.” (Danielsen 1994 s. 70) Hovedpersonen er ofte en mild og enkel sjel, og dette gir bibelske assosiasjoner: I Bergprekenen sier Jesus at “Salige er de som er fattige i ånden, for himmelriket er deres” (Matteus-evangeliet, kapittel 5, vers 3) (Adam 1999 s. 64). Eventyrets helt kan (uten noen sosiale problemer) stige fra fattig bondegutt til konge (Mikulová 2012 s. 76).

“Askeladden er nok den mest sammensatte av de faste eventyrtypene, men ikke mer enn at vi alltid vet hva vi kan vente oss av ham.

- Motto kan være: “Den som intet våger, intet vinner”
- Han er ikke spesielt arbeidsom, men alltid snill og hjelpsom.
- Han tenker sitt om det meste.
- Han er god når det gjelder.
- Han er kreativ, fantasifull, oppvakt, tålmodig.
- Han viser mot og hjertelag.
- Han representerer enkeltmenneskets drøm om framgang og belønnes til slutt.

Per og Pål representerer “hvermannen”. De står for mottoet: “Du vet hva du har, men ikke hva du får”, eller: “Skomaker, bli ved din lest!” ” (Jon Møller i <https://ndla.no/nb/subject:1:50dfc86d>; lesedato 29.10.22)

Jørgen Moe skrev at Askeladden viser “en uforstyrrelig Ligealdighet ved al den Spot og Haan, brødrene udslynge over ham – en Ligealdighed, der har antaget en følelsesløs Taabeligheds Udseende, men som hviler paa en dyb Erkjendelse af egen Kraft” (skrevet i 1852; sitert fra Danielsen 1994 s. 37).

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

“Musikkpedagogen Tony Valberg har i 1996 utgitt en publikasjon med tittelen *Askeladden – en underdog*. Kort sagt beskriver han Askeladden og hans kvalifikasjoner som anderledes og naiv, og at det muligens bunner i at han var psykisk utviklingshemmet. Neida det er ingen spøk. Innledningen følger slik: “Var

Askeladden psykisk utviklingshemmet? Hadde noen spurt for fem år siden hadde jeg sannsynligvis syntes spørsmålet var morsomt, men søkt. Og i dag? Vel, enhver som har folkeeventyrene under huden bærer et bilde av Askeladden i seg. Og det bildet er selvfølgelig det rette for hver enkelt. Mitt eget Askeladden-bilde er i dag at om han ikke var psykisk utviklingshemmet, så kunne han godt ha vært det!” Valberg trekker frem det at han ikke dugde til annet enn å rote i aska, og at foreldrene nødig ville sende han ut avgårde, mens derimot hans brødre Pål og Per gjerne kan reise.” (<http://www.eirinforteller.com/2010/05/askeladden-psykisk-utviklingshemmet.html>; lesedato 05.09.11)

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

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

De magiske hjelperne som i Norge er kjent fra “Askeladden og de gode hjelperne” har klare paralleller til figurene i en fortelling om kong Arthur fra 1300-tallet. Ved

kongens slott er det en skarp-øyd person, en superrask løper, en som kan høre alt, en storspiser og en stordrikk (Woeller og Woeller 1994 s. 110-111). Brødrene Grimms “Seks mann greier hele verden” er et lignende eventyr. Historien om argonautene i antikken har også noen av de samme kjennetegnene.

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

Den danske folklørisen Bengt Holbek har undersøkt mange versjoner av “Jomfruen på glassberget”. I 23 versjoner blir det ikke fortalt hvem som har plassert henne der. I 9 versjoner er det et troll, en drage eller djevelen som har satt henne der, mens i de resterende 13 versjonene Holbek studerte er det kongen som har plassert sin egen datter på glassberget. Holbek publiserte i 1983 artikkelen “Kunsten at hente prinsesser ned fra glasbjerger eller tolkning af trylleeventyr”.

Dyreeventyrene er oftest korte, med fortelling om én situasjon.

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

I skjemteeventyr lurer ofte folkets representant, med sine knep, representanter for overklassen. De mektigste i samfunnet blir ofte ydmyket, f.eks. ved å måtte innse at det er fattiggutten som er best egnet til å løse en “umulig” oppgave. Disse eventyrene vitner om en hevnløst, et behov for å le av undetrykkerne og utsugerne. Eventyrene oppfordrer ikke til opprør, men innebærer en slags frustrasjonsutladning gjennom latteren.

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

Futen var den embetsmannen i det gamle bondesamfunnet som krevde inn skatter, og som også kunne avsi dommer, og som derfor ofte ble svært upopulær. Ingen bønder mente de hadde nok overskudd til å betale skatt. Også andre øvrighetspersoner kan få et fiendtlig blikk på seg i eventyrene, f.eks. lensmannen og presten. I “Veslefrikk med fela” er lensmannen svært usympatisk. Det eventyret inneholder for øvrig en scene som viser at henrettelser ved hengning fungerte som underholdning for de frammøtte.

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

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

Andre norske skjemteeventyr er “God dag, mann! - Økseskaft”, “Gudbrand i Lia” og “Dumme menn og troll til kjerringer”. Skjemteeventyrene inkluderer erotiske eventyr.

Mange eventyr preges av en animistisk virkelighetsforståelse: dyr og sågar gjenstander lever og har vilje. Små barn er animister, de tror at vinden blåser fordi den er sint eller at barnet selv kan frambringe bestemte virkninger ved bestemte ritualer. Barn har lett for å personifisere og gjøre ikke-levende ting levende.

(Voksne kan også slå etter ei lampe de dunker hodet i eller snuble i en stol og sparke etter stolen.) To- til fire-åringer tror at hendelsene i eventyr er sanne og reelle, og de skiller normalt ikke mellom det fantastiske og det virkelige. Den tyske psykologen Charlotte Bühler kalte (i et verk fra 1918) en animistisk realitetsorientering “den magiske tenkemåten”. Bühler hevdet at framstillingsformen i folkeeventyrene svarer til barns oppfatning av virkeligheten. Animismen og det polariserende verdensbildet (god-ond, vakker-stygg, og de klart tegnede figurene) tilsvarer ifølge henne måten små barn tenker på. Bühler skapte begrepet “eventyrlder” (4-8 år).

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

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

Den russiske dikteren Aleksandr Pusjkin hørte i sin barndom en kvinnelig, livegen barnepasser fortelle eventyr. Hun het Arina Rodionowna Matwejewa, og han møtte henne igjen senere i livet og hørte på nytt hennes eventyr. “Hvert av dem er et dikt” skrev Pusjkin begeistret til sin bror (siteret fra Woeller og Woeller 1994 s. 265).

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

Afanasev “has been called the Russian version of the Grimm Brothers, because the author published almost 600 Russian folk tales and fairy tales. He was a historian and scholar who was deeply interested in folklore before there was even a term for the body of work. [...] Eventually the Russian Geographic Society asked him to publish the folk tale archives that the organization had maintained. The first collection consisted of 74 tales, then the collection grew after he added more tales. Known as “Narodnye russkie skazki” (Russian fairy tales), the entire collection was published between 1855 and 1863. Although a prolific author, he denied penniless, at age 45 in 1871. It’s thanks to Afanasyev that we have such rich archives of Russian folklore.” (<https://fairytales.com/author/alexander-afansyev/>; lesedato 27.02.23)

“Afanasyev collected many tales that he clearly intended to publish in his *Narodnye russkie skazki* (Folk Russian tales) which were banned by the tsarist censors on the

grounds that they were obscene or anticlerical. Clearly, such tales existed and were in circulation throughout Russia. The history of these tales that could not be printed in Russia until 1991 is most curious. [...] By 1862 Afanasiev had compiled the collection of anticlerical and obscene tales known in manuscript form as *Narodnye russkie skazki. Ne dlia pechaty* (Folk Russian tales. Not for print). Afanasiev died in 1871, and there is no evidence that he knew they would ever be printed. [...] Throughout the nineteenth century these tales were not officially known to exist, although it is clear that copies of the Geneva editions, usually the second (1879), circulated and made their way into both public and private collections.” (Jack V. Haney i <https://journals.ku.edu/lesedato> 27.02.23)

På noen misjonsskoler har det blitt brukt skolebøker med europeiske eventyr blant tekstene. Disse eventyrene kunne så bli blandet sammen med de innfødtes egne fortellinger og tilpasset deres egen kultur (Woeller og Woeller 1994 s. 290).

“Folklorist Joseph Jacobs is credited with helping many folk tales be saved from extinction, and he helped popularize many of the tales we still read today, including Goldilocks and the Three Bears. [...] Jacobs edited *Folklore*, a journal from England’s Folklore Society, and several anthologies. As most of the fairy tale collections available featured tales with German and French origins, he wanted English children to read their own heritage as well. He began collecting English fairy tales, with the first anthology *English Fairy Tales*, and in 1892, published *Celtic Fairy Tales*. With *Celtic Fairy Tales*, Jacobs wanted to help preserve the Celtic lore, saying, “The Celtic folktales have been collected while the practice of storytelling is still in full vigour, though there are every signs that its term of life is already numbered. The more the reason why they should be collected and put on record while there is yet time.” As he collected the tales for *Celtic Fairy Tales*, Jacobs didn’t try to retell the stories in plain English, but instead, held their original language as faithfully as possible. One reason, he cited, is because the few words that the reader doesn’t know can add color and enhance the narrative. *Celtic Fairy Tales* features 26 tales from the Celtic people, with stories of both the natural and the magic. A second volume, *More Celtic Fairy Tales*, arrived in 1894. *Indian Fairy Tales*, Joseph Jacobs’ first book of folklore from India, was published in 1910.” (<https://fairytalez.com/author/joseph-jacobs/>; lesedato 27.02.23)

Amerikanske Elsie Spicer Eells “was a faithful collector of stories and published several books of fairy tales. Many of her tales are from South America, Spain, and the Azores, all “far off” distant lands that held a magic for many in the states, collected as she traveled. The author’s collections include *Fairy Tales from Brazil*, *South America’s Story*, and *Tales of Enchantment from Spain*. In the introduction of *Tales of Giants from Brazil*, the author notes that some of the book’s tales have been adapted from a collection by Dr. Sylvio Romero, *Contos Populares do Brazil*. *Tales of Giants from Brazil* is Elsie Spicer Eells’ second collection of stories. Published in 1918, the volume features stories of giants, for as Eells puts it, “Brazil is the land of giant fruits and giant flowers. Of course it is the land of giant stories

too.” The introduction to Tales of Giants from Brazil explains that the Portuguese settlers traveled to Brazil, bringing with them not only goods, but tales. Over time, the Brazillian culture built upon and expanded the folk tales of the “old world” giving them new life. For Tales of Enchantment from Spain, Eells collected Spanish fairy tales and retold them, trying to preserve the stories for North Americans and South Americans. This collection of Spanish fairy tales was published in 1920, and features whimsical stories of magic.” (<https://fairytalez.com/author/elsie-spicer-eells/>; lesedato 27.02.23)

“Parker Fillmore, author of The Laughing Prince, was a collector and editor of fairy tales from Czechoslovak tales and Slavic folklore. The Laughing Prince is classified as Slavic fairy tales, but the collection is also compromised of fairy tales and folklore for Bosnia, Bulgaria, Croatia, the Czech Republic, Montenegro, Russia, the Ukraine, Slovakia, Slovenia, Serbia, Poland and others. His other work, Czechoslovak Fairy Tales, is another collection of fairy tales. Fillmore enjoyed the fairy tales he heard, and received a scholarship from patrons to spend time collecting these iconic tales that were part of the heritage of many he encountered in Czechoslovak and elsewhere. He referred to the tales as “charming little tales of sentiment” and called a few “full of stark simplicity and grim humor.” He also calls the tales his “own renderings” and not exactly translations, an important distinction to make. He does say, however, that he didn’t invent new details, but instead made the stories his own.” (<https://fairytalez.com/author/parker-fillmore/>; lesedato 27.02.23)

“Mabel Cook Cole was an anthropologist and author. Her collection Philippine Folk Tales, published in 1916, was Cole’s attempt to make a thorough compilation of folk tales from the nation. Prior to the book’s publication, tales from the Philippines have been printed in scientific publications, but these volumes weren’t for general public consumption. The author’s husband was an ethnologist for the Field Museum of Natural History, and the couple spent four years with the “wild tribes of the Philippines.” They were privy to hearing these tales while sitting around a campfire or visiting with people, and put them down in print for posterity. Cole’s tales shares the wonder, magic and superstition of the Philippines, and gives American readers a new appreciation for their culture. The stories for children and folk tales are divided into five originating groups. Tinguian, Ingorot, the Wild Tribes of Mindanao, Moro and Christian; Christian here referred to the culture of people who had accepted the Christian faith, and it was this personal choice that informed their tales.” (<https://fairytalez.com/author/mabel-cook-cole/>; lesedato 27.02.23)

Den amerikanske forfatteren og antropologen Zora Neale Hurston ga i 1935 ut “den antropologiske boken *Mules and Men*, som består av folkeeventyr og historier Hurston samlet mens hun kjørte alene rundt i de segregerte sørstatene. [...] Hun brukte antropologien til å berike fiksjonen, og fortsatte hele tiden å samle folkeeventyr, historier og sanger” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2018 s. 47). “*Mules*

and Men is a compilation of stories that Zora collected on two trips – one in Florida, including Eatonville (the town in which she was raised) and Polk County, and the other in New Orleans. In Florida she documented some seventy folktales, while in New Orleans, she documented voodoo traditions and other stories. [...] Hurston carefully arranged her folktales and meticulously delineated the contexts in which they were narrated to reveal complex relationships between race and gender in Black life. Underscoring the traditional subversive role of African American folklore, she highlights the continuing role folktales play in Black people's struggles with economic and racial oppression. Hurston also details the function of folklore in conflicts between Black men and Black women, showing both how men use folktales to reinforce and legitimate oppression of women and how women use them to fight against a subservient role and to assert their power.” (Susan Meisenholder m.fl. i <https://www.literaryladiesguide.com/book-reviews/mules-and-men-by-zora-neale-hurston-a-review/>; lesedato 14.09.20)

Amerikaneren Elizabeth Willis De Huff “became fascinated with Native American folklore. Her husband was the superintendent of the Santa Fe Indian School and when the Bureau of Indian Affairs said Native students were forbidden to learn the arts, she began teaching art classes. While working with Hopi and Pueblo students, she decided to write down the Native American folktales. The result was her first book, *Taytay's Tales*, published in 1922. The book featured artwork from her students Fred Kabotie, a renowned Hopi painter, and Otis Polelonema, a painter and artist of the Hopi second Mesa.” (<https://fairytalez.com/author/elizabeth-willis-de-huff/>; lesedato 27.02.23)

Amerikaneren William Elliot Griffis foretok “many trips to Europe, and especially the Netherlands, helped shape his appreciation of European cultures. Over the years, he would go on to publish collections of folklore from across the world, with titles such as *Japanese Fairy World: Thirty-five Stories from the Wonderlore of Japan*, *The Firefly's Lovers and Other Fairy Tales of Old Japan*, *Belgian Fairy Tales*, *Swiss Fairy Tales*, *Welsh Fairy Tales*, *Korean Fairy Tales* and *Japanese Fairy Tales*.” (<https://fairytalez.com/author/william-elliott-griffis/>; lesedato 27.02.23)

“*Folk Stories from Southern Nigeria* is a collection of 40 folk tales gathered for publication by Elphinstone Dayrell, District Commissioner of South Nigeria, and features an introduction by noted folklorist Andrew Lang. One of the most well-known stories in the collection, *Why the Sun and Moon Live in the Sky*, has been turned into an award-winning children's book in 1995. Dayrell's collection of tales came about after he heard many from the Efik-Ibibio peoples of Southeastern Nigeria, a group of individuals that still exists today. He also authored a second collection of folklore, this one entitled *Ikom Folk Stories from Southern Nigeria*. It was published by the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland in 1913. In *Ikom Folk Stories from Southern Nigeria*, Dayrell notes that it was

necessary to have at least one, if not two, translators on hand to collect the stories efficiently.” (<https://fairytales.com/author/elphinstone-dayrell/>; lesedato 27.02.23)

“Once upon a time the famous physicist Albert Einstein was confronted by an overly concerned woman who sought advice on how to raise her small son to become a successful scientist. In particular she wanted to know what kinds of books she should read to her son. “Fairy tales,” Einstein responded without hesitation. “Fine, but what else should I read to him after that?” the mother asked. “More fairy tales,” Einstein stated.” (Jack Zipes i <https://muse.jhu.edu/chapter/74196/pdf>; lesedato 29.03.21) Einstein uttalte også at “Imagination is more important than knowledge. Knowledge is limited. Imagination encircles the world.” (her sitert fra <https://www.saturdayeveningpost.com/2010/03/imagination-important-knowledge/>; lesedato 03.09.21)

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

Eventyr har blitt oppfattet som fortellinger om sjelelige modningsprosesser. I denne tradisjonen står Bettelheim med sine utviklingspsykologiske og pedagogiske tolkninger. Hendelsene i eventyrene hjelper barn til å se mening i tilværelsen, ikke minst fordi fortellingene både viser utfordringer i livet og løsninger på dem.

For Bettelheim handler eventyrene indirekte om en frigjøringsprosess, om løsrivelse fra foreldre og hjem, behovet for å hevde seg og ikke bli sett ned på, behovet for anerkjennelse og kjærlighet, og frykt for døden. Det er en reise inn i det uvisse med søken etter selvstendig identitet og lykkelig harmoni. Og overtredelse av et forbud kan være nødvendig for en god psykisk utvikling.

Bettelheim “argues that fantasy stories and fairy tales that promote the use of imaginative responses aid the child in dealing with everyday problems, including problems created when the id [dvs. kaotiske krefter i det underbevisste] clashes with societal expectations of what is a proper way to behave. By putting their own concerns and troubles into allegorical stories, the child can better look at the situation, because it is not, in a literal sense, the child’s own situation. It is in disguise.” (Haley Elizabeth Atkinson i <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1854&context=theses>; lesedato 30.01.21)

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

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

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

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

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

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

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

Bettelheims bok *The Uses of Enchantment* "är främst inriktad på studiet av de mentala processer som han menar att sagemönstren avslöjar. Hans syfte är att hävda sagornas terapeutiska funktion: de hjälper oss att lösa våra psykologiska

problem och blir särskilt viktiga för barn som behöver bearbeta sina omedvetna konflikter. [...] Bettelheims ståndpunkt i själva verket kommer nära Perraults tes i slutet på 1600-talet att sagor är bra för barn på grund av de moraliska lärdomar de meddelar.” (<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 09.07.18)

“As Alan Dundes, one of the foremost scholars of folklore in America, has carefully demonstrated, many of the ideas in his [Bettelheims] book *The Uses of Enchantment* were plagiarized from Julius Heuscher’s *A Psychiatric Study of Fairy Tales: Their Origin, Meaning and Usefulness* (1963)” (Jack Zipes i <https://muse.jhu.edu/chapter/74201>; lesedato 29.03.21).

I *Fairy Tales and the Art of Subversion* (2006) hevder Jack Zipes at eventyr er “maladjusted tools of the power elite for compulsory indoctrination of children to socialized norms [...] antiquated tools of enforced submission for the minds of children and adults alike.” (B. Haro i <https://www.cabinetdesfees.com/2009/fairy-tales-and-the-art-of-subversion/>; lesedato 19.01.22) Noen eventyr ble fortalt “for the specific purpose of frightening children into obedient submission” (Helen Pilinovsky i <https://endicottstudio.typepad.com/articleslist/russian-fairy-tales-the-fantastic-traditions-of-east-and-west-by-helen-pilinovsky.html>; lesedato 15.08.23).

“Fairy tale historian Marina Warner points out that death in childbirth was far more common in centuries prior to our own and the prevalence of step-children and orphans in fairy tales reflected a social reality. Many of these tales (in their pre-Victorian forms) were exceedingly violent, including those gathered by the Brothers Grimm in editions published for German children. Though the Grimms are known to have edited their fairy tales with a rather heavy hand, stripping them of sensuality and moral ambiguity, they had no such qualms about leaving much of the worst violence intact. (Indeed, as scholar Maria Tatar has noted, in some stories they beefed it up.) Murder, cannibalism, and infanticide are staples of the fairy tale genre.” (Terri Windling i <https://www.terriwindling.com/folklore/death-in-folklore-fairy-tales.html>; lesedato 15.08.23) Tatars bok *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales* (2019) handler om Grimm-eventyrenes skrekkelige sider: “Murder, mutilation, cannibalism, infanticide, and incest [...] No other book so thoroughly challenges us to rethink the happily-ever-after of these classic stories.” (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9780691184289/html>; lesedato 15.08.23)

“The tales of the Brothers Grimm, which for a time were relegated to the children’s library, contain a repertoire of shocking and terrifying stories: Donkeyskin is a victim of incest, Hansel and Gretel of child abandonment and attempted cannibalism, and Snow White of attempted murder, while Cinderella’s cruel stepsisters have their eyes pecked out by birds and Snow White’s stepmother dances in red-hot iron shoes until she drops dead. The moral of Perrault’s “Little Red Riding Hood” makes it clear that the little girl who is eaten, after undressing

and climbing into bed with a wolf, is a victim of rape.” (<https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9780203154038-10/picturebooks-cross-generational-themes-sandra-beckett>; lesedato 17.09.21)

I Tyskland ble folkeeventyr i nazi-perioden brukt i propaganda, og etter 1945 ble noen eventyr som ble ansett å ha bidratt til nazistenes grusomheter ikke lenger brukt i skoleundervisningen (Agnes Slabon i <https://www.grin.com/document/43613>; lesedato 15.08.23).

Etter 2. verdenskrig lette mange etter årsaker til at nazistiske menn og kvinner kunne begå så grusomme handlinger. Ifølge ledelsen for den britiske okkupasjonsmakten i Tyskland var Grimms eventyr én av grunnene til forbrytelsene som nasjonalsosialistene stod bak, fordi det i folkeeventyrene skildres mye avskyelig (Hotzel 2013 s. 78). For eksempel blir noen mennesker brent levende. Disse tekstene påvirket små barnesinn, og derfor ble bruken av eventyrbøker begrenset i undervisningen i skolen i det beseirete Tyskland. Ilse Korn, som var i ledelsen for bibliotekssektoren i Sachsen, og som fra 1950 også var medarbeider i Ministeriet for folkedannelse i DDR (Øst-Tyskland), mente at folkeeventyrene inneholdt mange “grusomme og terroristiske elementer. Derved vekker man barnets frykt og understøtter samtidig dets hang til råskap. Den tyske sjåvinismen og militarismen har en opprinnelse her.” (sitert fra Hotzel 2013 s. 79)

“Cruelty and violence and atrocity of every kind are characteristic of the fairy tales and myths of all peoples. On a certain level of civilization punishment is meted out without any seeming relation to guilt. [...] But typical of the German fairy tale is the juxtaposition of the commonplace and the intimate with the horrors of death and all the tortures of a calculated cruelty. [...] While the king’s son is busy putting on his clothes, a giant surprises him, and puts both his eyes out. A king orders a witch cast into the fire and miserably burnt, while her daughter is to be taken to the forest to be torn to death by wild beasts. A wicked stepmother is placed in a barrel filled with boiling oil and venomous snakes. An equally wicked mother-in-law is bound to the stake and burnt to ashes. The two false sisters of Cinderella have their eyes pecked out by pigeons; the cook of a hunter decides to throw Fundevogel into boiling water and eat him; an old woman cuts off the head of her beautiful step-daughter, whereupon drops of blood from the girl’s head carry on a conversation. And so it goes, with Hansel and Gretel shoving the wicked witch into the oven for a merited cremation, bad step-mothers torn to death by wild beasts, others forced to dance in red-hot slippers, and tailors having their eyes gouged out one by one. To find a comparable obsession with vengeance and death it would be necessary to turn to ancient Egypt. But where the Egyptians linked death with elaborate ritual and a traditional piety, the characters in the *Märchen* challenge it in a mood of hysterical fear and revenge.” (Louis L. Snyder i https://www.crsd.org/cms/lib/PA01000188/Centricity/Domain/667/English/Fairy%20Tales/Cultural_Nationalism.pdf; lesedato 24.05.23)

“When these primitive sadistic and masochistic social attitudes carry over into the adult years, trouble can be expected. It is to the eternal discredit of the Nazi leaders of Germany that they elevated obscene glorifications of violence and crime into a place of authority. All the cruel pieces of the fairy tales, which had been eliminated under the Weimar Republic, were restored in Hitler’s Germany, and the study of folklore was raised to a special place of honor.” (Louis L. Snyder i https://www.crsd.org/cms/lib/PA01000188/Centricity/Domain/667/English/Fairy%20Tales/Cultural_Nationalism.pdf; lesedato 24.05.23)

“Still another obvious theme of the *Märchen* was fear of and hatred for the outsider, characteristic of primitive tribalism and modern nationalism. [...] The virulent type of anti-Semitism which is a concomitant of German nationalism, appears often in the *Märchen*. [...] The effects of such tales upon generations of German youth may well be imagined. In Nazi Germany the unexpurgated fairy tales were read by children and a large part of Nazi literature designed for children was merely a modernized version of the Grimms’ tales, with emphasis upon the idealization of fighting, glorification of power, reckless courage, theft, brigandage, and militarism reinforced with mysticism. It is reasonable to conclude, then, that, with their fairy tales, as well as their dictionary and grammar, the brothers Grimm contributed as much to the German revival and to German nationalism as generals, diplomats, and political figures. The place of the Grimms in the development of German nationalism was recognized a half century ago by Carl Franke: “To the spirit of German schoolchildren the tales have become what mother’s milk is for their bodies – the first nourishment for the spirit and the imagination. How German is Snow White, Little Briar Rose, Little Red Cap, the seven dwarfs! Through such genuine German diet must the language and spirit of the child gradually become more and more German. ... Indeed the brothers Grimm have earned our innermost love and highest admiration as citizens and as men. For they belong doubtlessly in the broadest sense among the founders of the new German Reich. ... They exhibited all the German virtues: the inner love of family, true friendship, the kindly love for the Hessian homeland, the inspiring love for the Fatherland. ... With full right they earn therefore a place among Germany’s greatest men.” ” (Louis L. Snyder i https://www.crsd.org/cms/lib/PA01000188/Centricity/Domain/667/English/Fairy%20Tales/Cultural_Nationalism.pdf; lesedato 24.05.23)

Forskerne Walter Pollatschek og Hans Siebert bearbejdet i DDR (den øst-tyske diktaturstaten) en utgivelse med noen av brødrene Grimms eventyr slik at de passet med sosialistisk ideologi. For eksempel blir noen av eventyrskikkelsene i DDR-utgivernes versjon ikke fornøyd med et liv i overflod, men tar opp igjen sitt tidligere arbeid (f.eks. som skreddere). De alternative avslutningene skulle formidle til leserne at ekte lykke ligger i (plikten til) å arbeide, ikke i den materielle lykken som f.eks. Vest-Tyskland kunne by på (Hotzel 2013 s. 83). Bearbejdingen i DDR fungerte som sensur. Alle religiøse innslag ble fjernet fra folkeeventyrene og voldelige handlinger ble mildnet. DDR-forskerne mente eventyrene hadde blitt

forvansket av borgerskapet og ville tilbakeføre tekstene til det opprinnelige. Også brødrene Grimm “omformet” eventyrene gjennom sine forkortelser og andre forandringer, men i deres tilfelle for å tilpasse fortellingene til borgerskapets normer (Hotzel 2013 s. 83). “In both cases, the effect was to deradicalize the tales by bowdlerizing the elements of the fantastic, the uncanny, the grotesque, and the obscene.” (David Bathrick sitert fra Hotzel 2013 s. 84) “To bowdlerize” er å renske tekster for “ubehagelige” innslag (f.eks. tabu-ord), oppkalt etter engelskmannen Thomas Bowdler som foretok en slik sensurering av Shakespeares verk.

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

Noen feminister, blant dem Simone de Beauvoir, Karen Rowe, Andrea Dworkin og Ruth Bottigheimer har hevdet at folkeeventyr syder av kvinneforakt, særlig ved å idealisere kvinnelig passivitet. I boka *Fairy Tales and the Female Imagination* (1982) skriver Jennifer Waelti-Walters at eventyrene understøtter “a misogynous, sex-role stereotyped patriarchy” og at “Fairy tales teach girls to accept at least a partial loss of identity, and thus endanger all the relationships in which they must take part in a lifetime. These relationships are further jeopardized by the fact that the same tales transmit to boys an overt possessor/object, master/slave relationship pattern, the playing out of which will reinforce the self-destructive, victim pattern of behaviour taught to girls.” (her sitert fra <https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/9582ffc4-6fd4-4075-9350-a545959b55cb/>; lesedato 09.12.22) Judith Kegan Gardiner hevder at “romantic literature warps women’s minds; fairytales like “Cinderella” and “Snow White” encourage female passivity” (her sitert fra <https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/9582ffc4-6fd4-4075-9350-a545959b55cb/>; lesedato 09.12.22). Kvinner framstår som passive og maktesløse, ute av stand til å ta kontroll over sitt eget liv. Hennes måte å få litt innflytelse på er å sjarmere menn og øke deres begjær etter henne.

I *Det annet kjønn* (1949) skriver Simone de Beauvoir: “She [the young girl] learns that in order to be happy she must be loved; in order to be loved, she has to wait for love. Woman is Sleeping Beauty, Cap O’ Rushes, Cinderella, Snow White, the one who receives and endures. In songs and tales you see a young man departing adventurously to seek the woman; he slays dragons, he fights against giants; she is confined in a tower, a castle, a garden, a cavern, chained to a rock, captive, sleeping. (27) she is waiting. One day my prince will come... (28) Some day he’ll come along, the man I love... (29) the popular choruses instill her dreams of patience and hope. Woman’s supreme necessity is to charm the male heart; they may be intrepid, adventurous, this is, however, the reward all heroines are striving

for; (30) and most often the only virtue they are required to possess is beauty. Therefore, it is comprehensible that care for her physical appearance may become for the young girl a real obsession; princesses or shepherdesses, they all have to be pretty in order to conquer love and bliss; ugliness is cruelly associated with wickedness and when we see the misfortunes befalling the ugly ones we are not quite sure if it is their crimes or their lack of grace that is punished by destiny. Young beauties that are promised to a glorious future at the outset often appear in the role of the victim; the stories of Genevieve de Brabant and Griseldis are not as innocent as they seem to be; love and sufferance are disturbingly interwoven; and it is by falling to the depths of abjection that woman secures for herself the most delicate triumphs; no matter if God or a man is involved, the young girl learns that it is consenting to the most profound renunciations she will become allmighty: she takes pleasure in a masochism promising her supreme conquests. Sainte Blandine, white and bleeding in the lions' claws, Snow White lying deadlike in a glass coffin, the Sleeping Beauty, Atala (31) unconscious, a host of agonizing, passive, offended, kneeling, humiliated tender heroines teach their young sister the fascinating prestige of the martyred, abandoned, resigned beauty. No wonder that while her brother plays the hero, the young girl likes so much to play the martyr: the heathens throw her to the lions, Bluebeard (32) drags her by her hair, the king her husband exiles her to the depths of the woods; she resigns herself, she suffers, she dies and her forehead glows with a nimbus of glory" (her sitert fra <https://go.gale.com/ps/>; lesedato 09.12.22).

"In the late 1960s, feminist scholars and authors began critically investigating fairy tales and their role in socializing women's subject formation, cultural identities and relationships to discourses of romance. A 1970 New York Review of Books article by Alison Lurie inspired a particularly intense feminist debate over the genre. 'Fairy Tale Liberation' argued that fairy tales were a liberating force for women and girls because female protagonists in fairy tales were strong role models for both younger and future generations of women. This claim inflamed much of the feminist community and scholars such as Marcia Lieberman (1972), and Karen Rowe (1986) responded vehemently. Each declared that the classic fairy tales reproduced in popular culture propagated romantic ideals of love and that this was primarily a strategic manoeuvre to keep women bonded to men. Their central claim was that patriarchal structures shaped cultural ideas about sex/gender roles through the lens of romance. Fairy tales encouraged women to idealize love and, as such, their role as subservient passive housewives. [...] As a genre that women both participated in and utilized as a cultural framework to negotiate individual subjectivities and relationships, feminists across multiple disciplines have engaged, debated and assimilated romantic fairy tale discourses into their work" (Isbister 2009).

"Women's Studies professor Lori Baker-Sperry and Sociology professor Liz Grauerholz looked into the prevalence of what they call "the feminine beauty ideal" in fairy tales. Children's fairy tales, which emphasize such things as women's

passivity and beauty, are indeed gendered scripts and serve to legitimize and support the dominant gender system,” they explain. They analyzed stories from a 1992 English-language translation of *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, which is based on the seventh edition of *Children and Household Tales* (1857). The collection includes 250 stories, but Baker-Sperry and Grauerholz didn’t consider fairy tales without human characters nor ones that weren’t available in English in the 1800s. Consequently, only 168 fairy tales are represented in their dataset. [...] Some 31 percent of the fairy tales associate beauty with goodness, while 17 percent associate evil with ugliness. [...] One example of this connection can be read in the story Mother Holle, which begins, “A widow had two daughters, one who was beautiful and industrious, the other ugly and lazy.” As the story plays out, beauty is rewarded with good fortune, lack of beauty is punished.” (Julia Métraux i <https://daily.jstor.org/childrens-fairy-tales-and-feminine-beauty/>; lesedato 07.09.23)

“The child who dreams of being a Cinderella dreams perforce not only of being chosen and elevated by a prince, but also of being a glamorous sufferer or victim. What these stories convey is that women in distress are interesting. Fairy stories provide children with a concentrated early introduction to the archetype of the suffering heroine” (Marcia R. Lieberman sitert fra <https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/9582ffc4-6fd4-4075-9350-a545959b55cb/>; lesedato 09.12.22).

De eventyrene som brødrene Grimm samlet inn, “came directly from the oral tradition, from a variety of women whom they met on their travels (indeed, Wilhelm married one of his sources: Dortchen Wild). The Grimm’s fairy tale collections went through many editions between the early 1800s and 1856, and across these editions significant changes were made: “good” girls spoke less and less from edition to edition; [...] girls spoke when spoken to and generally did not ask questions unless invited; and, perhaps most tellingly, those characters who spoke most were witches (bad women who did not conform) and boys (in whom activity and curiosity were lauded). [...] The editing of female speech in fairy tales by male authors/transcribers shows in a very real way how tales have been used as a means of training women how to behave in a socially (i.e., patriarchally) acceptable fashion.” (Angela Slatter i <http://www.angelaslatter.com/little-red-riding-hood-%E2%80%93-life-off-the-path/>; lesedato 29.03.21)

Marina Warners bok *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (1994) “argues convincingly that many of the familiar situations in fairy tales can be traced to their growth in a culture in which patrilineage, female exogamy, competition for dowries, arranged marriages and the like were a fact of everyday life. “Fairy stories ... reflect the difficulty of women making common cause within existing matrimonial arrangements.” Sisterhood may be powerful, but it doesn’t pay the rent in a society where men hold practically all the political and economic cards. Women telling such tales could be fulfilling a number of different roles. In such societies, aging and unattached women were particularly vulnerable.

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

Tyskeren Ludwig Laistner prøvde i verket *Sfinxens gåte* (1889) å tolke eventyr-motiv som uttrykk for undertrykt redsel. Senere har mange andre tolket eventyrene psykologisk. Den sveitsiske psykologen Carl Gustav Jung mente at det var sterke likheter mellom eventyr og drømmer, begge med opprinnelse i det ubevisste. Barneterapeuten Christa Meves hevder i boka *Oppdra og fortelle: Om barn og eventyr* (1971; på tysk) at eventyrverdenen ligner drømmeverdenen og har lignende hendelser. Den tyske filologen Friedrich von der Leyen mente at drømmer kan være opprinnelsen til noen eventyr, at drømmer kan ha blitt gjenfortalt gjennom generasjoner og endt opp som eventyr (gjengitt fra <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1270046>; lesedato 28.01.23).

Carl Gustav Jung hevdet i *Åndens symbolikk* (1948) at eventyrenes skikkelser kroppsliggjør aspekter ved ethvert menneskes personlighet (Woeller og Woeller 1994 s. 35). Jung mente at mennesket kan fremme sin individuasjonsprosess gjennom å tilegne seg eventyr og myter, der arketyper gestaltes. Barns forkjærlighet for eventyr kan forklares ved at eventyrenes arketyperiske språk er spesielt tilpasset barns forestillingsverden, fordi de ennå ikke har kommet på avstand fra det kollektivt ubevisste. En arketyper er en medfødt forestilling, et urbilde i underbevisstheten. For Freud ligner det underbevisste en kjeller med bortgjemt rusk, der det trengs lufting og sanering. For Jung derimot er det underbevisste som et skattkammer, med skjulte kostbarheter som det gjelder å finne.

Jung påpekte at det er påfallende likheter i eventyr på tvers av kultur, tid og sted, fordi de tematiserer det fellesmenneskelige. Det arketyriske følger menneskene gjennom årtusenene. Eventyrene deler det universelle og tidløse med arketyrene, jf. at eventyrene står fritt i tid og rom. Det kollektivt underbevisste er et sjikt som består av mønstre som tenderer mot å styre våre tanker, følelser og forestillinger i likeformete baner. Disse nedarvete arketyrene framtrer i drømmer og fantasier, men også i visse former for diktning, først og fremst i myter og eventyr. Derfor gjør teorien om arketyrene krav på å forklare de store likhetene (parallellene) mellom myter og eventyr fra ulike tider og ulike kulturområder. Mennesket er harmonisøkende, og Jung var opptatt av hvordan ulike kulturer manifesterer denne harmonisøkingen.

Noen arketyper som kan personifiseres i eventyr:

- Den Gamle Vise: personifikasjon av “det åndelige prinsipp” – framtrer i eventyr og myter som magiker, trollmann eller åndelig leder. En gammel mann eller en gammel kone som ber om hjelp, men som i sin tur kan hjelpe andre på overnaturlige måter. (Respekt for alderdommen, de gamles visdom.)
- Den Store Mor: Kvinner som forløser i eventyrene; de handler av kjærlighet (til sin kjæreste eller til sine brødre). Må holde ut lidelser, ofte over lang tid. Jomfru Maria-skikkelse?
- Anima: det fortrenget kvinnelige i mannen; mannen må akseptere de kvinnelige sidene av sin psyke (følelser, omsorg, intuisjon) for å bli et helt menneske.
- Animus: det fortrenget mannlige i kvinnen; kvinnen må godta den mannlige psyke i seg selv (det rasjonelle, aggressive og ambisiøse (!)) for å bli et helt menneske
- Persona: det falske jeg, konformitets-jeg; kan framtre som en falsk helt eller i to eldre brødre
- Mandala: et magisk diagram, et symbolsk bilde av kosmos, med mange rom i interaksjon; det rommer motsetninger mellom kosmos og kaos, og er et drømmelignende landskap. “Mandala” betyr ifølge Jung “magisk sirkel”. Mandalaen er et mikrokosmos – en liten, men samtidig stor verden. En mandala er både magisk og beskyttende. Mandalaens midtpunkt er symbol på Selvet. Hvis midtpunktet i mandalaen mangler, er Selvet ennå ikke nådd. Selvet: helheten der bevisstheten og det ubevisste forenes i en syntese.

Eventyrfortelling og -lesing kunne og kan ha mange funksjoner:

- Kompensatorisk funksjon: I eventyrene går de mest urealistiske ønskedrømmer og dagdrømmer i oppfyllelse. Dermed er eventyr en hjelp til å holde ut den harde

virkeligheten og flykte fra den grå hverdagen. De representerer en psykisk virkelighetsfortrenging og fungerer eskapistisk. De kan vise fram en utopi, f.eks. ved at klaseskillene ikke stopper fattiggutten fra å gifte seg med prinsessa.

- Underholdningsfunksjon: tidsfordriv, spenning, avveksling

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

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

- Kontakt- og samholdsskapende funksjon: Fortellersituasjonene var oftest kollektive, og traderte tekster representerte sosial og kulturell kontakt. Gruppeidentiteten ble styrket. Tradisjonsformidling bandt mennesker sammen sosialt og over generasjonene.

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

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

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

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

- Nasjonsbyggende funksjon: Rundt midten av 1800-tallet begynte innsamlingen av "eventyrskatten" med tanke på at den skulle bli hele folkets eiendom, og virke som et nasjonalt "lim" ikke minst for unge nasjoner. Dermed fungerte eventyrene politisk.

The Fairy Tale World (2019) av Andrew Teverson “draws on recent critical attention, contesting romantic ideas about timeless tales of good and evil, and arguing that fairy tales are culturally astute narratives that reflect the historical and material circumstances of the societies in which they are produced. *The Fairy Tale World* takes a uniquely global perspective and broadens the international, cultural, and critical scope of fairy-tale studies. Throughout the five parts, the volume challenges the previously Eurocentric focus of fairy-tale studies, with contributors looking at:

- the contrast between traditional, canonical fairy tales and more modern reinterpretations;
- responses to the fairy tale around the world, including works from every continent;
- applications of the fairy tale in diverse media, from oral tradition to the commercialized films of Hollywood and Bollywood;
- debates concerning the global and local ownership of fairy tales, and the impact the digital age and an exponentially globalized world have on traditional narratives;
- the fairy tale as told through art, dance, theatre, fan fiction, and film.

[...] offering ground-breaking analysis of the fairy tale in relation to ethnicity, colonialism, feminism, disability, sexuality, the environment, and class. [...] *The Fairy Tale World* seeks to discover how such a traditional area of literature has remained so enduringly relevant in the modern world.” (<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315108407/fairy-tale-world-andrew-teverson>; lesedato 19.01.22)

Mange av de norske folkeeventyrene har siden 1945 blitt adaptert til tegneserier i bladet (juleheftet) *Tuss og Troll*, oftest med tegninger av Solveig Muren Sanden. Bladet inneholdt også tegneserieversjoner av utenlandske eventyr og av eventyr som var nye (oppdiktet av utgiverne).

“Anne Eriksen, professor i kulturhistorie ved Universitetet i Oslo, mener eventyrene fremdeles står sterkt. - Stadig nye utgaver viser at de holder stand som nasjonalmonument, og elementer fra eventyrene brukes i språket på en så selvsagt måte at mange knapt vet hvor de kommer fra, sier hun. Hun peker på at felles referanser er viktige for å holde et samfunn sammen. - Og fellesreferansene kommer ofte fra fortiden. Da får de en tilleggsfunksjon. De sier: Vi er et fellesskap nå, og vi har vært et fellesskap lenge. De som kjenner til de samme gamle historiene, opplever at de hører sammen på en solid og grunnleggende måte. [...] Tor Guttu frykter på sin side for eventyrenes fremtid. - Eventyrene står svakere som barnelektyre i dag enn for et par generasjoner siden. Kampen om folks fritid er

hard. Alle som har med barn å gjøre før disse når lesedyktig alder, har et ansvar for å lese for dem. En felles forestillingsverden og felles referanser betyr uendelig mye for samliv og samvær på alle plan. Ikke noe samfunn er tjent med kulturelle ghettoer.” (*Dagbladet* 5. desember 2012 s. 53)

“Forlag trekker [i 2022] eventyrbok etter reaksjoner på jøde-fremstilling [...] Det er boken “Den store boka med eventyr” som nå trekkes tilbake, skriver Vårt Land. Årsaken er en beskrivelse av en jøde i eventyret Aladdin og tryllepampen, som blant annet blir omtalt som en svindler. - Dette kobler seg til antisemittiske stereotyper som har blitt tegnet i flere hundre år, om jøden som en sleip bedrager, sier Mats Tangestuen, faglig leder ved Jødisk Museum i Oslo. Gyldendal forlag sier de har stoppet salget av boken etter at de ble gjort oppmerksomme på en eldre oversettelse av det gamle eventyret – og at de på ingen måte kan stå inne for teksten. - Vi ønsker å beklage til dem som har hatt ubehagelige opplevelser knyttet til denne teksten. Vi skulle ha oppdaget dette selv, og vi går nå gjennom våre rutiner på nytt og vil sørge for en gjennomgang av andre eventyrbøker, sier forlagssjef Anne Cathrine Knudsen.” (<https://www.msn.com/nb-no/nyheter/norge/forlag-trekker-eventyrbok-etter-reaksjoner>; lesedato 15.02.23)

Eventyrlover

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

- Innledningsloven: Eventyret begynner enkelt og rolig, aldri midt i noe dramatisk og komplisert. Det foregår på et ubestemt sted og på en ubestemt tid. Det begynner gjerne med en innledningsformel, som f.eks. “Det var en gang ...”.
- Loven om handlingsenhet: Eventyret har få personer og få motiver, og alle hendelsene er helt nødvendige for handlingsforløpet. Det er en stram komposisjon med konsentrasjon om de avgjørende hendelsene. Disse hendelsene fører framover.
- Midtpunktsloven: Eventyret har én hovedperson som hele handlingen er konsentrert rundt. Hovedpersonen er midtpunkt gjennom hele eventyret.
- Framvektsloven: Den personen som har “høyest stand” (den i sosial forstand mest betydelige), blir gjerne nevnt først – konge før prins, mann før kvinne (!), far før sønn.
- Den sceniske totallsloven: Kun to personer opptrer i samme “scene” (samtidig). Er flere til stede, er disse stumme. Å bryte denne loven kunne fort blir forvirrende i en muntlig fortelling.
- Motsetningsloven: Når to personer opptrer samtidig, skildres de som motsetninger. En er rik, en er fattig. En er snill, en er slem. Menneske står i

motsetning til troll, fri i motsetning til (troll)bundet, den spesielle/sære i motsetning til de alminnelige (brødrene), gammel mot ung, liten mot stor, begynnelsessituasjon i motsetning til sluttsituasjon. Eventyrene bruker altså en dualistisk framstillingsmåte med motsetninger stilt opp mot hverandre. Det forekommer også språklige motsetningsformler av denne typen: “Gir du meg den yngste datteren din, så skal jeg gjøre deg likeså rik som du nå er fattig.”

- Tretallsloven: Tallet 3 går igjen; ting skjer tre ganger, det er tre brødre, tre oppgaver osv. (“Magiske” tall i eventyr er tre, sju og tolv.)

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

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

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

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

Andre eventyrlover (ikke hos Olrik):

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

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

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

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

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

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

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

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

- Forberedende del:

1. En innledning som markerer utgangssituasjonen (“Det var en gang ...”)

2. Noen av medlemmene i familien forlater hjemmet. (Først Per, så Pål)

3. Det blir stilt opp et forbud. (Å lyve for og narre den gamle mannen, og ikke å gi han mat, er “forbudt”)

4. Forbudet blir brutt. (Per og Pål narrer gamlingen i skogen)

5. En motstander prøver å narre det framtidige offeret.

6. Offeret går i fella og hjelper fienden uten å ville det.

- Hovedhandlingen:

7. Helten drar ut. (Turen har kommet til Askeladden)

8. Helten blir satt på en prøve som gjør at han får en magisk gjenstand eller hjelpemiddel. (Den gamle i skogen vil spise av Askeladdens niste, og Askeladden

deler gjerne; mannen lager skipet mens helten sover og gir dessuten Askeladden gode råd)

9. Helt og motstander(e) møtes til kamp, oftest utenfor kongsgården. (Kongen gjør motstand etter Askeladden og hjelpernes suksess)

10. Helten blir merket, ofte for seinere gjenkjenning.

11. Motstanderen taper, helten vinner. (Kongen må gi tapt til slutt)

12. Helten kommer tilbake som ukjent.

13. En falsk helt gjør krav på å ha utført heltegjerningen.

14. Helten må på nytt utføre en vanskelig oppgave.

15. Helten blir gjenkjent.

16. Helten blir forvandlet til en ny person.

17. Den falske helten (forræderen) får straffen sin.

18. Lønn: Helten gifter seg og blir i sin tur konge. (Askeladden gifter seg med prinsessen)

ATU-kategoriseringen

Forkortelsen ATU brukes om eventyrinndelingen (kategoriseringen) til de tre folkloristene Antti Aarne (fra Finland, som i 1910 publiserte et verk om ulike typer eventyr), amerikaneren Stith Thompson og tyskeren Hans-Jörg Uther. Etter å ha samarbeidet med et internasjonalt forskerteam publiserte Uther i 2004 tre bind med fellestittelen *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Inndelingen er omfattende, og de overordnede kategoriene er disse:

“ANIMAL TALES 1-299

Wild Animals 1-99

The Clever Fox (Other Animal) 1-69

Other Wild Animals 70-99

Wild Animals and Domestic Animals 100-149

Wild Animals and Humans 150-199

Domestic Animals 200-219

Other Animals and Objects 220-299

TALES OF MAGIC 300-749

Supernatural Adversaries 300-399
Supernatural or Enchanted Wife (Husband) or Other Relative 400-459
Wife 400-424
Husband 425-449
Brother or Sister 450-459
Supernatural Tasks 460-499
Supernatural Helpers 500-559
Magic Objects 560-649
Supernatural Power or Knowledge 650-699
Other Tales of the Supernatural 700-749

RELIGIOUS TALES 750-849
God Rewards and Punishes 750-779
The Truth Comes to Light 780-799
Heaven 800-809
The Devil 810-826
Other Religious Tales 827-849

REALISTIC TALES 850-999
The Man Marries the Princess 850-869
The Woman Marries the Prince 870-879
Proofs of Fidelity and Innocence 880-899
The Obstinate Wife Learns to Obey 900-909
Good Precepts 910-919
Clever Acts and Words 920-929
Tales of Fate 930-949
Robbers and Murderers 950-969
Other Realistic Tales 970-999

TALES OF THE STUPID OGRE (GIANT, DEVIL) 1000-1199
Labor Contract 1000-1029
Partnership between Man and Ogre 1030-1059
Contest between Man and Ogre 1060-1114
Man Kills (Injures) Ogre 1115-1144
Ogre Frightened by Man 1145-1154
Man Outwits the Devil 1155-1169
Souls Saved from the Devil 1170-1199

ANECDOTES AND JOKES 1200-1999
Stories about a Fool 1200-1349
Stories about Married Couples 1350-1439
The Foolish Wife and Her Husband 1380-1404
The Foolish Husband and His Wife 1405-1429
The Foolish Couple 1430-1439
Stories about a Woman 1440-1524

Looking for a Wife 1450-1474
 Jokes about Old Maids 1475-1499
 Other Stories about Women 1500-1524
 Stories about a Man 1525-1724
 The Clever Man 1525-1639
 Lucky Accidents 1640-1674
 The Stupid Man 1675-1724
 Jokes about Clergymen and Religious Figures 1725-1849
 The Clergyman is Tricked 1725-1774
 Clergyman and Sexton 1775-1799
 Other Jokes about Religious Figures 1800-1849
 Anecdotes about Other Groups of People 1850-1874
 Tall Tales 1875-1999

FORMULA TALES 2000-2399
 Cumulative Tales 2000-2100
 Chains Based on Numbers, Objects, Animals, or Names 2000-2020
 Chains Involving Death 2021-2024
 Chains Involving Eating 2025-2028
 Chains Involving Other Events 2029-2075
 Catch Tales 2200-2299
 Other Formula Tales 2300-2399”
 (<http://www.mftd.org/index.php?action=atu>; lesedato 13.06.23)

Innen hver av disse overordnede kategoriene er det flere underkategorier. ATU type 510 er Askepott-eventyr, men hovedpersonen kan mange forskjellige navn, f.eks. Cinderella, Cenerentola, The Fire-blower og Katie Woodencloak. Noen typer fortellinger i ATU-inndelingen er oppkalt etter deres mest kjente versjoner (f.eks. Aladdin, Little Red Riding Hood, Bluebeard, Tom Thumb, Rumpelstiltskin), mens andre “are given a descriptive title that sums up the mini-genre’s most vital plot points.” (Cara Giaimo i <https://www.atlasobscura.com/articles/aarne-thompson-uther-tale-type-index-fables-fairy-tales>; lesedato 09.06.23) Et eksempel på det sistnevnte er ATU type 64: “Tailless Fox Tries in Vain to Get Foxes to Cut off Tails”. Uther og hans forskerteam “made a special effort to include tales from underrepresented groups, and to correct for sexism. ATU 451, for example, is now called “The Maiden who Rescues Her Brothers.” [i stedet for “The Brothers Who Were Turned Into Birds”] The result, a three-volume work titled *The Types of International Folktales*, is over twice as long as previous efforts.” (Cara Giaimo i <https://www.atlasobscura.com/articles/aarne-thompson-uther-tale-type-index-fables-fairy-tales>; lesedato 09.06.23)

“Some scholars allege that tale type names continue to reflect prejudices – stories in which a beautiful princess is forced into catatonic sleep by her stepmom, for example, are currently called “Snow White,” even though they also occur in cultures where white skin is not the norm. Still others argue that having tale types

at all can encourage abstraction and decontextualization. Sometimes, though, that very abstraction and decontextualization makes for its own, curiosity-inducing poetry. Don't you want to know what happens, across cultures, in ATU 570, also known as "Bunnies Beware of the King"?" (Cara Giaimo i <https://www.atlasobscura.com/articles/aarne-thompson-uther-tale-type-index-fables-fairy-tales>; lesedato 09.06.23)

“[T]wo researchers from Portugal ran a phylogenetic-style analysis on a big chunk of tale types, in an attempt to figure out the “ancestor” of today’s multitude of stories. (The strongest contender: ATU 330, “The Smith Outwits the Devil.”)” (Cara Giaimo i <https://www.atlasobscura.com/articles/aarne-thompson-uther-tale-type-index-fables-fairy-tales>; lesedato 09.06.23).

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

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