

# Avsløringseffekten i H.C. Andersens eventyr

En analyse av humor- og sentimentalitetsskapende strategier i  
to polske oversettelser av  
«Tommelise» og «Sneedronningen»

Karolina Eriksen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap (LIT4390)  
60 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Oslo

Veileder: Knut Andreas Grimstad

Høst 2020

© Karolina Eriksen 2020

Avsløringseffekten i H.C. Andersens eventyr. En analyse av humor- og sentimentalitetsskapende strategier i to polske oversettelser av «Tommelise» og «Sneedronningen»

<http://www.duo.uio.no/>

# Sammendrag

Oppgaven er en sammenlignende analyse av H.C. Andersens eventyr «Tommelise» (1835) og «Sneedronningen» (1845) i to polske oversettelser. Samlingene oversettelsene er hentet fra er *Baśnie* (Eventyr, 2005), oversatt av Bogusława Sochańska, og *Powiaściki moralno-fantastyczne* (Moralsk-fantastiske fortellinger, 1859), oversatt av Fryderyk Henryk Lewestam. Den siste regnes som en adaptasjon, fordi oversetteren har foretatt endringer i innholdet for å tilpasse eventyrene datidens polske publikum.

Målet er å undersøke hvorvidt og hvordan oversetteren ivaretar de narrative strategiene som brukes til å avsløre negative menneskelige egenskaper. Jeg vil hevde at avsløringseffekten er sentral for originalversjonen og at man derfor bør kunne forvente at den bevares i adaptasjonen og i oversettelsen. Hypotesen er at Sochańska i størst grad bevarer eller viderefører avsløringseffekten.

I innledningen redegjør jeg for tekstutvalget, teoretisk rammeverk og metode, samt for noen av romantikkens idealer og Andersens forfatterskap. Deretter redegjør jeg for den polske Andersen-resepsjonen i lys av de schleiermacherske oversettelsesbegrepene «hjemliggjøring» (*Einbürgerung*) og «fremmedgjøring» (*Verfremdung*).

I oppgavens første del foretar jeg en narratologisk lesning av originaleventyrene. Deretter undersøker jeg fortellerens humorskapende og sentimentalitetsskapende strategier i beskrivelsen av personer og forholdene mellom dem. Slik viser jeg hvordan falskhet fremstilles i de danske eventyrene. I oppgavens andre del undersøker jeg hvordan fortelleren bruker humor og sentimentalitet i sin skildring av de mellompersonlige relasjonene (jf. oppgavens første del) i henholdsvis Lewestams og Sochańskas oversettelser.

Til slutt sammenligner jeg måltekstene med hverandre og drøfter utgangshypotesen. Jeg drøfter på bakgrunn av tekstanalysen, Schleiermachers begreper samt oversettelsenes nasjonalhistoriske kontekst.



# Takksigelser

Denne oppgaven hadde ikke blitt til uten de dyktige og inspirerende menneskene jeg omga meg med i prosessen. Jeg vil særlig takke min veileder, Knut Andreas Grimstad, for tiden din, engasjementet ditt og dine uvurderlige råd. Takk til Christian Refsum, Anne Birgitte Rønning og Jon Haarberg for alt jeg lærte på seminarene, samt mine medstudenter for givende diskusjoner og tilbakemeldinger.

For informasjon om Andersen-tekster på polsk og Andersen i Polen vil jeg takke: Alina Cywińska v/ universitetsbiblioteket i Warszawa, språkprofessor Danuta Jastrzębska-Golonka v/ Kazimierz Wielkis universitet i Bydgoszcz, professor Violetta Wróblewska v/ Det humanistiske fakultet, Mikołaj Koperniks universitet i Toruń samt Anne Høgedal v/ H.C. Andersen Centret i Odense.

Takk til Zakład Narodowy im. Ossolińskich for at jeg fikk tilsendt kopier av Andersens eventyr i F.H. Lewestams oversettelse. Takk også til Joanna Tomaszewska og Paulina Suhecka som ga meg tilgang til og viste meg rundt i arkivene ved Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Biblioteka im. Jana Czekanowskiego i Wrocław.

Ikke minst vil jeg rette en stor takk til familie og venner for all støtten dere har gitt meg underveis i en til tider krevende prosess: til Ida, Ida og Nathalie, og til min kjæreste, Dagfinn Mjærum. En spesiell takk til min mor for alt.



# Innholdsfortegnelse

<b>Kapittel 1: Innledning</b> .....	9
1.1 Temabeskrivelse og tekstutvalg .....	9
1.2 Metode .....	10
1.3 Teoretisk rammeverk .....	11
1.4 Forkortelser i forbindelse med kilde- og måltekstene .....	14
1.5 En dreining mot følsomheten og myten .....	14
1.6 H.C. Andersen og romantikkens motsetninger .....	17
1.7 Eventyrenes dobbelbunn .....	20
<b>Kapittel 2: Andersen i Polen og i polsk oversettertradisjon</b> .....	24
2.1 Andersens inntredelse i den polske leserbevissthet .....	24
2.2 Andersen-forskningen i Polen .....	27
2.3 F.H. Lewestam og Bogusława Sochańska .....	30
2.3.1 F. H. Lewestam .....	30
2.3.2 Bogusława Sochańska .....	34
<b>Kapittel 3: «Tommelise»</b> .....	37
3.1 Handlingssammendrag .....	38
3.2 Dannelsesflukten .....	39
3.3 Tommelise, muldvarpen og markmusen .....	44
3.3.1 Fortellerens holdninger til personene .....	44
3.3.2 Tommelises holdninger til muldvarpen og markmusen .....	46
3.3.3 Den døde svalen .....	47
<b>Kapittel 4: «Sneedronningen»</b> .....	50
4.1 Handlingssammendrag .....	50
4.2 Historien om Det totale barn .....	52
4.3 Gerda og Kay .....	59
4.3.1 Barndommens idyll .....	59
4.3.2 Fortellerens anvendelse av epiteter .....	61
4.3.3 Djevlspeilet: Kays forvandling .....	62
<b>Kapittel 5: Lewestams «Calinka» («Tommelise») og «Królowa śniegu» («Sneedronningen»)</b> .....	66

5.1	Polske diminutiver og deres ekspressive funksjon .....	66
5.2	«Calinka» («Tommelise»): Calinka, muldvarpen og markmusen .....	68
5.2.1	Sentimentalitet .....	68
5.2.2	Humor .....	70
5.3	«Królowa śniegu» («Sneedronningen»): Elżbietka og Karolek .....	73
5.3.1	Sentimentalitet .....	73
5.3.2	Humor .....	75
<b>Kapittel 6: Sochańska «Calineczka» («Tommelise») «Królowa śniegu»</b>		
<b>(«Sneedronningen») .....</b>		
6.1	«Calineczka»: Tommelise, muldvarpen og markmusen .....	78
6.1.1	Fortellerens holdninger til personene .....	78
6.1.2	Tommelises holdninger til muldvarpen og markmusen .....	80
6.1.3	Den døde svalen .....	82
6.2	«Królowa śniegu»: Gerda og Kay .....	85
6.2.1	Barndommens idyll .....	85
6.2.2	Djevenspeilet: Kays forvandling .....	93
6.3	Oppsummering .....	98
<b>Kapittel 7: Lewestam og Sochańska: fremmedgjøring, hjemliggjøring og</b>		
<b>avsløringseffekten .....</b>		
7.1	Tommelise: Lewestam og Sochańska .....	100
7.1.1	Fortellerens holdninger til personene .....	100
7.1.2	Tommelises holdninger til naboene sine .....	104
7.1.3	Den døde svalen: sentimentalitet og humor .....	106
7.2	«Sneedronningen»: Lewestam og Sochańska .....	109
7.2.1	Barndommens idyll .....	109
7.2.2	Djevenspeilet: Kays forvandling .....	111
7.3	Avsløringseffekten .....	113
<b>Litteratur .....</b>		119
<b>Appendiks .....</b>		123



# 1. Innledning

«Man skulde i Stilen høre Fortælleren, Sproget maatte derfor nærme sig det mundtlige Foredrag; der fortaltes for Børn, men ogsaa den Ældre skulde kunne høre derpaa». (Andersen 1863: Bemærkninger)

## 1.1 Temabeskrivelse og tekstutvalg

Oppgaven er en komparativ analyse av to Andersen-eventyr i to ulike polske oversettelser. Målet er å undersøke hvorvidt og hvordan oversetterne ivaretar de narrative strategiene som brukes til å avsløre negative menneskelige egenskaper. Jeg vil hevde at avsløringseffekten er sentral for originalversjonen og at man derfor bør kunne forvente at den bevares i oversettelsene. Min hypotese går ut på at den nyeste, komplette oversettelsen til Bogusława Sochańska i størst grad bevarer avsløringseffekten.

Kildetekstene er «Tommelise» og «Sneedronningen». De er hentet fra henholdsvis *Eventyr, fortalte for børn. Første samling. Andet hefte* (1835) og *Nye eventyr. Første bind. Anden samling* (1845). De polske måltekstene er Fryderyk Henryk Lewestams «Calinka» (Tommelise) og «Królowa śniegu» (Sneedronningen) fra *Powiastrki moralno-fantastyczne* (1859) og Bogusława Sochańskas «Calineczka» (Tommelise) og «Królowa śniegu» (Sneedronningen) fra *Baśnie* (2005).

Lewestams versjon regnes som en adaptasjon fordi oversetteren har tilpasset eventyrene datidens polske publikum ved å endre konteksten. Sochanska har unngått å endre på innholdet. Derfor blir hennes versjon ikke regnet som en adaptasjon, men som en oversettelse.

Eventyrene «Tommelise» og «Sneedronningen» er valgt fordi eventyrene bygger på den romantiske filosofien: Idealet er å (for)bli et uskyldig barn. Det fører til narrative teknikker som på den ene siden opphøyer barnet og dets positive egenskaper, og som på den andre siden avslører menneskelige egenskaper som truer barnet. Derfor er eventyrene preget av en fundamental verdikamp. Den kan kalles kampen mellom verdier og antiverdier, eller mellom «det gode» og «det onde». Avsløringen av negative sider ved mennesket gjør «Tommelise» og «Sneedronningen» til mer enn underholdende barnelitteratur. Gjennom avsløringseffekten, som jeg kaller den, bidrar eventyrene til samfunnskritikk. Eventyrene krever derfor en voksen leser for å bli forstått til fulle.

Oversettelsene til Lewestam og Sochańska er valgt av to hovedgrunner. For det første er begge viktige bidrag til det oversatte Andersen-korpuset i Polen: Lewestams *Powiastrki moralno-fantastyczne* var den første samlingen med Andersens eventyr som utkom på polsk. Sochanskas *Bańnie i opowieści* (2006) er den første komplette samlingen av alle Andersens 156 eventyr og historier på polsk.<sup>1</sup> Det bidragene har til felles, er at tekstene er oversatt direkte fra dansk. Tendensen i den polske Andersen-tradisjonen er derimot å oversette via et tredje språk. For det andre har oversetterne to svært ulike oversetterpraksiser: Som vi skal se, tilpasser Lewestam eventyrene til polske lesere, mens Sochanska arbeider tettere opp mot originalen. Derfor er min hypotese at Sochanskas utgave i størst grad bevarer avsløringseffekten.

## 1.2 Metode

Kapittel 1 og 2 utgjør oppgavens innledning. I første kapittel presenterer jeg problemstilling, materiale, teori og metode samt hvilke parameter som skal sammenlignes. Deretter redegjør jeg for noen av romantikkens idealer, og for Andersens forfatterskap. Andre kapittel er en oversikt over Andersen-resepsjonen, -forskningen og oversettertradisjonen i Polen. Her beskriver jeg Lewestams og Sochanskas oversetterpraksis i lys av den tyske filosofen Schleiermachers oversetterbegreper «hjemliggjøring» (Einbürgerung) og «fremmedgjøring» (*Verfremdung*). Jeg baserer beskrivelsen på oversetternes egne forord og artikler, samt tiden og stedet de arbeidet i.

Hoveddelens kapittel 3 og 4 er en narratologisk lesning av kildetekstene. Først foretar jeg en nærlesning av eventyrene. Deretter undersøker jeg fortellerens humorskapende og sentimentalitetsskapende strategier i beskrivelsen av personer og forholdene mellom dem. Formålet med lesningen er å vise hvordan humor og sentimentalitet fører til at menneskelige holdninger og egenskaper avsløres i originalen. Derfor er ledemotivet personene og deres nære relasjoner til hverandre: I «Tommelise» fokuserer jeg på hovedpersonen og trekantforholdet Tommelise-muldvarp-markmus. I «Sneedronningen» retter jeg fokus på hovedpersonene Gerda og Kay.

I hoveddelens kapittel 5 og 6 sammenligner jeg måltekstene med kildeteksten. Jeg undersøker hvordan fortelleren skaper humor og sentimentalitet i sin skildring av de mellompersonlige relasjonene (jf. kapittel 3 og 4).

---

<sup>1</sup> Jeg har hentet eventyrene fra en annen samling, *Bańnie* (2005). Den inneholder 29 utvalgte eventyr. «Calineczka» (Tommelise) og «Królowa śniegu» (Sneedronningen) foreligger identisk med oversettelsene i den komplette samlingen.

Siste kapittel er en komparativ analyse. Her sammenligner jeg måltekstene med hverandre og drøfter utgangshypotesen. Den går ut på at Sochanska i størst grad bevarer eller viderefører avsløringseffekten. Jeg drøfter på bakgrunn av tekstanalysen, Schleiermacher samt oversettelsenens nasjonalhistoriske kontekst.

### 1.3 Teoretisk rammeverk

Det oversetterteoretiske utgangspunktet er den tyske filosofen Friedrich Schleiermachers (1768-1834) begreper hjemliggjøring og fremmedgjøring. Begrepene beskriver to oversettermetoder: Hjemliggjøring betyr å la leseren være mest mulig i fred og bringe forfatteren nærmere leseren (Schleiermacher 2012: 49). Man omgjør forfatteren til leserens nasjonalitet ved å skrive slik man tenker at forfatteren hadde skrevet på målpråket (49). Fremmedgjøring er når forfatteren får være mest mulig i fred og leseren bringes nærmere forfatteren (49). Målet er å gi leseren det samme inntrykket som oversetteren selv fikk takket være sin kunnskap om originalspråket (49). Etersom jeg på forhånd er klar over at Lewestams oversettelse er en adaptasjon, mens Sochańskas versjon ikke regnes som en adaptasjon, anser jeg hjemliggjøring og fremmedgjøring som relevante begreper. De vil hjelpe meg å drøfte hvordan og til hvilken grad de humor- og sentimentalitetsskapende strategiene blir bevart eller bearbeidet.

I lesningen av kildetekstene vil jeg støtte meg til den russiske folkloristen Vladimir Propps strukturalistiske eventyrteori.<sup>2</sup> Her anvender jeg hans 31 funksjoner og syv aktørroller («*dramatis personae*»). Propp mener at ethvert eventyr er bygd opp av et utvalg av 31 funksjoner, som defineres som bestemte handlinger en karakter kan utføre (Propp 1994: 21). Funksjonene er det morfologiske grunnlaget for eventyr generelt (25). I tillegg finnes det syv aktører eller roller. En karakter kan utføre flere funksjoner, eller en funksjon kan bli utført av flere karakterer (80-81). Propp baserte konklusjonene på en analyse av folkeeventyr, mens Andersens eventyr er kunsteventyr. Likevel bygger kunsteventyr ofte på de samme formlene og mønstrene som folkeeventyr. Andersens originalitet beror blant annet på at han faktisk overtok elementer, språk og formelle trekk fra folkeeventyret (H.C. Andersen-Centret: genre). Derfor vil det være nyttig å anvende Propps teori for å beskrive eventyrpersonenes funksjoner og roller.

---

<sup>2</sup> Propp, Vladimir. 1994. *Morphology of the folktale* [russisk orig. 1928]. Overs. Laurence Scott. Austin.

Jeg vil også lese eventyrene i lys av begrepene syntese og analyse. Begrepene markerer de to hovedtendensene i eventyrtradisjonen i Danmark mellom 1800-1870. Tendensene eksisterer side om side i romantikken for øvrig. Det kommer jeg tilbake til i løpet av kapitlet. Det er syntese som er viktig for mitt anliggende, for som vi skal se, er «Tommelise» og «Sneedronningen» synteseskapende eventyr. Syntese innebærer at individet forbindes med omverden i en harmonisk helhet, noe som var romantikernes store bestrebelse (Möller-Christensen 1988: 29). Ideen om den harmoniske helheten gjenspeiles i eventyrsjangerens form. Den er bygget opp av tre trinn, og kan beskrives med følgende ord: harmoni-splittelse-harmoni. Det første trinnet består av en hjemme-fase i barndommen der subjekt og objekt sammenfaller (26). Deretter følger et «syndefall» eller splittelsen. Det tredje trinnet er en ny hjemme-fase hvor harmonien er gjenvunnet på et høyere plan enn det første (26).<sup>3</sup> Eventyrets bestrebelse mot syntesen fører til at det skapes en dannelsesmyte som skal fungere som et universelt ideal.

Tendensen til syntese kontrasteres av den analytiske tendensen. Den innebærer spaltning, dissonans og fragmentering (20, 83). Analytiske eventyr er preget av en søken etter identitet (84). Den harmoniske verdensoppfattelsen brytes ned, og det gir seg utslag i formmessige brudd (140). Andersens «Skyggen» og «Tante tandpine» er eksempler på eventyr som går innunder tendensen.

Som nevnt vil min litteraturanalytiske metode i møte med kildetekstene vil være en narratologisk nærlesning. Propps funksjoner og karakter typer, som jeg baserer meg på, går innunder narratologien. Tre andre narratologiske begreper jeg vil benytte meg av, er person, forteller og forfatter. De er vesentlige bestanddeler i utformingen av tekstene, men de opererer på ulike nivåer. En person er en deltager i en episk eller dramatisk handling (Lothe m.fl.: 170, person). Derfor bruker jeg personomgrepet på alle som kan defineres som tenkende og handlende deltagere. Personer er både menneskelignende vesener, som Tommelise, Gerda og Kay, og dyr med menneskelige trekk, som muldvarpen og markmusen. Personene handler innenfor tekstens rammer og befinner seg på det nivået som ligger nærmest teksten.

Fortelleren forstår jeg som den formidlende og presenterende instansen (71, forteller). I narrativ teori må fortelleren og forfatteren ikke forveksles, ettersom fortelleren befinner seg i teksten og forfatteren er den som konstruerer teksten fra utsiden (71). Når jeg refererer til

---

<sup>3</sup> Tre-trinnsmodellen ligner oppbyggingen i dannelsesromanen og Henrich Steffen's historiske utviklingsmodell. Vladimir Propp kom også frem til at folkeeventyret hadde en slik tredelt struktur i *Morphology of the folktale* (28).

Andersen, sikter jeg derfor til Andersen som historisk forfatter, ikke som forteller. Fordi den historiske forfatteren er den reelle konstruktøren av teksten, regner jeg fortelleren som ett av mange verktøy Andersen har til disposisjon for å utforme eventyrene.

Forestillingen om fortelleren som et narrativt verktøy er viktig når det kommer til effektene humor og sentimentalitet i «Tommelise» og «Sneedronningen». Det er fordi fortelleren ikke er nøytral i kommenteringen av personene, som vi skal se: Han omtaler dem med både hengivenhet og avsmak. Her vil jeg avstå fra å bruke formuleringer som «fortelleren føler» eller «fortelleren mener», nettopp fordi jeg anser fortelleren for å være en litterær, konstruert størrelse. Etter min mening er målet med fortellerens språklige uttrykk for sympati og antipati kun å etablere hvilke verdier og antiverdier som rår i eventyrene. Det er et narrativt grep som fremhever det verdisystemet som er premisset for handlingen og personene. Jeg vil også vokte meg for å tilskrive forfatteren Andersen fortellerens vurderinger av personene. Begrunnelsen er at forfatteren konstruerer fortelleren. I stedet vil jeg hevde at det er tekstens indre logikk som påvirker utformingen av fortelleren. Fortelleren er altså inkorporert i teksten og står ikke utenfor den som et reelt og tenkende individ. I enkelte tilfeller vil jeg parafasere fortelleren som «han» for å unngå en repetitiv stil.

En annen viktig distinksjon er den mellom begrepene eventyr, fortelling og historie. Eventyr definerer jeg som en «folkelig-underholdende og oppdiktet fortelling som presenterer fantastiske begivenheter og tilstander uten å fastlegge disse i tid og rom» (Lothe m.fl. 2007: eventyr). Eventyr er altså en type fortelling. Derfor er fortelling et videre begrep. Med fortelling mener jeg en «episk (narrativ) tekst uansett lengde og fremstillingsmåte, dvs. alle former for fortellende diktning som formidler en eller flere hendelser på vers eller prosa» (fortelling). En fortelling «må omhandle én eller flere hendelser: Hvis den ikke gjør det, er det ingen fortelling, men en beskrivelse» (fortelling). Historiebegrepet bruker jeg slik det forekommer i narrativ teori: Historie viser til «de fortalte hendelsene og konfliktene i en fortellende tekst, løftet ut fra diskursen og ordnet kronologisk sammen med personene som inngår i handlingen. Denne betydningen av historie, som tilsvarer de russiske formalistenes fabula, nærmer seg et handlingssammendrag eller en parafase» (historie).

Den viktigste forskjellen mellom fortelling og historie er at fortelling viser til *hvordan* en tekst er fortalt og utformet, mens historie er hendelsesforløpet *i og for seg*. De tre begrepene eventyr, fortelling og historie er nødvendige for å kunne sikte til de ulike nivåene i materialet: Eventyrbegrepet betegner eventyrsjangeren generelt og det konkrete eventyret det er snakk om. Fortelling og historie er narratologiske begreper, og de vil særlig bli brukt i nærlesningen for å beskrive hvordan eventyrene er utformet og bygget opp.

Effektene humor og sentimentalitet er grunnleggende for avsløringseffekten og må oppklares. Jeg anser dem som verktøy som fremmer verdier og skaper avstand til det som truer dem. For å komme frem til hvordan fortelleren skaper humor, vil jeg hovedsakelig undersøke to humorskapende strategier: 1) parodi og 2) prosopopeia. Med parodi mener jeg overdrivende, komisk eller latterliggjørende etterligning av et fenomen (Lothe m.fl.: 167, parodi). Parodien utnytter den karakteristiske stilen og emnevalget til det den skal etterligne ved å forvrengte og overdrive ordbruk, formuleringer og idéinnhold (167). Fordi mitt motiv er personene i eventyrene og forholdet mellom dem, vil jeg se på hvordan fortelleren etterligner og overdriver deres egenskaper og oppførsel. Prosopopeia betyr at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper (181, prosopopeia). Strategien vil først og fremst undersøkes i «Tommelise» og trekantforholdet Tommelis-muldvarp-markmus, og i mindre grad i «Sneedronningen».

Sentimentalitet blir ofte definert som overdreven følsomhet. Det klinger i dag negativt og er synonymt med føleri og svermeri (Bokmålsordboka: sentimentalitet). Når jeg anvender ordet på Andersens eventyr er formålet ikke å nedvurdere dem som overfølsomme. Ordet er ment å vise forbindelsen eventyrene har til romantikken. Når jeg beskriver en tekstpassasje som sentimental, mener jeg at fortelleren skaper en følsom atmosfære som er typisk både for perioden og for eventyrsjangeren. Med sentimentalitet sikter jeg til hvordan flere enkeltelementer i ett eller flere tekstutdrag bidrar til en følelsesladet stil. Et beslektet begrep som vil gå igjen er affekt. Forskjellen på sentimentalitet og affekt er at førstnevnte dreier seg om den overordnede, følsomme stemningen i teksten, mens affekt betegner spesifikke språklige formuleringer og virkemidler.

#### **1.4 Forkortelser i forbindelse med kilde- og måltekstene**

Kildetekstene «Tommelise» og «Sneedronningen» er hentet fra samme utgave: *Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og historier I. 1830-1850* (2003). Når jeg refererer til eventyrene, forkorter jeg Andersen til «A», slik: (A: 111).

På samme vis refererer jeg til oversettelsene med forkortelser: Bogusława Sochańkas versjon blir «S», (S: 100) og F.H. Lewestams versjon blir «L», (L: 100).

#### **1.5 En dreining mot følsomheten og myten**

Andersen publiserte «Tommelise» og «Sneedronningen» i henholdsvis 1835 og 1845.

Eventyrene bør dermed plasseres litteraturhistorisk i romantikken. Utgivelsene var tidsriktige, for i første halvdel av 1800-tallet hadde kunsteventyret en enorm oppblomstring og bred

appell. Som vi skal se, var eventyrsjangeren romantikernes foretrukne sjanger, ettersom den ga rom for å uttrykke romantiske idealer og forestillinger. Derfor er det uunngåelig at disse idealene også er inkorporert i «Tommelise» og «Sneedronningen». Fordi eventyrsjangeren og romantikken er tett forbundet, bør vi lese eventyrene i lys av konteksten de ble til i. La oss derfor få et overblikk over sentrale romantiske tendenser. De begynte å ta form i perioden kalt «førromantikken».

Den trettiårige overgangsfasen fra 1770-1800 mellom opplysningstid og romantikk i Danmark kalles «førromantikk», «følsomhet» eller «sentimentalitet». Nå oppsto det nye ideer og tankesett som utviklet seg i romantikken og som Andersen måtte forholde seg til i både liv og virke. Selv om opplysningens idealer fortsatt dominerte i kunst og litteratur, begynte man i en glidende bevegelse å løsrive seg fra de faste forankringspunktene (Levy 1994: 56).

For det første oppvurderte man følsomheten og det originale kunstverket. Oppvurderingen av originalitet førte samtidig til en nedvurdering av klassisistenes imitasjonsprinsipp.<sup>4 5</sup> En forfatter måtte imøtekomme stil-, form- og sjangerkrav for å ivareta poetikken (Levy: 63). Nå måtte imidlertid kunsten finne måter å uttrykke livets mangfoldighet, ettersom man vektla at alle er født forskjellige og opplever livet forskjellig (62). Dersom man fulgte imitasjonsprinsippet ville man bare produsere kopier av det som hadde vært, og slik hemme skaper- og uttrykkskraften. Nøkkelen til derimot å skape noe grensesprengende var kombinasjonen av en velutviklet observasjons- og innlevelsessevne og en forestillings- og uttrykksevne (64). Forutsetningen for disse evnene var følsomheten. Det fremvoksende idealet om en original diktning hang altså sammen med synet på mennesket som originalt, det vil si som et selvstendig, følende subjekt hvis unike livserfaring ikke kunne rommes i klassisismens stivnede uttrykksformer.

For det andre vokste det frem en mytisk forestilling om mennesket og verden.<sup>6</sup> Den sveitsiske filosofen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ble toneangivende i Danmark og i Europa for øvrig (Levy 1994: 61).<sup>7</sup> Filosofens ideer ble raskt oversatt til dansk via tyske oversettelser takket være de kulturelle forbindelsene til Tyskland (67). Ifølge Rousseau finnes det en grunnleggende motsetning som hindrer mennesker i å bli lykkelige: motsetningen

---

<sup>4</sup> Tanken om det originale kunstverket ble formulert med stor gjennomslagskraft av den engelske lyrikeren Edward Young (1683-1765) i essayet *Conjectures on Original Composition* (1759).

<sup>5</sup> Klassisismen: «Kunstsyn som søker sine idealer og forbilder i antikken, dvs. den klassiske gresk-romerske oldtid [...] Man søkte å etterlikne 'de gamle' mesteres klassiske verker, som man mente fanget en fellesmenneskelig virkelighet» (Lothe m.fl. 2007: klassisisme, 107).

<sup>6</sup> Begrepet mytisk/myten hadde mange betydningslag i romantikken. Her sikter jeg til hvordan man idealiserte forestillingen om menneskets paradislignende fortid.

mellom individet og samfunnet (64). Han hevder at mennesket opprinnelig er godt og at det har en iboende mulighet til å gjøre det gode (61). Videre kan bare den som leder en enkel livsførsel tett på naturen oppnå virkelig lykke (65). Det er fordi et slikt menneske kommer nærmere sitt opprinnelige jeg, sine følelser og fornemmelsen av å være en del av det skapte (65). Motsatt tvinger samfunnet individet til å strebe etter og forholde seg til menneskeskapte fenomener, som rikdom, sosiale manerer og klasseforskjeller (65). Det er sivilisasjonen som ifølge Rousseau skaper disse fenomenene, og det fører til splittelse mellom mennesker og til splittelse i den enkelte (65). På denne måten kommer mennesket lenger og lenger bort fra sin opprinnelige, gode natur (65).

Rousseaus verdensbilde kan sees som en parallell til den kristne syndefallsmyten. Det kommer av at han tegner opp et skille mellom en paradislignende fortid og en ulykkelig nåtid.<sup>8</sup> Han mener at det fantes en tid da menneskene ikke levde i samfunn, og at vi derfor var lykkelige, gode og frie (Encyclopædia Britannica Online: Jean-Jacques Rousseau). Det var menneskets gullalder, men gullalderen tok slutt fordi vi begynte å leve sammen (Jean-Jacques Rousseau). Vi ser dermed at Rousseau motsetter seg opplysningstidens tro på sivilisasjonens kollektive fremgang ved å løfte frem individets frihet samt myten om det opprinnelige mennesket. Det at Rousseau baserer teorien sin på myten er vesentlig. Det mytiske verdensbildet skulle nemlig bli en grunnleggende bestanddel både i romantikken, så vel som i eventyrsjangeren generelt og i Andersens eventyr spesielt.

For det tredje førte søken etter det opprinnelige til at folkediktning fikk en spesiell verdi. Det er vesentlig, fordi dette skulle lede til kunsteventyrsjangeren og til andersen-eventyret. Slik hadde det ikke alltid vært. I opplysningstiden ønsket man at folkets fortellertradisjon skulle vike for det man anså som en sunnere, mer oppbyggelig litteratur (Möller-Christensen 1988: 16). Det var fordi folkediktning var synonymt med folkelig overtro (16). Fortellinger hadde blitt overlevert muntlig i generasjoner, men fordi flere lærte å lese og skrive svant tradisjonen stadig mer hen (16). Mellom 1760 og 1780 blomstret imidlertid folkediktningen opp, spesielt i England og Tyskland (16). Grunnen til at folkediktningen fikk en førsteplass i kunsten, var fordi man i filosofien interesserte seg for det opprinnelige. Det anså man for å være kjernen eller det egentlige (17). Ifølge Herder uttrykte folkekunsten folkets sjel (*Volksseele*) som hadde rot i en myteomspunnet, gylden fortid som han lengtet tilbake til (18). Samtidig mente han at folkekunsten pekte fremover:

---

<sup>8</sup> Parallellen til kristendommen er også tydelig i Rousseaus påstand om at det er Gud som har skapt mennesket som opprinnelig godt (Levy 1994: 64).



De gamle eventyrene inneholdt en visjon om den kommende tidsalderen, hvor harmonien ville gjenoppstå (18).<sup>9 10</sup>

### 1.6 H.C. Andersen og romantikkens motsetninger

Romantikken videreutviklet med andre ord en mytisk verdensforståelse og idealiseringen av det opprinnelige. En av de viktigste formidlerne av romantisk filosofi i Danmark var naturforskeren og filosofen Henrich Steffens (1773-1845). Steffens' historiefilosofi representerer syntesen, som er den ene retningen i romantikken. Hans formuleringer danner grunnlag for en type romantikk som vi skal se at kommer til uttrykk i «Tommelise» og «Sneedronningen».

Ifølge Steffens hadde den empiriske naturvitenskapen fragmentert tilværelsen med sitt fokus på det partikulære. Det var derfor viktig å bevege seg mot et helhetlig verdensbilde igjen (Mortensen 1994: 102). Han hevdet at historiens utvikling fulgte et tredelt mønster. Det hadde sin parallell i frelseshistorien: Den første fasen var enheten, en lykkelig ureflektert og paradislignende naturtilstand (103). Steffens hadde ikke det bibelske paradiset i tankene, men en mytisk fortid der mennesket selv var guddommelig (103). Dette var menneskets barndom (103). Så kom spaltningen mellom natur og bevissthet, eller «syndefallet» (103). Her begynte mennesket å oppfatte seg selv som et subjekt og avgrense jeg fra ikke-jeg, eller omverden (103). Den siste fasen innebar gjenopprettelsen av «paradis», det vil si av enheten mellom natur og bevissthet på et høyere, åndelig trinn (103).

Som Andersen-forskeren Johan de Mylius påpeker, vil ingen påstå at alt hos Steffens er lysende klart (de Mylius 1981: 60). Hans ærende var ikke å bevise, men å «opvække Ahnelser» hos sin leser om at ellers atskilte områder hang sammen (60). Det kan forklare hvorfor ideen om menneskets guddommelige fortid kan virke diffus, samt det konstruerte ved Steffens tredelte utviklingsmodell. Jeg anser det som nyttig å forstå Steffens' modell som en sekularisert kristendoms lære: Veldig forenklet kan man si at mennesket tidligere var opprinnelig godt. Deretter skjedde det noe som gjorde at mennesket ble ondt. I fortiden ligger løftet om at godheten og harmonien en dag skal gjenopprettes.

---

<sup>9</sup> Filosofen Herder introduserte begreper som *Volksdichtung*, *Volkspoesie* og *Volkslied* (Möller-Christensen 1988: 17). Selv utga Herder *Lieder der Liebe* (1778) og *Volkslieder* (1778-1779) (Mortensen 2003: 15).

<sup>10</sup> Musäus' folkeeventyrsamling *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786, dansk oversettelse 1841) fikk avgjørende betydning (Mortensen 2003: 15). Det gjorde ikke minst brødrene Jacob og Wilhelm Grimms *Kinder- und Hausmärchen* I-III (1812-1822) (16). Første bind ble oversatt til dansk i 1821 (16). Grimms eventyr utkom i romantikken, perioden da de førromantiske tendensene ble utviklet videre og for alvor ble smaksbestemmende.

Steffens' utviklingsmodell ble sentral for hvordan man forsto mennesket og historien. Man strebet etter å gjenvinne den tapte tiden da mennesket var i harmoni med seg selv og andre vesener. Forestillingen om en slik tid førte til et nytt ideal: barnet. Det var fordi man hevdet at barn forholdt seg til verden med umiddelbarhet og uskyld, ønskelige egenskaper som de voksne hadde fortrenget. Det ble derfor symbolet på menneskehetens mytiske fortid, men også for en potensiell fremtid. Det førte med seg et nytt syn på barnet. Nå mente man at barndommen var et viktig livsstadium, og at man måtte la barna få være barn så lenge som mulig (Sune m.fl. 2008: 48) I malerier ble de derfor ofte fremstilt i lek (48).

For å forstå hva barnet symboliserte kan vi igjen se til kristendommen: I Bibelen står det at Jesus gir barnet en spesiell verdi. Jesus sier til disiplene at de må bli ydmyke som et barn for å komme inn i himmelriket (Matteus 18:3). Rousseaus og Steffens' historiesyn har også sin parallell i kristendommen. Det er derfor viktig å bemerke at den romantiske filosofien tok opp i seg begreper og ideer fra kristendoms læren, men i en sekularisert form. Det vil si at drømmen om å oppnå harmoni med universets krefter ikke nødvendigvis var ensbetydende med drømmen om Guds paradisi. Skillet mellom romantikk og kristendom var likevel ikke absolutt, noe som er tydelig hos Andersen. Direkte referanser til Gud, Jesus og djevlen forekommer i eventyrene. Det relevante for vår del er at både kristen og romantisk filosofi eksisterer side om side i eventyrene og skaper et verdisystem der barnet står høyest i kurs, spesielt i «Sneedronningen».

Andersen brukte tidlig barnemotivet i tekstene sine. Som 22-åring publiserte han et dikt om et barn på dødsleiet som forsøker å trøste sin mor. Det hadde tittelen «Det døende Barn» (1827), og ble enormt populært. Man regner diktet for å markere Andersens gjennombrudd både i Danmark og i resten av Europa. Det er barnet som fører ordet eller er diktets jeg-stemme. Dette var originalt, fordi ingen tidligere hadde skrevet fra et barns perspektiv og om barn som dør (Wullschläger 2001: 74). Det må ha begeistret datidens lesere, og de må ha latt seg gripe av diktets sentimentale utforming og sørgelige tematikk, som absolutt var tidsriktig. Diktet viser at Andersen tidlig i forfatterskapet skrev i tråd med tidsånden, og hvordan han inkorporerte romantiske verdier i tekstene på en måte som den gang var innovativ.

Barnet og egenskapene man forbandt med det tok Andersen med seg inn i eventyrforfatterskapet. Felles for mange av eventyrene er at hovedpersonene og andre

personer er barn eller har infantile trekk.<sup>11</sup> I «Sneedronningen» er Gerda og Kay barn i begynnelsen, noe de forblir ved slutten: Når de vender hjem fra snødronningens palass, beskrives de som «to Voxne og dog Børn, Børn i Hjertet» (A: 329). I «Tommelise» kan hovedpersonen leses som et barn av flere grunner: Eventyret begynner med en kvinne som ønsker seg «et lillebitte Barn», og det blir Tommelise (A: 111). Hovedpersonen har altså en innledende rolle som datter. Som person er hun uskyldsren og godhjertet, for hun flykter ikke fra den tredje beileren ettersom hun ikke vil såre markmusen. Likevel motvirker ekteskapsmotivet en slik lesning. Tommelise blir forsøkt tvangsgiftet tre ganger, før hun ender i et frivillig ekteskap med alveprinsen. Hun er derfor ikke et barn i egentlig forstand, men hun har egenskaper som romantikerne forbandt med barnet som symbol: uskyld og følsomhet. Når hun gifter seg med alveprinsen, tvinges hun ikke til å oppgi disse egenskapene og dermed sitt barnlige vesen. Det hadde hun derimot måttet gjøre i de andre potensielle ekteskapene. I begge eventyrene består lykken for hovedpersonene i å bevare de personlighetstrekkene som romantikerne assosierte med barnet. Dette vil jeg vise i kapittel 3 og 4.

Likevel ender ikke alle eventyrene i en harmonisk slutt hvor hovedpersonene er uskyldsrene. Det kan forklares med at romantikken kan deles inn i to hovedretninger. De eksisterer i et dynamisk samspill og kommer til uttrykk om hverandre. Den første retningen er den monistiske og optimistiske. Begrepet syntese hører til denne retningen. Den andre er den dualistiske og pessimistiske, som hører sammen med begrepet analyse. Den første retningen er til stede gjennom hele romantikken som et ideal. Den andre retningen fungerer som idealets skyggeside, den er det som truer idealet om helhet. Den er frykten for kaos, for at verden ikke henger sammen likevel. Den pessimistiske retningen står i veien for den optimistiske, og kampen mellom de to går igjen i så å si alle aspekter ved tidens samfunnsliv og kulturliv (Mortensen 2003: 95)

Således svinger også Andersens 156 eventyr mellom de to tendensene. De første eventyrsamlingene bærer preg av et ønske om syntese. Syntesen bestrebes i form og i innhold, ved at handlingen følger tre-trinns-modellen og ved at eventyrets romantiske kjerneverdier ofte, men ikke alltid, fullbyrdes i en lykkelig slutt for hovedpersonene. Senere i forfatterskapet blir idealet om helhet utfordret. Det er ikke lenger gitt at det gode, det sanne og det skjønne vinner over falskheten, snarere tvert imot. Ånden eller Gud, som holder

---

<sup>11</sup> Blant disse kan nevnes «Den lille Idas Blomster» (1835), «Den lille Havfrue» (1837), «Engelen» (1843), «Den grimme Ælling» (1843) «De røde Skoe» (1845), «Den lille Pige med Svovlstikkerne» (1845), «Historien om en Moder» (1847) og «Ilsjomfruen» (1861).

verden sammen i harmoni, blir vanskeligere å få øye på, og virkelighetsforståelsen blir pessimistisk i det menneskets skyggesider trer frem.

### 1.7 Eventyrenes dobbelbunn

Det hersker liten tvil blant H.C. Andersen-forskere om at eventyrenes innhold forutsetter en voksen adressat.<sup>12</sup> Klaus P. Mortensen, en fremtredende forsker på feltet, mener at kjernen i det andersenske eventyret er dobbeltbevisstheten (Mortensen 2003: 19). Den egentlige leseren er ikke barnet, men den voksne, som har falt ut av umiddelbarhetens uskyld (19). Ifølge Mortensen bruker Andersen eventyrets dobbelbunn til å avsløre en fundamental dobbelthet i voksne menneskers liv: dobbeltmoralen, motsigelsen mellom skinn og væren, mellom det materielle og det åndelige, selvisk og uselvisk, godt og ondt (21). Slik belyser forfatteren en fornektet dimensjon i den virkeligheten vi feilaktig tror at vi kjenner så godt (21).

Avsløre er et nøkkelord.<sup>13</sup> Ettersom H.C. Andersen forsøker å skape syntese i kraft av uskylden, som er eventyrenes hovedverdi, kontrasterer han verdien med verdier som truer uskylden. Eksempler på truende verdier kan være hovmod, griskhet eller materialisme, fordi de fører til at mennesker handler ondt mot andre for egen vinnings skyld. Romantikerne og H.C. Andersen så på barndommen som ubesudlet av verdens urettferdighet og umoral (Sune mfl. 2008: 48). Ifølge dem har barn enda ikke distansert sitt jeg fra omverden. De voksne derimot er splittet, fordi de er løsrevet fra omgivelsene og fra andre mennesker. Derfor kan den barnlige fortellemåten få voksne til å se verden slik den er bak fasadene.

Eventyrenes voksne dimensjon har ofte kommet i skyggen eller blitt ignorert. Tradisjonen for å anse H.C. Andersen som forfatter av barnelitteratur er sterk i vår tid, men den var også prominent i hans levetid. Da de første heftene av *Eventyr, fortalte for børn* utkom mellom 1835-1841 ble de populære blant barn. Det som gjorde Andersen spesiell, var at han satte barnet i fokus, så verden fra barnets synsvinkel og forklarte den med barnets logikk (Sochańska 2009: 98).

Dobbeltheten i form og innhold fører til at selv de mest barnevennlige og fantasifulle eventyrene inneholder en kritikk av menneskers laster og feil. Det skal vi se at «Tommelise»

---

<sup>12</sup> Se antologiene fra de fire H.C. Andersen-konferansene: *Andersen and the world* (1993), *Hans Christian Andersen. A poet in time* (1999), *H.C. Andersen. Old problems and new readings* (2004) og *Hans Christian Andersen: Between children's literature and adult literature* (2007).

<sup>13</sup> Å avsløre vil si å «gjøre klart og tydelig for alle» (Bokmålsordboka: avsløre), det betyr å vise et fenomen eller en person slik det faktisk er. Det forutsetter at fenomenet man avslører helt eller delvis er skjult.

og «Sneedronningen» er eksempler på. Et av de mest kjente eventyrene, «Den grimme Ælling» (1843), har av Andersen-forskere blitt lest som en allegori over det samtidige borgerskapsmiljøet. Andungen, som egentlig er en svaneunge, blir utstøtt av de andre endene, som synes han er stygg og annerledes. Andemoren blir overbevist av de andre om at andungen ikke duger og jager han vekk, slik at han må overleve på egenhånd vinteren igjennom. Andungens problem er et resultat av hvordan endene verdsetter ytre fremfor indre kvaliteter, og konformitet over originalitet.

En anekdote fra H.C. Andersens eget liv i København illustrerer hvordan utseende og fremtoning ble lagt vekt på blant de høyere klassene. Andersen var på besøk hos sine velgjørere da de bestemte seg for å invitere til ball. Han eide ikke stort og tok derfor på seg det beste han fant, en brun jakke. Da gjestene ankom, viste det seg at alle herrene var kledd i svart. Hans Christian følte seg malplassert, ettersom han ikke levde opp til kleskoden, og det var bare dikteren Oehlenschläger som snakket med han den kvelden (Wullschlager 2001: 69). Anekdoten er ikke direkte forbundet med eventyret, men den viser hvordan eventyrene kunne speile problematiske aspekter ved det virkelige livet. «Endene i andedammen» kan forstås som representanter for borgerskapet som avviste enhver som ikke levde opp til deres materialistiske krav.

Heller ikke avslutningen på «Den grimme Ælling», som ligner folkeeventyret ettersom alt ender godt for hovedpersonen, er fri for kritikk. Slutten er bare tilfredsstillende på overflaten. Premisset for den stygge andungens lykke er at han plutselig passer inn i endenes verdisystem, der skjønnhet og likhet står høyest i kurs. Svanene aksepterer andungen fordi han er blitt deres likemann, mens endene aksepterer han fordi han er blitt vakker. Fordi fortelleren ikke kommenterer slutten direkte, blir det opp til leseren å tolke det dithen at det er noe som ikke stemmer. Andungens anstrengelser for å bli akseptert som del av et fellesskap igangsettes og formes av et forkastelig verdisystem som gjennomsyrrer hele det sosiale miljøet som fremstilles i eventyret. Dette fellesskapet er det meningen leseren ikke skal sympatisere med. Da Andersen påbegynte eventyrsamlingene var interessen for folkeeventyr stor, og flere forfattere skrev kunsteventyr som imiterte folkeeventyr i form og innhold. Ved å basere seg på folkeeventyrets form innfrir «Den grimme Ælling» leserens forventning om en lykkelig slutt. Den lykkelige slutten går likevel i oppløsning så snart leseren blir oppmerksom på at verdiene som muliggjør lykken ikke er verdier man bør etterstrebe. Det fellesskapet som andungen blir en del av, er ikke tuftet på omtanke og inkludering av alle, men på en rekke ytre krav og betingelser.

I «Keiserens nye Klæder» (1837) er det barnet selv, symbolet på romantikernes personlige mål, som avslører illusjonen. Avsløringen utføres i replikken: «Men han har jo ikke noget paa» (Andersen 2003: 181). Fordi skillet mellom det man ser og det man sier ikke eksisterer for barnet, blir barnets umiddelbarhet uttrykk for en sannhet som de voksnes bedrag og selvbedrag har fortrenget (Mortensen 2003: 21). Denne gangen er det ikke bare de borgerlige, men også de kongelige og hoffet som får svi. Alle som «ser» keiserens klær av frykt for å bli stemplet som «dum» eller en som «slet passede til sit Embede», blir latterliggjort når barnet påpeker at keiseren ikke har på seg klær (Andersen 2003: 177). Eventyret er et miniatyrbilde på en samfunnsorden som fullt og helt opprettholdes av de voksnes løgner og selvbedrag. Det skal bare et ærlig barn til før korthuset faller sammen og ingen lenger kan insistere på at keiseren er kledd i de fineste tekstiler. «Keiserens nye Klæder» er ett av de H.C. Andersen-eventyrene som mest direkte avkler menneskelige illusjoner, og hvor sannheten, når den først er uttalt, ikke kan ignoreres.

Gjennom eventyrsjangeren kunne altså H.C. Andersen kommunisere med den voksne bak barnets maske og skrive om det han hadde på hjertet. Den ytre fantastiske handlingen beskyttet han mot eventuell fordømmelse, samtidig som den voksne kunne ane den dypere samfunnskritikken som lå mellom linjene. Slik kunne Andersen bli akseptert av borgerskapet, og samtidig kritisere det og more seg på biedermeierkulturens bekostning, en kultur som for han var tiltrekkende og kvelende på samme tid.

Det er derfor ikke merkelig at Andersen ikke var fornøyd med å bli kategorisert som barnas dikter. Da han som eldre mann skulle få reist en statue av seg i hjembyen Odense, uttrykte han i dagboken 4. juni 1875:

Besøg hjemme af Billedhuggeren Saaby, som jeg denne Gang sagde klart og tydeligt at jeg var utilfreds med hans Statue af mig, at hverken han eller nogen [af] Billedhuggerne kjendte mig, havde ikke seet mig læse, at jeg ingen taalte da bag ved mig og ikke havde Børn paa Ryggen, paa Skjødet eller i Skrævet; at mine Eventyr vare ligesaa meget for de Ældre som for Børnene, disse forstode kun Stafagen og som modne Folk saae og fornam de først det Hele. At det Naive var kun een deel af mine Eventyr, at Humoret var egentligt Saltet i dem. (Andersen 2003: 20)

Dagboksnotatet speiler H.C. Andersen-forskningen. Man har nemlig ært opptatt av å formidle at det finnes en dobbel adressat og tvetydighet, ikke bare fordi forfatteren selv hevder at det er tilfellet, men fordi eventyrenes form og innhold i hovedsak svarer til hver sin adressat. Det er derfor et fundamentalt sprik mellom den muntlige og dermed barnlige fortellemåten og det som faktisk blir fortalt. I sitatet virker det som om Andersen selv sikter til den doble

adressaten. Det er fordi han skriver at «det Naive» kun var en del av hans eventyr, som kan være en parafisering av den barnlige stilen. Derimot var humoren, eller «Humoret», det «egentlige» i eventyrene. Vi skal se hvor viktig humor, men også sentimentalitetsskapende strategier er i eventyrene når det kommer til det sentrale i eventyrene: avsløringseffekten.

## 2. Andersen i Polen og i polsk oversettertradisjon

### 2.1 Andersens inntredelse i den polske leserbevisstheten

Det finnes ett verk som utførlig beskriver resepsjonen av H.C. Andersen i Polen, skrevet av Zdzisława Brzozowska i 1970<sup>14</sup>. Jeg vil nå benytte meg av boken til å utføre en kronologisk fremstilling av Andersens inntreden og voksende popularitet i landet. Jeg vil begrense meg til de første tekstene som ble oversatt og de viktigste utgavene opp til vår tid. Deretter vil jeg kort sammenfatte hvordan man har skrevet akademisk om Andersen, fra han ble kjent i Polen til i dag. Til slutt vil jeg redegjøre for konteksten rundt F.H. Lewestams og Bogusława Sochańskas oversetterpraksis, som er oversetterne av eventyrene i mitt undersøkelsesmateriale. Her vil jeg sammenfatte hva som kjennetegner deres respektive eventyrutgaver.

Brzozowska hevder at H.C. Andersen for første gang ble skrevet om i Polen i 1840. Han ble nevnt i en artikkel som var et oversatt utdrag fra verket *Histoire de la Littérature en Danemark et en Suède* (Danmark og Sveriges litteraturhistorie), skrevet av franskmannen Xavier Marmier (Brzozowska 1970: 33)<sup>15</sup>. Artikkelen passerte uten å få stor oppmerksomhet (33). Når Andersen i 1844 nok en gang ble beskjedent omtalt i et utdrag fra det samme verket av Marmier, skal utdraget ifølge Brzozowska ha gitt anledning til å oversette diktet «Det døende Barn» fra 1827 (33). Dermed fikk endelig det polske publikummet en forsmak på forfatteren som forfatter (33). Andersen skrev diktet som ung student, og det var hans første tekst som ble nærmest enstemmig godt mottatt av kritikere, både i og utenfor Danmark. Jackie Wullschläger, forfatter av Andersen-biografien *Hans Christian Andersen. The life of a storyteller* (2001), hevder at han var den første til å skrive om barn som dør (Wullschläger 2001: 74). Derfor var diktet originalt (74). Diktet fortelles i en sentimental tone gjennom et barn på sitt dødsleie, som forsøker å trøste sin fortvilte mor. Fordi det følelsesladde var på moten i romantikken, må den sentimentale fortellestilen og tematikken etter min mening ha bidratt til diktets popularitet i Europa.

---

<sup>14</sup> Brzozowska, Zdzisława. 1970. *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*.

Wrocław. Brzozowska tar for seg publiserte utgaver fra den første polske oversettelsen i 1844 til 1964. Et utdrag foreligger også i dansk oversettelse ved Marianne Kołodziejka.

<sup>15</sup> Xavier Marmier (1808-1892) var forfatter og dro til Danmark i 1830-årene for å samle materialer til en bok. Han møtte Andersen personlig, og anså han for å være en typisk representant for sin epoke og sitt land (Brzozowska 1970: 33).



Noen av Andersens fortellinger og romaner ble oversatt til polsk, men disse bidro ikke nevneverdig til forfatterens popularitet i landet. Romanen *Improvisatoren* (1835) var blitt godt mottatt i verden, men i Polen ble den kun oversatt én gang, i 1857 (Brzozowska 1970: 35). Ifølge Brzozowska vitner mangelen på nye oversettelser om at romanen ikke lyktes med å begeistre polske lesere, og at forlagene forsto at de ikke ville kunne tjene penger på nyutgivelser (35). Jeg må likevel nevne at *Improvisatoren* ble trykket opp på nytt i 2017, men da fremdeles i den gamle oversettelsen.<sup>16</sup> Heller ikke romanen *Kun en spillemand* fra 1837 begeistret polske lesere stort. Den ble oversatt i 1858 av F.H. Lewestam, som året etter bidro med å oversette den første polske samlingen Andersen-eventyr. Lewestam vil jeg komme tilbake til, ettersom hans oversettelse utgjør materialet jeg skal undersøke.

En samling tekster som likevel ble lest av mange, var *Billedbog uden billeder* (1839-1847). Samlingen består av fortellinger delt opp etter 33 kvelder, og alle fortellingene har ulike tematikk. De er basert på det månen observerer av det som foregår nede på jorden, og derfor er månen fortelleren. Samlingen ble oversatt fire ganger mellom 1857 og 1932 og trykket opp hele seks ganger (35). Det at *Billedbog uden billeder* hadde mange lesere blir klart i lys av at forlaget delte ut boken som premie tre ganger mellom 1875–1912 (40). Å dele ut gratis bøker var forlagenes måte å markedsføre seg selv på. Jo mer verdsatte og ettertraktet de gratis bøkene var hos leserne, jo nærmere var forlagene å beholde gamle lesere og lokke til seg nye (40). Ettersom Andersens samling ble delt ut som premie hele tre ganger, var fortellingene ettertraktet (40).

Av hele Andersens forfatterskap var det eventyrene som fikk størst anerkjennelse i Polen. De begynte å dukke opp enkeltvis i aviser. To eventyr ble for første gang publisert i ukeavisen *Dziennik Literacki* i 1852 (40). Det var «Kærestefolkene» og «Keiserens nye Klæder» (87). En måned senere ble et av eventyrene trykket i en tekstsamling for barn, *Szkółka dla dzieci* (Barnas skole), utgitt av en kjent polsk pedagog (40). Året etter utkom det fem eventyr i den månedlige avisen *Dziennik Warszawski*, hvorav to var de samme som ble utgitt i 1852, men i en annen oversettelse (40). De tre andre eventyrene var «Engelen», «Prinsessen på Ærten» og «Den standhaftige Tindsoldat» (87). Begge avisene hadde inkludert den samme beskrivelsen av Andersen, hvor de kalte forfatteren for en utsøkt *tysk-dansk poet* og skrev at tekstene var originale og humoristiske (40-41). Andersen var høyst anerkjent i Tyskland, og suksessen må ha ført til et informasjonsbehov vedrørende

---

<sup>16</sup> Andersen, H.C. 2017. *Improwizator*. Overs. Hieronim Feldmanowski. Wydawnictwo MG, Kraków. Forlaget fremmer først og fremst polske forfattere, men også klassikere fra verdenslitteraturen. Se forlagets hjemmeside: <http://www.wydawnictwomg.pl/o-nas/>

forfatteren. Ifølge Brzozowska er det sannsynlig at denne informasjonen ble inkludert i mange forskjellige utgivelser i en standardisert formulering, og at formuleringen på et tidspunkt nådde Polen (41). I 1853 ble også «Lykkens kalosker» oversatt og publisert i avisen *Czas* (41). Per 1853 var dermed totalt seks eventyr utkommet på polsk.

I 1859 utkom den første samlingen med andersen-eventyr på polsk. Den fikk tittelen *Powiastrki moralno-fantastyczne* (Moralsk-fantastiske fortellinger), inneholdt 14 eventyr og var oversatt av litteraturprofessoren, historikeren og kritikeren F.H. Lewestam. Tre av eventyrene var blitt publisert tidligere på polsk i avisene, mens 11 eventyr var nye for polske lesere. Lewestams bidrag har vært regnet som en adaptasjon fordi han har endret på innholdet, slik at handlingen er flyttet til Polen. Det som gjorde Lewestams oversettelse spesiell, utover at den var den første Andersen-samlingen som utkom i Polen, var at den alene frem til 1970 brukte de klassiske tresnitt-illustrasjonene til den danske illustratøren Wilhelm Pedersen (44). Pedersen illustrerte eventyrene i forfatterens levetid, og illustrasjonene ble trykket i senere utgaver. Lewestam skal også ha oversatt eventyrene direkte fra dansk, der det i stedet var vanlig å oversette via et tredje språk, gjerne tysk (44). Lewestam og eventyrsamlingen vil bli presentert nærmere i neste delkapittel.

En mindre eventyrsamling utkom i 1862, og deretter måtte man vente 28 år før en ny samling utkom (44). Grunnene til det var sosial-politiske: Polen var oppdelt mellom Russland, Preussen og Østerrike, og i 1863 organiserte polakker et væpnet opprør som ikke lyktes (45). Det ble kalt Januarrevolusjonen («*Powstanie Styczniowe*») og var et opprør mot den ene okkupasjonsmakten, Russland (Narodowe Centrum Kultury: 2020). Opprørets nederlag, represalier fra tsar-regjeringens side og nasjonal sorg styrte oppmerksomheten til polakker bort fra eventyrsjangeren (45). Året 1863 regnes også som begynnelsen på slutten for den romantiske perioden. Polakkene vendte seg mot *positivismen* – den polske formen for realismen – i tanke og handling, og det romantiske synet på verden som eventyrsjangeren i stor grad representerte, virket fjernere enn tidligere (74).

På 1890-tallet tydde polske lesere igjen til Andersens eventyr, og det utkom noen mindre eventyrsamlinger (45). I 1900-01 skøyt antallet oversatte eventyr til polsk i været med samlingene *Czarodziejskie opowieści* (Magiske fortellinger) og *Nowe powieści czarodziejskie* (Nye magiske fortellinger) fra 1900-01. Samlingene var på fire bind og inneholdt 55 eventyr (47). Den neste store samlingen var på seks bind og utkom i anledning H.C. Andersens 125-årsdag i 1931 (58). Det var den mest komplette og seriøse utgaven som hadde utkommet i Polen (59). Den ble overgått av utgaven fra 1956 med sine 155 eventyr, oversatt fra tysk av

Stefania Beylin (59). Beylin oversatte flest nye Andersen-eventyr til polsk, det vil si 64 eventyr (75).

En viktig grunn til at Andersens eventyr ble viden kjent i Polen, var at de ble solgt for en billig penge. Ved begynnelsen av det 20. århundre var en utgiver ved navn Michał Arct spesielt påpasselig med å selge tekstene i et billig format (58). Arct solgte adaptasjoner av Andersens eventyr og andres tekster som barnebøker. Han mente at barnebøker skulle være så billige at foreldrene ville gi barna lommepenger for å kjøpe dem, slik de ga barna lommepenger for å kjøpe godteri (58). Slik har forleggenes handelsstrategier fra begynnelsen tjent Andersen som forfatter, ettersom eventyrenes lave pris har gjort dem tilgjengelige også for mennesker som ikke er velstående (59).

Teatret var også en viktig forutsetning for at Andersens eventyr ble distribuert til folket. Det første eventyret som fikk en sceneadaptasjon i Polen var «Sneedronningen» i 1918 (57). Etter annen verdenskrig utviklet teatret seg og dannet etterspørsel etter scenetekster. Mellom 1947-1960 kom det åtte sceneadaptasjoner og eventyrene som var mest populære var «Keiserens nye Klæder», «Sneedronningen», «Svinedrengen» og «Tommelise» (67-68). Etter krigen og fram til 2000-tallet er det blitt oppført minst 250 ulike teaterstykker basert på eventyrene (Sochanska 2006: 454). Slutten på annen verdenskrig førte også til en etterspørsel etter barne- og ungdomslitteratur, og man siktet mot å produsere billige og store opplag (Brzozowska 1970: 67). Et eksempel er serien *Przeczytaj i namaluj* (Les og fargelegg), hvor barn kunne fargelegge etter å ha lest eventyret (67).

I 2005 utkom et utvalg av 29 Andersen-eventyr, oversatt av Bogusława Sochańska. Boken, som også danner mitt undersøkelsesmateriale, hadde tittelen *Baśnie* (Eventyr). De 29 eventyrene var et utdrag fra og en forsmak på Sochańskas oversettelse av alle Andersens eventyr og historier som ikke var publisert enda. Den komplette utgaven på tre tykke bind utkom året etter, i 2006, med tittelen *Baśnie i opowieści*. Det var den første komplette polske oversettelsen der alle tekstene var oversatt direkte fra dansk. Sochańskas *Baśnie i opowieści* (2006) og den forkortede utgaven *Baśnie* (2005) er det siste seriøse polske bidraget til det oversatte Andersen-korpuset.

## 2.2 Andersen-forskningen i Polen

Ifølge Brzozowska fantes polsk litteratur om Andersen før 1970 i beskjedent omfang (Brzozowska 1970: 10). Først og fremst var det oversetterne som presenterte Andersen for det polske publikummet i form av artikler og forord. Det gjaldt blant annet de respektive forordene til Stefania Beylin, Ewa Szelburg-Zarembina og Jarosław Iwaszkiewicz (10). I

1965 utkom Maria Kureckas biografi om Andersen. Dette var det første nevneverdige verket på polsk som tok for seg forfatterens biografi. Det var utgitt ved det statlige og seriøse forlaget Państwowy Instytut Wydawniczy. I 1970 utkom Zdzisława Brzozowskas verdifulle resepsjonshistoriske verk, som jeg siterer fra.

Den polske Andersen-forskningen fikk vind i seilene ved årtusenskiftet. Fram til 2020 har det blitt publisert minst fire akademiske antologier og flere artikler om Andersen og eventyrene. I anledning forfatterens 190-årsdag utkom det i Gdańsk en antologi med konferansetekster som hadde eventyrene som hovedtema.<sup>17</sup> I anledning forfatterens 200-årsdag i 2005 utkom to antologier: *Andersen 200 years* og *Wokol Andersena* (Om Andersen).<sup>1819</sup> Den første var resultatet av en konferanse organisert av det skandinaviske departementet ved Universitetet i Gdansk. Antologien er dedikert til Andersens eventyr, og bidragene behandler eventyrene i lys av blant annet narratologi, psykoanalyse, interlingvistikk og intersemiotikk. En fjerde antologi fra 2017 tar for seg hvordan eventyrene i dagens Polen tar form i intersemiotiske nytolkninger, og hvordan forfatteren har inspirert og fortsetter å inspirere polske kunstnere<sup>20</sup>.

Også enkeltstående artikler har blitt publisert, for eksempel av Maria Krysztofiak og Hanna Dymel-Trzebiatowska<sup>212223</sup>. Krysztofiak er ekspert på tysk og skandinaviske språk, kultur og litteratur og professor ved Universitetet i Poznan. Dymel-Trzebiatowska er ekspert på skandinavia og professor ved Universitetet i Gdansk.

---

<sup>17</sup> Red. Hempowicz, Maryla. 1997. *Andersen – baśn wobec świata: materiały z sesji literackiej, Gdańsk 21-22 kwietnia 1995 roku*. Nadbałtyckie centrum kultury. Gdańsk

<sup>18</sup> Red. Dymel-Trzebiatowska, Hanna og Mrozek-Sadowska, Ewa. 2005. *Andersen 200 years*. Nordicum. Gdańsk.

<sup>19</sup> Red. Ciciak, Anna. 2008. *Wokół Andersena: w dwusetną rocznicę urodzin*. Wydawnictwo naukowe uniwersytetu szczecińskiego. Szczecin

<sup>20</sup> Red. Ratuszna, Hanna. Wiszniewska, Marzenna og Wróblewska, Violetta. 2017. *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*. Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Toruń

<sup>21</sup> Krysztofiak, Maria. 1995. «The polish translations of Andersen's fairy tales: with special reference to the world picture conveyed in them» i *Norwich papers*, vol. 3, s. 11-23

<sup>22</sup> Krysztofiak, Maria. 1997. «Oversættelsesstrategier med henblik på H.C. Andersens eventyr i polsk oversættelse» i *Folia Scandinavica*, vol. 4, Poznań, s. 5-15

<sup>23</sup> Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2011. «Dual or single address? Some reflections on Hans Christian Andersen's fairy tales in polish translations. Forum for world literature studies, vol. 3, no. 2, s.

Danuta Jastrzębska-Golonka skrev i 2011 en av de få akademiske bøkene som finnes på polsk om Andersen<sup>24</sup>. Hun er professor ved avdelingen for språkvitenskap ved universitetet Uniwersytet Kazimierza Wielkiego i Bydgoszcz. Boken er en doktoravhandling hvor hovedmålet er å påvise at mottageren av eventyrene ikke bare er barnet, men også den voksne. Jastrzębska-Golonkas metode er å foreta en språklig-kulturell analyse av eventyrene slik de fremkommer i Bogusława Sochańska's oversettelse *Baśnie i opowieści* (2006). Jastrzębska-Golonka har også skrevet artikler om ulike motiver i eventyrene, som huset, byen og religiøse motiver.

Oversetteren av den komplette eventyrutgaven fra 2006, Bogusława Sochańska, fremstår som toneangivende i den polske Andersen-forskningen. Hennes argumentasjon for hvorfor oppfattelsen av Andersen som barnebokforfatter må endres, er Polens svar på prosjektet til danske Andersen-forskere. Det er en etablert oppfattelse blant danske Andersen-forskere at forfatteren skrev eventyr både for både voksne og barn. Synet kommer frem i flere antologier med tekster fra Andersen-konferanser. Bidragene er tilgjengelige for alle på H.C. Andersen-sentret i Odense sin hjemmeside, andersen.sdu.dk. Sochańska's komplette oversettelse av alle Andersens eventyr og historier har også ført til flere intervjuer i avisene. Gjennom intervjuene har hun kunnet formidle innholdet i artiklene sine til et ikke-akademisk orientert publikum. I 2005 oversatte Sochańska også en viktig biografi om Andersen til polsk.<sup>25</sup>

Arbeidet til Sochańska, Jastrzębska-Golonka og andre artikkelforfattere viser at forskningen rundt Andersen i Polen tok seg opp rundt årtusenskiftet. Imidlertid tar ikke alle tekstene og verkene for seg oversettelser av eventyrene til polsk. Enkelte skribenter fokuserer på å korrigere det etablerte synet av Andersen som barnebokforfatter, mens andre analyserer eventyrenes motiver og tematikk. Det er dermed ikke blitt utført mange komparative undersøkelser av ulike polske eventyroversettelser. De fleste sammenligningene av polske oversettelser er det en av oversetterne selv, Bogusława Sochańska, som har stått for i sine artikler. Etersom min undersøkelse vil være komparativ, kan den derfor bli et nødvendig bidrag som beriker oversettelsesstudiene i den polske Andersen-forskningen.

---

<sup>24</sup> Jastrzębska-Golonka, Danuta. 2011. *Konceptualizacja świata przedstawionego w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Bydgoszcz

<sup>25</sup> Wullschläger, Jackie. 2005. *Andersen: życie baśniopisarza*. Overs. Ochab, Maryna og Sochańska, Bogusława. Wydawnictwo W.A.B. Warszawa

## 2.3 F.H. Lewestam og Bogusława Sochańska

### 2.3.1 F. H. Lewestam

Oversetteren av den første polske samlingen av Andersens eventyr, F.H. Lewestam (1817-1878), var av halvt dansk opprinnelse. Faren flyttet til Warszawa samme år som sønnen ble født (Sliwiska, Irmina 1969: 273). I tillegg til å være oversetter var Lewestam litteraturhistoriker og kritiker (44). I 1873 grunnla han avisen *Wiek*, som han var redaktør for fram til 1877 (44). Han grunnla også tidsskriftet *Roczniki Krytyki Literackiej* og var medredaktør i *Kłosy* og *Wiek* (Sochanska 2006: 459). I 1864-1869 var han litteraturprofessor ved skolen *Szkola Główna*, deretter ved universitetet i Warszawa (44). Han skrev flere bøker om Polens litteraturhistorie, som firebindsverket *Historia literatury powszechnej* (1863-1866) (Allmennlitteraturens historie) og *Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce* (1859). Mellom 1859-1868 var han medredaktør for encyklopedien *Encyklopedia powszechna* (Bibliografia literatury polskiej 1988: Lewestam, Fryderyk Henryk). I tillegg til å ha oversatt 14 av Andersens eventyr, romanen *Kun en Spillemand* og senere eventyret «Historien om en moder», oversatte han to romaner av den dansk-jødiske forfatteren Meir Aron Goldschmidt, samt tyske filosofer og forfattere som Hegel, Schiller og Goethe (273).

Han oversatte også fra polsk til tysk, blant annet verker av Polens største romantiske diktere, Adam Mickiewicz og Zygmunt Kraśinski (273). Mickiewicz (1798-1855) regnes som Polens nasjonalpoet, samt den som skapte polsk romantikk (Witkowska 1986: 83). Han var patriot og deltok i kampen om et fritt Polen, både gjennom å skrive artikler om revolusjon og ved å være aktivist: I 1855 dannet han en polsk legion som skulle kjempe mot Russland (140). Sammen med Zygmunt Kraśinski (1812-1859) og Juliusz Słowacki (1809-1849) var han del av det som blir kalt De tre store poetene eller den romantiske Poet-trioen (181). Alle tre bidro til å styrke polakkers nasjonalfølelse i tiden da Polen var oppdelt mellom Russland, Preussen og Østerrike.

Det fremgår at litteraturprofessoren var en usedvanlig produktiv skribent og oversetter. Hans kunnskaper på litteraturfeltet var på akademisk nivå, og med sin deltagelse i avisredaksjonene må han ha spilt en viktig rolle i kultursektoren. Utdanningen og posisjonen hans i samfunnet står i kontrast til andre oversettere i samtiden. Oversetterne av de første eventyrene, som ble publisert enkeltvis var ofte anonyme eller ukjente. Man vet lite om disse personene og hvilke premisser de la til grunn for oversettelsene. Publikasjonene var ofte inkonsekvente, ettersom det samme forlaget ved tre tilfeller ikke opplyste om hvem som var forfatteren (Brzozowska 1970: 41). Paratekstene opplyste i noen tilfeller ikke om hvor

eventyrene var hentet fra, og informasjonen var noen ganger feil, for eksempel når det kunne stå at eventyrene var fra Tyskland (41). Lewestam, derimot, kan man forvente at utførte arbeidet med samlingen med en viss grad av seriøsitet og systematikk som kan ha manglet hos forgjengerne. Min antagelse om at Lewestam tok arbeidet seriøst styrkes av at samlingen ble illustrert med originale treskjæringer av den danske illustratøren Wilhelm Pedersen.

Oversetteren hadde gode kunnskaper om Andersen og hans litterære stil. I 1875 skrev han en artikkel om forfatterskapet i anledning Andersens 70-årsdag.<sup>26</sup> Om dansker generelt skriver han at de er et poetisk og følsomt folkeslag, og han priser Andersen som begavet (Lewestam 1875: 188). Han trekker fram de humoristisk-satiriske fortellingene fra 1820-årene, hvor Andersen gjør narr av samtidige kulturpersonligheter som dikteren Adam Oehlenschläger (1779-1850), som interessant nok ga han anerkjennelse for diktet «Det døende barn» omtrent på samme tid (189). Det at Lewestam omtaler satirene i detalj tyder på at han hadde kjennskap til og ville fremheve Andersens humoristiske sider. Også eventyrene beskriver han som humoristiske og påpeker samtidig at de ikke er tørt moraliserende (189). I en annen artikkel fra samme år understreker han Andersens tidvis skarpe, men velmenende ironi (Lewestam 1875: 1).<sup>27</sup> Fordi han var bevisst Andersens humor vil jeg forvente at humoren skinner igjennom også i Lewestams eventyrsamling *Powiastki moralno-fantastyczne* (1859).

Lewestam skrev et kort, men innholdsrikt forord til andersen-eventyrene. Der forklarer han sin oversetterpraksis og hva han ønsker å oppnå med oversettelsen. Fordi forordet er kort, vil jeg gjengi det i min oversettelse og plassere originalen i appendikset:<sup>i</sup>

Å herme etter disse fantastisk-moralske fortellingene fra *den danske originalen*, gi dem *en utelukkende polsk bakgrunn*, bytte ut referanser til danske verk med referanser fra Fedrelandets Historie og skandinaviske, eventyrlige legender med Slavernes fantastiske verden, med ett ord, å tilpasse disse vakre blomstene vår skrivemåte, som springer ut av den rike og poetiske fantasien til kanskje dagens mest takknemlige forfatter: jeg synes jeg har utført en pålitelig tjeneste, *i det minste for unge lesere*, som bortsett fra de moralske leksjonenes edle enkelhet vil finne i dem rikelig med næring for sin fantasi ved å ta i bruk poesiens ufeilbarlige regler. Jeg håper at også *eldre lesere* ikke uten fornøyelse skal holde denne boken i hånden, det vil jeg tro, for

---

<sup>26</sup> Lewestam, F.H. 1875. «Hans Christian Andersen». Wielkopolska biblioteka cyfrowa. <<https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/110826/edition/121796/content>>. Nedlastet 12.11.20

<sup>27</sup> Lewestam, F.H. 1875. «Jubileusz poety». Crispa. Biblioteka cyfrowa Uniwersytetu Warszawskiego. <<https://crispa.uw.edu.pl/object/files/256726/display/Default>>. Nedlastet 12.11.20

gjennom dette arbeidet har jeg opplevd de hyggeligste stundene i min skribentkarriere. (Lewestam 1859: 1-2, min kursiv)

Samlingen har blitt regnet som en adaptasjon. Det virker som om Lewestam selv forsto arbeidet sitt som en adaptasjon, og ikke som en oversettelse i egentlig forstand: Vi kan lese at han har hermet (*naśladowaniem*) etter originalen og gitt eventyrene en rent polsk bakgrunn ved å bytte ut «skandinaviske, eventyrlige legender» med «Slavernes fantastiske verden». Det fremkommer altså at han hadde en intensjon om å hjemliggjøre eventyrene (*Einbürgerung*). Det vil si at han, som han selv røper det, ønsket å tilpasse eventyrene sin tids polske publikum.

Intensjonen om å hjemliggjøre må sees i lys av den situasjonen Polen befant seg i på 1850-tallet. Landet var oppdelt mellom Russland, Preussen og Østerrike. Bare fire år etter utgivelsen av eventyrsamlingen *Powiastrki moralno-fantastyczne* (1859) skulle det væpnede opprøret, eller Januarrevolusjonen («*Powstanie Styczniowe*») bryte ut og bli slått ned. Fordi polakkene var undertrykte og planla revolusjon, må litteratur med polsk innhold ha vært kjærkomment og ettertraktet. Slik litteratur må ha bidratt til å styrke polakkers nasjonale identitet i en tid da deres språk og kultur var truet av språket og kulturen til de tre okkupasjonsmaktene. Intensjonen bør også sees i lys av at Lewestam oversatte de patriotiske poetene Mickiewicz og Kraśinski samt skrev bøker om Polens litteraturhistorie. Etter min mening viser de litterære beskjeftigelsene at han var engasjert i hjemlandets kulturelle og politiske situasjon, og at han mest sannsynlig var patriot. Derfor virker det rimelig å anta at han ønsket å styrke polakkers nasjonalfølelse gjennom å gi eventyrene en polsk kontekst. Om Lewestam og hans forlegger likevel ikke hadde som mål å styrke nasjonalfølelsen med samlingen, så kan det tenkes at eventyrenes referanser til Polen tiltrakk flere lesere. I kapittel 7 skal jeg undersøke hvilken effekt hjemliggjøringen har på avsløringen av menneskelige svakheter.

Forordet forklarer hvilket publikum samlingen er ment for. Det er interessant at både unge og eldre lesere fremheves, som jeg oppfatter som synonymmer for henholdsvis barn og voksne. Han håper at boken blir nyttig «i det minste for unge lesere» («*przynajmniej młodym Czytelnikom*»), ettersom den inneholder enkle moralske leksjoner og kan bidra til å stimulere barnas forestillingsevne, eller fantasi. Han håper at også voksne vil finne glede i den.

Det er likevel tydelig at de to lesergruppene tillegges ulik vekt. Det er på grunn av formuleringen «*i det minste for unge lesere*» («*przynajmniej młodym Czytelnikom*», min kursiv). Det virker som om Lewestam antar at eventyrene først og fremst vil appellere til



barn. Han håper at dersom ingen andre kommer til å lese eventyrene, så vil i det minste barna gjøre det. Derfor kan forordet gi inntrykk av at Lewestam arbeidet primært med fokus på barneleseren, spesielt når man vet at han var den første polske oversetteren som nevnte barnet som adressat for Andersens eventyr (Sochańska 2006: 461). Likevel ble også Andersens originaleventyr oppfattet som barnelitteratur, til tross for eventyrenes dobbelthet og forfatterens misnøye med publikums tolkning. Dersom Lewestams oversettelse primært hadde vært rettet mot barn, tror jeg ikke at han hadde nevnt den voksne i forordet. Fordi han nevner de to adressatene, vil jeg anta at oversettelsen ivaretar eventyrenes doble adressat. Det kan igjen tyde på at også avsløringseffekten til en viss grad er ivaretatt, ettersom effekten etter min mening henger sammen med den voksne leseren.

Det fremgår av forordet at oversettelsen er utført etter «den danske originalen» («z oryginalu duńskiego»). Sochańska hevder at det likevel er mest sannsynlig at Lewestam oversatte fra tysk og sammenlignet tyske oversettelser med originalen. Dette hevder hun fordi Lewestam selv skrev at hans ferdigheter i dansk var begrensede (Sochańska 2006: 460). Videre begrunner hun antagelsen med at han, på samme måte som tyskerne, misforsto den danske bruken av ordet «lille» (460). Derfor inkluderte han ordet i setninger der det kunne vært sløyfet, det vil si der ordet utførte en affektiv funksjon i stedet for en forminskende funksjon (460).

Etter min mening må påstanden om at professoren oversatte fra tysk nyanseres. Det er mulig at han kikket på andres oversettelser for å forvise seg om at han hadde forstått de språklige nyansene. I så fall er det rimelig å anta at de tyske oversetternes lesning av eventyrene i en viss grad virket inn på den polske oversettelsen. Samtidig kjenner vi ikke til nivået på Lewestams dansk og dermed heller ikke om han måtte ty til et tredje språk. Han skrev at han formulerte seg svakt når han snakket med dansker (460). Det forteller kanskje mer om hans evne til å bruke det danske språket performativt enn om hans evne til å forstå det. Å lede en samtale ansikt til ansikt forutsetter språklig improvisasjon, og derfor reflekteres ikke alltid talerens reelle språkkompetanse i en samtale. Lewestam kan derfor ha forstått dansk bedre enn han kunne snakke det. Dessuten må det kunne hevdes at oversettere først og fremst må beherske den performative bruken av språket de oversetter til, som i dette tilfellet er polsk. Det er fordi en oversetter utfører et håndverksmessig arbeid ved å skrive en ny tekst. På tittelbladet til *Powiastrki moralno-fantastyczne* sto det at eventyrene var oversatt fra dansk (459). Dersom det ble benyttet utenlandske oversettelser i arbeidet med samlingen, ville forlaget og oversetteren antagelig ikke nevnt det, av frykt for å fremstå som uprofesjonelle. Jeg velger likevel å stole på Lewestams forord, der han skriver at han har

hermet etter den danske originalen (Lewestam 1859: 1). Likevel kan jeg ikke utelukke at professoren ikke også sammenlignet med tyske oversettelser i noen grad.

### 2.3.2 Bogusława Sochańska

I likhet med Lewestam, har Sochańska en allsidig bakgrunn innen litteratur- og kulturarbeid. Hun har vært direktør for det danske kulturinstituttet i Warszawa, oversatt danske forfattere som Yahya Hassan, Stig Dalager, Susanne Brøgger og Inger Chistensen samt undervist i dansk historie og filologi ved Adam Mickiewicz-universitetet i Poznań (Stowarzyszenie pisarzy polskich: u.å.). Når det gjelder H.C. Andersen, har hun oversatt mer enn bare eventyrene. Et utvalg av Andersens dagbøker utkom i 2014, og i 2018 tok oversetteren initiativ til å starte serien *Andersen dla dorosłych* (Andersen for voksne). Som del av serien har hun oversatt *Billedbog uden billeder* (1839-1847) og prosaverket *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829) (Stowarzyszenie pisarzy polskich: u.å.). Hun har fått flere priser og utmerkelser for sin oversetterpraksis, både i Danmark og Polen.

Den faglige tyngden har utvilsomt vært med på å høyne standarden for Bogusława Sochańskas prosjekt med å oversette Andersen. Det skal nemlig ha tatt tre år å finne en forlegger som var villig til å utgi en nyoversettelse av eventyrene, ettersom det polske markedet allerede var smekkefullt av H.C. Andersen (Sochańska 2009: 97). Sochańska ønsket å oversette alle eventyrene og historiene til polsk direkte fra dansk, noe som ikke var blitt gjort før. Oversettelsesprosjektets originalitet, omfang og oversetterens akademiske bakgrunn antar jeg at medvirket til at Sochańska fant en forlegger. Resultatet ble godt mottatt, for Sochańska mottok den prestisjefulle Hans Christian Andersen-prisen «for sin gjennomgribende og respektfulde oversættelse af H.C. Andersens eventyr og fortællinger til polsk» (Hans Christian Andersen Priskomite: 2019). I tillegg har hun skrevet flere artikler og essays om Andersen og om den polske resepsjonshistorien av forfatterskapet.

For Sochańska er oversetterens viktigste oppgave å være «tro mot originalen» («dochować wierności oryginałowi») (Sochańska 2009: 105). I artikkelen «Var en ny oversettelse av Andersens eventyr nødvendig?» svarer hun bekræftende på spørsmålet hun stiller i tittelen.<sup>28</sup> Med sitt bidrag håper hun å vise at de oversettelsene polakker husker fra barndommen er veldig forskjellige fra den danske originalen (126). Slik det fremkommer av

---

<sup>28</sup> Sochańska, Bogusława. 2009. «Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?» Przekładaniec. A journal of literary translation no. 22-23, s. 97-128

artikkelen og oversettelsen, ønsker hun å overføre alle aspekter ved eventyrenes språk, stil og form til polsk så langt det lar seg gjøre.

For å forstå hvorfor Sochańska motiveres av troskap mot originalen, bør man etter min mening kjenne til hvordan troskap ikke har vært prioritert i eventyrenes oversettertradisjon i Polen. Ifølge Sochańska var det ved slutten av det 19. århundret at barnet som mottaker og den didaktiske tendensen begynte å dominere i Polen, og i Europa for øvrig (Sochańska 2009: 100). I Polen begynte tendensen med den populære didaktiske oversettelsen til Cecylia Niewiadomska fra 1899, som fremdeles er å få kjøpt i dag (100).<sup>29</sup> Eventyrene skulle samsvare med de gjeldende idealene for barneoppdragelse (100). Derfor har eventyrene blitt barnliggjort, glattet ut, forenklet, forkortet, og tilpasset i innholdet, med formålet om at de skulle utøve en didaktisk funksjon (99). I tillegg har det vært tradisjon for å oversette via et tredje språk, særlig tysk. Det har ifølge Sochańska ført til at oversetterne har gjentatt de utenlandske oversetternes oversettertekniske valg på godt og vondt (Sochańska 2009). Oppdragelsesidealene samt oversettelsen av oversettelser har ført til at flere ulike kjennetegn ved eventyrene, som humor, ironi, lek med ord og dobbeltheten i betydninger som kaller på en voksen leser, har blitt svekket eller fjernet helt (Sochańska 2009).

Selv er Sochańska tydelig på at det ikke var barn Andersen ville oppdra gjennom eventyrene, men voksne (Sochańska 2006: 488). Derfor avslørte og latterliggjorde han alt fra de voksnes falskhet, arroganse, titler, diplomer og makt, til sin tids gryende nasjonalisme (480-81). Det ensrettede fokuset på barnet som mottager svekket imidlertid eventyrenes avsløring av menneskelige personlighetstrekk og holdninger (480). Det er det jeg kaller avsløringseffekten, og som etter min mening er så sentral for eventyrene at den burde bevares i oversettelsen.

Det ser dermed ut til at den etablerte, hjemliggjørende oversetterpraksisen av Andersens eventyr i Polen har styrket hennes mål om å følge originalen strengt. Med sin egen oversettelse ønsker hun å bøte på sine forgjengeres oversettervalg. Derfor vil jeg anta at oversettelsen av «Tommelise» og «Sneedronningen» heller mot det Schleiermacher kaller fremmedgjøring (*Verfremdung*), til forskjell fra Lewestams hjemliggjøring (*Einbürgerung*).

Det er viktig å påpeke at Sochańska ikke regner Lewestams oversettelse som en del av den didaktiske tendensen som begynte ved århundreskiftet. Hun skriver at eventyrsamlingen ikke bærer de senere oversettelsenes sterke preg av å være tolket med tanke på barnet som

---

<sup>29</sup> Cecylia Niewiadomska (1855-1925) var pedagog og underviste i litteraturhistorie og polsk. Forfatter av barne- og ungdomsbøker og skolebøker (Brzozowska 1970: 50)

mottager (460). Dette kjennetegnet deler den med de første polske andersen-eventyrene som ble publisert enkeltvis i aviser (460). Slik jeg forstår Sochańskas utsagn, mener hun at oversettelsen bevarer både den voksne og den barnlige adressaten, ettersom den ikke er skrevet kun for barn. Utsagnet stemmer over ens med Lewestams egne ord fra forordet, hvor han håper at *både* barn og voksne skal lese eventyrene. Videre roses samlingen for å etterligne Andersens dynamiske, livlige og naturlige stil, spesielt i dialoger (460-461). Den kritiseres likevel for at den danske konteksten er erstattet med en kontekst som var kjent for datidens polske lesere (461). Kritikken understreker Sochańskas eget syn på oversettelse, der troskap mot originalen står høyt i kurs.

Sochańskas vurdering styrker min antagelse av at avsløringseffekten bør være bevart også i Lewestams oversettelse. Det er fordi hun mener at oversettelsen ikke kun er tolket med tanke på barnet, men også med tanke på det som i eventyrene kaller på en voksen leser. Etter min mening er avsløringen av menneskers negative egenskaper og holdninger først og fremst rettet mot den voksne, og ikke mot barnet. Dersom Lewestam ivaretar eventyrenes doble adressat, er det derfor grunn til å tro at også avsløringseffekten kommer til uttrykk i oversettelsen.

### 3. «Tommelise»

Eventyret «Tommelise» utkom på dansk i andet hefte av første samling, *Eventyr, fortalte for børn*, 1835. Det var ledsaget av eventyrene «Reisekammeraten» og «Den uartige Dreng». Ifølge «H.C. Andersen-Centrets» kronologiske oversikt over alle eventyr og historier, ble det publisert ni eventyr før «Tommelise» (H.C. Andersen-Centret: eventyr).<sup>30</sup> Dermed var Andersens eventyrforfatterskap fortsatt i sin spede begynnelse.

Det har hittil blitt publisert tre utførlige lesninger av «Tommelise».<sup>31 32 33</sup> Med utførlig mener jeg hele artikler eller bokkapitler som har blitt viet eventyret. Det er merkelig at det ikke finnes flere dyptgående tekster om et av Andersens mest kjente eventyr. Det har blitt oversatt en rekke ganger, satt opp som teater, avbildet, og hovedpersonen har fått en statue i Odense (Palm 2005: 28). Anders Palm begrunner denne forskningstradisjonen med at Georg Brandes vurderte «Tommelise» som et eventyr uten en dypere tanke (Palm: 25-26). Brandes' utsagn skal ha vært med på å stemple eventyret som en bagatell, «en saga mer för småflickor än för manliga litterater» (26). Også Stina Otterberg påpeker at eventyret har blitt behandlet stemoderlig i kritikk og forskning, og Johan de Mylius innleder sin lesning med å forsvare dets kompleksitet (Otterberg 2008: 95). Han hevder at «Tommelise» er så simpel og klar i sin utforming og så lik et «klassisk eventyr» for barn at det tilsynelatende ikke inneholder flertydigheter (de Mylius 2004: 55). Likevel, fortsetter han, er det all grunn til å ta eventyret nærmere i øyensyn (55). Med dette antyder de Mylius at «Tommelise» ikke kun appellerer til barn, for eksempel gjennom en spennende handling: Eventyret innehar også kvaliteter som en moden leser kan sette pris på.

Først vil jeg sammenfatte handlingen i «Tommelise». Deretter foretar jeg en lesning av eventyret basert på Propps strukturalistiske teori samt Palms, de Mylius' og Otterbergs tolkninger. Det er fordi de tre sistnevnte forsøker å endre «Tommelises» status som bagatell

---

<sup>30</sup> Et grunnleggende spørsmål i Andersen-forskningen er hvilke av forfatterens eventyr og historier som er egentlige eventyr. Andersen offentliggjorde selv 156 eventyr og historier. «H.C. Andersen-Centret» opererer imidlertid med 213 titler (H.C. Andersen-Centret: eventyr). Det forklares med at Andersen brukte betegnelsen «historier» på flere av sine tekster, hvorav flere føyer seg inn blant eventyrene, mens andre utgjør kunstneriske eksperimenter innenfor og på tvers av andre kortprosasjangrer (H.C. Andersen-Centret: genre).

<sup>31</sup> de Mylius, Johan. 2004. «Flugten» i *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*. København, s. 54-63.

<sup>32</sup> Palm, Anders. 2005. «Tommelise, Tummetott och tändstickspojken. Androgyna äventyrligheter» i *H.C. Andersens underbara resor i Sverige*. Göteborg, s. 25-58

<sup>33</sup> Otterberg, Stina. 2008. «När Tommelise för utomlands. Om svalans betydelser i H.C. Andersens eventyr» i *Samlaren*, årg. 129. Uppsala, s. 92-121

ved å behandle eventyret som noe mer enn kun underholdning for barn. Deretter analyserer jeg de humorskapende og sentimentalitetsskapende strategiene med utgangspunkt i trekantforholdet Tommelise-muldvarp-markmus.

### **3.1 Handlingssammendrag**

Eventyret begynner med en kvinne som gjerne vil ha et lite barn. Hun går derfor til en heks, som selger henne et byggkorn og ber henne plante det. Fra jorda vokser det opp en tulipan. Inni tulipanen sitter det en jente som ikke er mer enn en tomme lang, og hun får navnet Tommelise. Hun er hovedpersonen.

En natt blir hun bortført av en padde. Det markerer begynnelsen på de tre ekteskapslignende forholdene Tommelise må unnsnippe. Det første forholdet er ekteskapet med paddens sønn. Den gamle padden bortfører Tommelise fordi hun vil ha henne som svigerdatter. Det vil ikke Tommelise. Hun blir reddet av en fiskestim som gnager over stilken på liljebladet hun sitter på. Slik blir både bladet og jenta ført langt bort av elvestrømmen.

Det andre forholdet er med hann-oldenborren. Oldenborren får øye på henne på liljebladet og tar henne med opp i et tre. Ekteskap blir ikke nevnt, men han synes Tommelise er nydelig, selv om hun ikke ligner en oldenborre. Hunn-oldenborrene konkluderer med at hun er stygg fordi hun ser ut som et menneske. Hann-oldenborren lar seg overtale til å mene det samme, og han slipper Tommelise fri.

Det tredje forholdet er ekteskapet med muldvarpen. Først må hun klare seg alene i skogen. Det blir vinter og kaldt, og hun fryser nesten ihjel. Derfor banker hun på døren til markmusen. Hun får lov til å bli hos markmusen i vinter, hvis hun holder huset ryddig og forteller historier. En dag kommer den velstående naboen, muldvarpen, på besøk. Tommelise blir bedt om å synge for gjesten, og han blir forelsket i henne. Markmusen sier til jenta at hun ville være godt forsørget hvis hun ble hans kone. Men heller ikke denne gangen har hun lyst til å gifte seg.

Tommelise får et tilbud om å flykte, men avslår. Det begynner med en død sval som ligger i gangen til muldvarpen. Markmusen og muldvarpen bryr seg ikke om fuglen, men Tommelise sørger over den. Om natten sniker hun seg ned for å legge et teppe over den. Det viser seg at svalen ikke er død, for den kommer til live igjen etter å ha blitt oppvarmet. Om våren er svalen klar til å fly og spør sin redningskvinne om hun ønsker å bli med. Hun blir ikke med, for hun vil ikke bedrøve markmusen ved å forlate henne.

Muldvarpen frir til Tommelise. Markmusen forlanger at hun bruker sommeren på å sy på utstyret til sitt nye hjem før bryllupet om høsten. Når hun går ut for å si farvel til solen,

kommer svalen tilbake. Denne gangen takker hun ja til å fly med den til varmere land. For første gang tar Tommelise et aktivt ansvar for sin egen frihet, ettersom hun selv velger å flykte fra muldvarpen. Når de er fremme, ber svalen jenta om å finne seg en blomst å bo i. Blomsten hun velger viser seg å være hjemmet til alvekongen, eller kongen over blomsterenglene. Han frir til Tommelise, hun sier ja og blir alvedronning. Alvekongen omdøper Tommelise til Maja.

### 3.2 Dannelsesflukten

Innledningsvis hevder jeg at «Tommelise» er et syntetisk eventyr. Det betyr at det er strukturert og fortalt på en måte som gjør syntesen til eventyrets ideal, og at hovedpersonen oppnår denne åndelig-filosofiske tilstanden til slutt (jamf. innledning). I disse eventyrene finnes det personer og krefter som motarbeider hovedpersonen i streben mot helhet. Det er de som blir avslørt gjennom avsløringseffekten. La oss undersøke strukturen i «Tommelise» for å identifisere hvordan eventyret uttrykker syntese, og hvordan de ulike personene representerer eventyrets verdier og antiverdier.

For det første følger handlingen en utviklingsmodell bestående av tre trinn. Det er den samme utviklingsmodellen vi finner både i folkeeventyret og i dannelsesromanen. I folkeeventyret formuleres modellen som harmoni-splittelse-harmoni (Möller-Christensen 1988: 28 ). Først befinner hovedpersonen seg i en harmonisk hjemmesituasjon. Deretter oppstår det en krise som innebærer prøver og kamper. Til slutt gjenvinnes harmonien og hovedpersonen belønnes (28). La oss anvende modellen på eventyret:

I begynnelsen lever Tommelise i en idyllisk tilværelse hjemme hos moren.<sup>34</sup> Dette er det første harmoniske trinnet. Beskrivelsen tyder på at Tommelise har det godt: Kvinnen lager en vakker vugge til henne av et valnøttskall med fiolblader som madrass og et roseblad som dyne (A: 111). På bordet, hvor den lille jenta leker, setter hun en tallerken omkranset med blomster. Der kan Tommelise padle fra den ene siden av tallerkenen til den andre. Det vi får vite er at Tommelise har et fint sted å sove og et sted å leke. Livet hos moren er preget av omsorg, lek og idyll. Det andre trinnet i utviklingsmodellen innledes når Tommelise blir bortført av en padde. Idyllen er forbi ettersom hun blir skilt fra hjemmet og moren mot sin vilje. Bortføringen markerer starten på de tre kjærlighetsforholdene som alle truer med å ta fra henne friheten, og som hun må flykte fra. Det tredje trinnet inntreffer når Tommelise blir

---

<sup>34</sup> Fortelleren omtaler kvinnen som «Konen» (A: 111). Selv om kvinnen ikke er Tommelises biologiske mor, velger jeg å kalle henne jentas mor, ettersom hun utfyller funksjonen som forelder.

reddet av svalen og ankommer alvenes rike. Det er to hovedgrunner til at slutten er harmonisk: For første gang spør beileren, det vil si alveprinsen, om hun vil gifte seg med han, og for første gang samtykker hun. I tillegg befinner hun seg blant vesener som ligner henne selv: De er like små som henne og like glad i blomster og sommeren som henne selv.

For det andre kan handlingen og personene beskrives med utgangspunkt i Vladimir Propps syv aktører (*dramatis personae*) og 31 funksjoner. I «Tommelise» finnes tre av aktørene: offervarianten av hovedpersonen, antagonister og hjelpere.<sup>35</sup> Aktørene og de tilhørende personene kan fremstilles i en tabell:

<b>Aktører</b>	<i>Hovedperson (offervariant)</i>	<i>Antagonister</i>	<i>Hjelpere</i>
<b>Personer i «Tommelise»</b>	Tommelise	Padden og paddesønnen	Fiskestimen
		Hann-oldenborren	Sommerfuglen
		Muldvarpen og markmusen	Hunn-oldenborrene (ufrivillig)
			Markmusen
			Svalen

Propp skiller mellom hovedpersoner som er ofre (*victim-hero*) og de som drar ut på leting etter noe (*seeker-hero*, Propp: 80). Forskjellen er at sistnevnte selv drar ut for å finne noe eller utføre et oppdrag (80). Det gjør ikke Tommelise, for hennes reise begynner med at hun blir bortført. Derfor er Tommelise en offerhovedperson. Det finnes flere antagonister: Det er de tre frierne og deres kvinnelige støttespillere. Det finnes også flere hjelpere: Tommelise unnslipper paddene ved at fiskestimen gnager over stilken på bladet hun sitter på, sommerfuglen binder hun til bladet for å drive raskere med elvestrømmen, og svalen flyr henne vekk fra det tredje fangenskapet hos muldvarpen og markmusen. Også hann-oldenborrene må regnes som (ufrivillige) hjelpere, ettersom de overbeviser hann-oldenborren om at Tommelise er stygg slik at han lar henne gå. Markmusen skiller seg ut, for hun utfører en dobbel aktørrolle.<sup>36</sup> Hun er både antagonist og hjelper: Hun er en hjelper i begynnelsen fordi hun lar Tommelise bo hos seg i vinter, men går over i antagonist-rollen når hun tvinger Tommelise til å gifte seg med muldvarpen. Markmusens dobbelthet kommer jeg tilbake til.

<sup>35</sup> De norske navnene på aktører og funksjoner er min frie oversettelse av begrepene slik de forekommer i *Morphology of the folktale* (1994).

<sup>36</sup> Propp påpeker at det ikke i alle folkeeventyr finnes én person som svarer til en av de syv aktørene. Flere personer kan svare til en og samme aktør, eller en person kan utføre funksjonen til flere aktører (Propp 1994: 80-81). Det er tilfellet i «Tommelise» og flere andre Andersen-eventyr.



Fem av Propps 31 funksjoner er grunnleggende for handlingsforløpet. Den første er funksjon I, avgang (russisk term), som går ut på at et familiemedlem drar hjemmefra (Propp: 26). Familiemedlemmet er hovedpersonen, som blir bortført fra hjemmet av en padde. Deretter er det to funksjoner som etter min mening danner grunnstammen i eventyret: funksjon XXI (forfølgelse, jakt) (russisk) og XXII (redning) (russisk) (56-57). De går ut på at hovedpersonen blir forfulgt av noen for så å bli reddet. Forfølgelse og redning finner sted hele tre ganger i eventyret: Hver gang Tommelise blir begjært av frierne og deres støttespillere (paddene, oldenborrene, markmusen og muldvarpen) blir hun reddet av en hjelper (fiskestimen, sommerfuglen, hunn-oldenborrene, markmusen og svalen). Forfølgelse-redning er altså mønsteret som driver handlingen fremover. Eventyret ender med funksjonene XXIX (forvandling) (russisk) og XXXI (bryllup) (russisk) (62-63). Funksjonen «forvandling» innebærer at hovedpersonen får et nytt utseende: Alvekongen setter en krone på hodet til Tommelise, og hun får et par med vinger av en flue, slik at hun kan fly sammen med alvene (A: 119). Den siste funksjonen innebærer ofte at hovedpersonen både gifter seg og blir tronarving (Propp: 64). Det gjelder også i «Tommelise», ettersom hovedpersonen gifter seg med alvekongen og blir alvedronning (119).

Propps funksjoner viser at forfølgelse og redning danner grunnstrukturen i handlingsforløpet. Også Johan de Mylius identifiserer denne strukturen.<sup>37</sup> Han kaller hovedpersonens vei ut i verden for en reise eller en flukt (de Mylius 2004: 59). Tommelises reise er en bevegelse vekk fra de tre ekteskapene, som alle er forbundet med tvang og begrensning (59). I de to første tar hun ikke aktivt ansvar for å bli befridd, påpeker han: Det er i stedet hjelperne (fiskestimen og hunn-oldenborrene) som befrir en passiv Tommelise (...). Hun flykter ikke i egentlig forstand, for flukten fra dem som vil bruke henne skjer av seg selv (59). Hun er på reise, men uten et mål eller formål (59). Etter min mening er det derfor ikke merkelig at Tommelise, ifølge Otterberg, tradisjonelt har blitt skildret som hjelpeløs og styrt av sin natur snarere enn av sin vilje, bevissthet og sine handlinger (Otterberg 2008: 110). Forståelsen av Tommelise som hjelpeløs kan også forklares med at hun er en offer-hovedperson. Likevel tar Tommelise til sist et aktivt valg om å flykte med svalen. Denne gangen er det en reell flukt.

Handlingsmønsteret forfølgelse-redning tydeliggjør den grunnleggende verdimetsetningen i eventyret. Tommelise er hovedpersonen og representerer eventyrets

---

<sup>37</sup> Ifølge de Mylius er reisen som strukturell komponent felles for mange av de tidlige eventyrene, deriblant «Fyrtøiet», «Lille Claus og store Claus», «Prindsessen paa Ærten» og «Den standhaftige Tinsoldat» (de Mylius 2004: 54).

verdier, mens antagonistene representerer antiverdiene. Fellestrekket i alle de tre forholdene Tommelise må unnsnippe, er at det på mange måter er et mørke hun må flykte fra. For det første har frierne, i form av besjelte dyr, et annet utseende og levesett enn den lyse Tommelise: Paddene er store og slimete, og paddemoren vil at svigerdatteren og paddesønnen skal bo «saa deiligt nede i Mudderet!» (A: 112). Ingen av partene tenker på, som de Mylius påpeker, at Tommelise ikke vil kunne puste under mudderet (de Mylius: 60). Oldenborrens tunge, svarte kropp står i kontrast til Tommelises lille og nette. Muldvarpen og markmusen, på sin side, fører bokstavelig talt et liv i mørke der de bor i ganger under jorden, og i likhet med oldenborren er muldvarpen stor og svart i pelsen. Tommelise er derimot forbundet med lyset: Hun ble til i en blomst, hun ligner et menneske i miniatyr og hun ender opp som en alv i alvenes varme sommerrike.

Verdimotsetningen går likevel dypere enn dikotomien lys/mørke. De Mylius nærmer seg kjernen når han setter opp det jordiske og det ikke-jordiske som to motpoler (62). Det er fordi det ikke-jordiske er representert ved alvene og Tommelise, mens det jordiske er representert ved frierne og deres støttespillere. De Mylius hevder at overgangen fra det jordiske til det ikke-jordiske er symbolisert gjennom farger: Tommelise blir født i en rød tulipanblomst, men i alveriket er alt hvitt (62). Tommelise er ganske riktig et overjordisk vesen fra begynnelsen av, for hun blir til i en tulipanblomst som blir solgt til moren av en heks. Heksen er i eventyr tradisjonelt en trolldomskyndig kvinne, og gjennom henne får Tommelise en forbindelse til magi. Den mystiske tilblivelsen vitner om at Tommelise ikke må forstås som et menneske, men som en alv uten vinger. Ettersom alver er fantasivesener, konnoterer alvene en ideell, bekymringsfri måte å leve på som er hevet over hverdagens problemer og begrensninger. Det dreier seg om to slags levemåter som ikke lar seg forene. Tommelise bærer kimen i seg til å bli en eterisk alv, og derfor kan og vil hun ikke binde seg til den jordnære padden, oldenborren eller muldvarpen.

Etter min mening er Tommelises personlighetstrekk uskyldsrenhet, følsomhet og frie vesen eventyrets hovedverdier. Følsomheten vises gjennom beskrivelser av det hun gjør: Det står at hun gråter over sommerfuglen, for hun rakk ikke befri den fra liljebladet før oldenborren tok henne (A: 113). Det gjør henne trist at sommerfuglen kommer til å dø av sult (113). Når hun avslår svalens tilbud om å flykte, er det fordi hun ikke vil «bedrøve» den gamle markmusen (117). Tommelises følsomhet innebærer altså en uselvvisk medfølelse for andre, både for hjelpere som sommerfuglen og helper-antagonister som markmusen. Medfølelsen for markmus-verten er så sterk at hun er villig til å forbli i fangenskapet og slik ofre sin egen lykke. Til sist er det likevel medfølelsen som redder henne: Fordi Tommelise

pleier svalen, gjenopplives den og blir hennes siste og viktigste hjelper. Når det kun er fire uker igjen til bryllupet og ekteskapet virker uunngåelig, velger hun friheten.

Tommelises egenskaper er de samme som romantikerne forbandt med barnet. Innledningsvis viste jeg hvordan barnet er et sentralt motiv i romantikken og i Andersens forfatterskap, fordi det symboliserer en syntetisk væremåte man burde strebe etter personlig og i kunsten. Slik jeg leser eventyret, er derfor idealet i «Tommelise» å bevare de barnlige egenskapene uskyld, følsomhet og frihet, noe hovedpersonen også gjør. Hun er likevel ikke den samme som før reisen tok til, for nå er hun dronning blant vesener som ligner henne. Det er belønningen hun får for å ha gått igjennom mange prøvelser og tatt en selvstendig avgjørelse om å flykte fra ekteskapet med muldvarpen. Det er også belønningen for å ha unnslettet frierne med sin lyse identitet i behold. Eventyret har derfor karakter av en dannelsesreise (harmoni-splittelse-harmoni) hvor hovedpersonen ender opp på et høyere plan enn hun befant seg på i utgangspunktet.

Otterberg hevder at den grunnleggende forutsetningen for Tommelises fangenskap er at både mannlige og kvinnelige personer slår vakt om et kjønnsbasert maktsystem (Otterberg: 96). I dette systemet behandles hovedpersonen som en handelsvare, og hennes synspunkter blir ikke hørt (98). Jeg sier meg enig med Otterberg, ettersom jeg anser systemet for å være årsaken til hvordan antagonistene truer verdiene følsomhet, uskyld og frihet.

Den kjønnsbaserte maktutøvelsen er tydeligst i trekantforholdet Tommelise-muldvarp-markmus. Det er det fangenskapet som opptar mest fortelletid, og som jeg går nærmere inn på i neste delkapittel. Den som aktivt utøver makt over Tommelise, er den doble markmusen. Vi har sett at dobbeltheten beror på at hun har to av aktørrollene som Propp identifiserte i folkeeventyr: rollen som hjelper og antagonist. Først redder hun Tommelise ved å la henne bo hos seg i vinter. Slik er hun en hjelper. Likevel er hun så lojal mot den rike muldvarpen, som hun beundrer i alt han gjør, at hun tvinger Tommelise til å bli hans kone. Ifølge Otterberg består markmusens makt i at hun er eldre enn Tommelise, og derfor mener at hun kan bestemme over henne (97). Det er markmusen som tar initiativ til ekteskapet allerede før Tommelise og muldvarpen har møtt hverandre (97). Det er også hun som ber jenta synge for gjesten slik at han blir forelsket i henne, og som tyr til trusler om vold når Tommelise protesterer: «'Snik snak!' sagde Markmusen, 'gjør Dig ikke obsternasig, for ellers skal jeg bide Dig med min hvide Tand!» (97). Markmusen forstår jeg som den som egentlig opprettholder og driver frem et hierarkisk og undertrykkende system der unge kvinner presses inn i fornuftsekteskap. Derfor behandles Tommelise med ufølsomhet og hensynsløshet.

Etter min mening fungerer avsløringseffekten på to nivåer i trekantforholdet. På et overordnet nivå kritiseres det kjønns- og aldersbaserte maktsystemet som musen og muldvarpen verner om. Det er fordi systemet innskrenker friheten til hovedpersonen, som representerer verdiene uskyld, følsomhet og frihet. Fordi hun innehar disse egenskapene, som er direkte forbundet med barnet som ideal, kan hun ikke bli lykkelig i et fornuftsekteskap. På et mellommenneskelig nivå kritiseres de to naboenes materialisme og hovmod, samt markmusens dobbelthet eller falskhet. La oss gå nærmere inn på hvordan disse negative egenskapene kommer til uttrykk og hvordan de avsløres ved hjelp av humorskapende og sentimentalitetsskapende strategier.

### **3.3 Tommelise, muldvarpen og markmusen**

#### **3.3.1 Fortellerens holdninger til personene**

Vi har sett hvordan de ulike personene er forbundet med eventyrets verdier og antiverdier: Tommelise representerer barnet, friheten, uskylden og følsomheten, mens muldvarpen og markmusen representerer den voksne, fangenskapet, falskhet og ufølsomhet. Det er tydelig at fortelleren «behandler» personene ulikt som følge av dette. Det vil si at fortelleren gjennomgående vurderer og forholder seg til personene ved hjelp av bestemte formuleringer og ordvalg. Når det er sagt, vil jeg minne om at jeg ikke behandler fortelleren som et tenkende individ med meninger (slik som forfatteren Andersen), men som et narratologisk verktøy. Når fortelleren kommenterer, vurderer og uttrykker sympati eller antipati for personene, forstår jeg det som et verktøy til å karakterisere personene. Karakteriseringen er med på å veilede leseren, og kanskje spesielt barnet, i å skille mellom «de gode» og «de onde». Fortelleren er altså en viktig instans som etablerer eventyrets verdisystem.

Stilen er gjennomgående sentimental i beskrivelsen av Tommelise. Det betyr at fortelleren omtaler henne på en måte som indikerer følsomhet og medfølelse. Hun får gjerne epiteter knyttet til seg som uttrykker hengivenhet. Gjentakende epiteter er adjektivene «lille», «nydelig» og «fiin». Ved historiens begynnelse står det: «Det var en virkelig Tulipan, kunde man nu see, men mindt inde i Blomsten, paa den grønne Stol, sad der en lille bitte Pige, saa fiin og nydelig» (A: 111). Videre står det: «Hun kunde ogsaa synge, o saa fiint og nydeligt, som man aldrig her havde hørt» (111). Det er altså ikke bare Tommelises utseende som prises, men også sangferdighetene hennes.

Når Tommelise er i fare, blir stilen preget av ord som uttrykker bekymring og sympati. Hun er stort sett i fare, unntatt ved begynnelsen og slutten, ettersom strukturen

forfølgelse-redning opptar mesteparten av fortelleiden. Hun blir derfor beskrevet som den stakkars Tommelise i fangenskapet hos paddene, «Den lillebitte Stakkels», hos oldenborrene, «den stakkels Tommelise», og på mest fremtredende vis i trekantforholdet (A: 112, 113). Med fremtredende mener jeg at hun blir kalt stakkars flere ganger, fra hun forfrossen ankommer muldvarpens dør til bryllupet med muldvarpen er rett rundt hjørnet: «... hun frøs saa forskrækkeligt, for hendes Klæder vare itu og hun var selv saa fiin og lille, den *stakkels* Tommelise, hun maatte fryse ihjel», «Den *stakkels* Tommelise stillede sig indenfor Døren ...», «Det *stakkels* Barn var saa bedrøvet, hun skulde nu sige den smukke Sol farvel» (A: 114, 118, min kursiv). Her ser vi også at «lillebitte» og parafraseringen «Barn» er med på å skape sympati for jenta og understreke hennes uskyldsrene fremtoning.

Naboene i jordgangene omtales på en måte som er påfallende annerledes. Muldvarpen får aldri positive epiteter eller blir parafrasert med sympativedekkende ord av fortelleren. Han omtales ganske enkelt som «Muldvarpen» (115-118). Markmusen blir riktignok beskrevet som «en god gammel Markmuus» når hun redder Tommelise fra å fryse i hjel, men det er første og siste gang. Videre er hun bare «Markmusen» (115-118). Fortellerens manglende følsomhet vitner om naboenes antagonistiske rolle.

Muldvarpen gjøres også til gjenstand for en subtil humor som skapes gjennom prosopopeia. Med prosopopeia sikter jeg til hvordan dyrene i teksten gis menneskelige egenskaper (Lothe m.fl. 2007: 181, prosopopeia). Grepet er vanlig i mange Andersen-eventyr, så vel som i sjangeren de gjerne blir sammenlignet med, fabelen. Om muldvarpen står det: «... og Lærdom havde han, men Solen og de smukke Blomster kunde han slet ikke lide, dem snakkede han ondt om, *for* han havde aldrig seet dem» (A: 115, min kursiv). Det er vesentlig for humoren at den lærde herremannen er en muldvarp. Virkelige muldvarper bor under jorden og er blinde, og derfor er også muldvarpen i eventyret blind. Det som gjør beskrivelsen komisk er den logiske formuleringen som likevel ikke er logisk. Det er dette «for» som skaper en grammatisk illusjon om at det er mulig å hate noe fordi man aldri har sett det. Muldvarpen har aldri sett verken solen eller blomster, men han kan allikevel ikke fordra dem. Han er hovmodig, for han nekter å godta at han ikke har kunnskap om alt i verden. Etter min mening er det herremannens hovmod som latterliggjøres ved å spille på dyret muldvarpens blindhet.

Fortellerens ulike behandling av personene kaller jeg for et affektivt skille. Dette skillet har også Anders Palm identifisert: Han påpeker hvordan fortelleren grupperer personene sammen ved å bruke bestemte epiteter. Tommelise, sommerfuglen og svalen blir alle kalt for «lille», «nydelig» og «smuk» (Palm 2005: 40). På bakgrunn av det ovennevnte

hevder jeg at også markmusen og muldvarpen grupperes sammen språklig ved hovedsakelig *ikke* å bli omtalt med positive epiteter.

### 3.3.2 Tommelises holdninger til muldvarpen og markmusen

Også hovedpersonen selv uttrykker holdninger til personene, spesielt muldvarpen. Hele fire ganger får vi vite hva Tommelise synes om sin kommende ektemann. Jeg lister dem opp i den rekkefølgen de forekommer i fortellingen:

Men det brød Tommelise sig ikke om, hun vilde *slet ikke* have Naboen, for han var en Muldvarp. (A: 115, min kursiv)

Hver Aften gjorde Muldvarpen Visit og snakkede da altid om, at naar Sommeren fik Ende, saa skinnede Solen ikke nær saa varmt, den brændte jo nu Jorden fast, som en Steen; ja naar Sommeren var ude, saa skulde Brylluppet staae med Tommelise; men hun var *slet ikke fornøiet, for hun holdt ikke noget af den kjedelige Muldvarp*. (A: 117)

'Om fire Uger skal Du have Bryllup!' sagde Markmusen til hende. Men Tommelise *græd* og sagde, *hun vilde ikke have den kjedelige Muldvarp*. (A: 118)

Saasart [svalen] saae Tommelise, blev den saa fornøiet; hun fortalte den, *hvor nødig hun vilde have den stygge Muldvarp* til Mand, og at hun saa skulde boe dybt under Jorden, hvor aldrig Solen skinnede. Hun kunde ikke lade være at *græde* derved. (A: 118).

I alle de fire utdragene er det tydelig at hovedpersonen ikke vil ha muldvarpen til mann. Hun avviser han på en direkte måte som kan virke skruppelløs: Hun vil «slet ikke» ha muldvarpen og hun er «slet ikke fornøid», hun holder ikke noe av han og synes han er både kjedelig og stygg. Avskyen og fortvilelsen forsterkes ved at hun gråter når hun snakker med markmusen og med svalen.

Ingen av utdragene viser Tommelises direkte tale eller replikker. Holdningene kommer i stedet frem gjennom andre fortellertekniske grep: I de to første utdragene er det fortelleren som beskriver Tommelises tanker og følelser som om fortelleren er inne i hodet hennes, også kalt fri indirekte diskurs (Lothe m.fl. 2007: fri indirekte diskurs, 74). Hun forteller altså ikke hva hun mener til de andre personene, men vi som lesere får kjennskap til tankene hennes likevel. I de to siste utdragene er det Tommelise som snakker til markmusen og svalen, men talen presenteres gjennom indirekte diskurs. Det betyr at fortelleren formidler et sammendrag av talehandlingen, som i våre eksempler er tydelig gjennom formuleringene «sagde» og «hun fortalte den, hvor nødig ...» (talepresentasjon, 225).

Det vesentlige ved forskjellen i talepresentasjon er at Tommelise til slutt sier høyt det hun mener om muldvarpen, både til sin utspekulerte vert og til sin medfølende hjelper. Det vitner om at situasjonen har blitt uutholdelig for henne. Derfor kan hun ikke annet enn å si ifra om at hun ikke trives. Selv om hun hele veien tar avstand fra muldvarpen, lar hun sin stemme bli hørt først når det bare er fire uker igjen til bryllupet.

Det er også vesentlig at Tommelises avvisning har et komisk preg. Det komiske skapes på muldvarpens bekostning, for han blir latterliggjort gjennom adjektivene «kjedelig» og «stygg». I tillegg er de fullstendig skamløse og barnlig direkte beskrivelsene med på å stille muldvarpen i et dårlig lys. Tommelise er på mange måter forbundet med barnet, og utdragene er gode eksempler på den barnlige stilen eventyret er fortalt i, som det fremkommer av eventyrsamlingens undertittel «fortalte for Børn». Her er det først og fremst det uhøflige og ærlige barnet som kommer til synet. Den barnlige stilen ser jeg derfor som et humorskapende element. Det er fordi muldvarpen har høy status, ettersom han er rik og lærd og markmusen ser opp til han. Derfor finnes det etter min mening en forventning om at Tommelise skal vise han respekt. I stedet vil hun ikke ha noe med han å gjøre, og reduserer han til de enkle og ikke-flatterende egenskapene «kjedelig» og «stygg». Forventningen om respekt brytes av barnets frie tale, og det skaper humor.

### 3.3.3 Den døde svalen

Særlig ett utdrag viser tydelig hvordan naboenes borgerlige holdninger blir avslørt.

Tommelise, muldvarpen og markmusen står rundt svalen som ligger i gangen mellom muldvarpens og musens hus. De antar at den er død av kulde:

Midt paa Gulvet laae en død Svale, med de *smukke* Vinger trykkede fast ind om Siderne, Benene og Hovedet trukne ind under Fjedrene; den *stakkels* Fugl var bestemt død af Kulde. Det gjorde Tommelise *saa ondt* for den, hun *holdt saa meget af* alle de smaa Fugle, de havde jo hele Sommeren sjunget og qviddret *saa smukt* for hende, men Muldvarpen stødte til den med sine *korte Been* og sagde: »Nu *piber* den ikke meer! det maa være *ynkeligt* at blive født til en lille Fugl! *Gud skee Lov*, at ingen af mine Børn blive det; saadan en Fugl jar jo ingen Ting uden sit Quivit og maa sulte i hjel til Vinteren!«

»Ja, det maa *I*, som *en fornuftig Mand*, nok sige,« sagde Markmusen. »Hvad har Fuglen for *al sit Quivit*, naar Vinteren kommer? Den maa sulte og fryse; men det skal vel ogsaa være *saa stort!*« (Andersen 2003: 115, min kursiv)

Det er slående hvordan verken markmusen eller muldvarpen uttrykker sympati for fuglen. Mens Tommelise har det «saa ondt» for den og sørgmodig tenker tilbake til sommeren da fuglene kvitret «saa smukt» for henne, er naboene kritiske til fuglens manglende materielle sikkerhet. For muldvarpen har fuglesang ingen verdi, ettersom sangen ikke vil hjelpe svalen med å skaffe mat og husly til vinteren. Musen sier seg enig ved å repetere muldvarpens argumentasjon.

Naboenes materialisme og hovmod parodieres gjennom deres egne replikker. Det må gjentas at med parodi mener jeg overdrivende, komisk eller latterliggjørende etterligning av et fenomen (Lothe m.fl.: 167, parodi). Etter min mening fremstilles naboenes negative egenskaper på en overdreven måte som latterliggjør dem selv og egenskapene de besitter. Muldvarpen uttrykker seg i dramatiske og nådeløse vendinger: Han sier at fuglen ikke «piber» lenger, i stedet for synger, det er «ynkeligt» å være en fugl og «Gud skee Lov» at ingen av hans egne barn blir en fugl. Musen sier seg enig ved å repetere nøyaktig det han har sagt, for så klok er muldvarpen. Hennes aktelse overdrives gjennom smiger og den formelle De-formen: «'Ja, det maa I, som en fornuftig Mand, nok sige». Fordi heller ikke hun tillegger fuglesang noen verdi, omtaler hun sangen med den nedsettende formuleringen «al sit Quivit».

Også fortelleren skaper humor ved å kommentere at muldvarpen «stødte til den med sine korte Been». Muldvarpen er et dyr som bor i ganger under bakken, og har riktignok korte bein. Det er likevel ikke flatterende for en «saa riig og saa lærd» herremann, som han blir presentert som av markmusen, å bli fremstilt med korte bein (A: 115). Beskrivelsen virker avvæpnende, det vil si at den fjerner noe av alvorret i muldvarp-replikken som følger. Den signaliserer, på barnlig vis, at muldvarpen med sine korte bein ikke er noe bedre enn alle andre.

Avsløringen forsterkes i hvordan den sentimentale effekten skapes i utdraget. Det vil si at sympatien ikke er på naboenes, men på svalens side ved hjelp av fortellerens og Tommelises sentimentalitetsskapende ord og formuleringer. Fortelleren beskriver vingene til svalen og svalen som henholdsvis «smukke» og «stakkels». Slik indikeres det i teksten at det er synd på svalen, på samme måte som det ellers er synd på den «stakkels» Tommelise. Også hovedpersonens medfølelse kommer tydelig frem: «Det gjorde Tommelise *saa ondt* for den, hun *holdt saa meget af* alle de smaa Fugle, de havde jo hele Sommeren sjunget og quiddret *saa smukt* for hende ...». De samme sentimentale formuleringene brukes ikke om naboene, og derfor finnes det etter min mening et affektivt skille mellom personene: Tommelise og den narrativt situerte fortellerinstansen bidrar til en følsom stil med den uheldige fuglen i sentrum, mens muldvarpen og markmusen er ufølsomme. De får dermed ikke sympati, verken fra



Tommelises eller gjennom fortellerstilen. Slik understrekes det at naboenes ufølsomme nyttetenkning er antiverdier som står i opposisjon til Tommelises uskyldsrenhet og følsomhet.

Til sist bidrar bruken av prosopopeia til å vise hvordan naboene hever seg over andre. Muldvarpen og markmusen ligner mennesker på flere måter: de har (negative) personlighetstrekk, de kan snakke og de forholder seg til et kjønnsbasert maktsystem ved å bestemme over Tommelise. De blir også referert til som «hun» og «han», det vil si med et kjønn, og ikke kun som «det dyret/den» (A: 114, 115). Imidlertid er det forskjell på naboene og svalen når det kommer til graden av menneskelighet. Når svalen trer inn i handlingen, blir den ikke presentert som en «hun» eller «han», men som et intetkjønnet «den» (115). Fordi mennesker ikke kan omtales som «den», mister slik svalen en del av sin menneskelige fremtoning. Etter min mening er det ikke tilfeldig at fuglen degraderes til dyrenes nivå samtidig som naboparet uttrykker sin overlegenhet ved å sammenligne seg med den. Fuglen opptrer i rollen som «dyret» i intetkjønn, og naboene spiller rollen som mennesker. Muldvarpen sparker til fuglen og kommenterer selvtilfreds: «[n]u piber den ikke meer!» på en måte som kan minne om når et menneske fornøyd bekrefter at skadedyret er dødt.

Naboene latterliggjøres ved at deres og svalens menneskelighet fremstilles ulikt. Humoren oppstår i skjæringspunktet mellom virkelighetens og eventyrets logikk. Leseren vet at det i virkeligheten ikke er noen forskjell på fugler, markmus og muldvarper i den forstand at de alle er dyr som må overleve på like vilkår. Likevel kritiserer naboene fuglen for ikke å ha forberedt seg på vinteren, selv om svaler ikke bygger hi, men flyr til varmere land. Sammenstillingen av de tre personene blir humoristisk fordi leseren vet at et materielt eller økonomisk skille mellom fugler, markmus og muldvarper ikke eksisterer. Eventyret understreker at skillet er falskt, og slik avkler det markmusens og muldvarpens selvgodhet som tuftet på en illusjon. Naboenes feilaktige forestilling om at de står høyere på rangstigen enn svalen er slik med på å latterliggjøre dem.

## 4. «Sneedronningen»

«Sneedronningen. Et eventyr i syv historier» utkom i *Nye Eventyr. Anden Samling* i 1845. Hefteet inneholdt ett eventyr til, «Grantræet». Av de to er det førstnevnte som har fått størst oppmerksomhet verden over i antall oversettelser, illustrasjoner, adaptasjoner til tv-mediet og analyser og fortolkninger. Hefteet utkom 21. desember, og «Sneedronningen» tok bare noen dager å skrive (Wullschlager 2001: 243). At Andersen var produktiv og inspirert kommer frem i et brev han skrev til forfatteren B.S. Ingemann, datert 10. januar 1845: «Mit sidste Eventyr, Sneedronningen har det været mig en Lyst at nedskrive, det trængte sig saaledes i min Tanke at det dandsede hen over Papiret» (H.C. Andersen Centret: brevbase).

Som vi snart skal se, er «Sneedronningen» i likhet med «Tommelise» et eventyr som streber mot syntese. Begge eventyrene går derfor innunder romantikkens optimistiske retning, og ikke den pessimistiske. I «Sneedronningen» kommer syntese, eller harmoni, til uttrykk på mange nivåer, deriblant gjennom hovedpersonenes dannelsesreise. Dannelsen for Gerda og Kay består i å bevare sitt barnlige jeg for å bli hele, forbilledlige mennesker. Barnet er nøkkelordet, så vel i «Sneedronningen» som i «Tommelise. Det hovedpersonene må passe seg for, slik jeg leser det, er ikke å bli fanget i en tilstand av ufølsomhet og skepsis på veien mot voksenlivet. Det er det som skjer med Kay, før Gerdas kjærlighet vekker følsomheten i han på nytt. Kay og Gerda blir voksne, samtidig som de bevarer det barnlige i seg: «Der sad de begge to Voxne og dog Børn, Børn i Hjertet» (A: 329). Det betyr etter min mening at hovedpersonene bevarer egenskapene følsomhet og uskyld, og at egenskapene symboliseres gjennom barnet som motiv.

Først vil jeg kort sammenfatte handlingen. Deretter foretar jeg en lesning av eventyret og identifiserer hvilke verdier og antverdier som rår i lys av Propps strukturalistiske eventyrteori samt romantikkens ide om syntese og barnet som ideal. Til slutt analyserer jeg hvordan humorskapende og sentimentalitetsskapende strategier blir utført gjennom fortellerinstansen med utgangspunkt i den nære relasjonen mellom Gerda og Kay. Slik viser jeg hvordan fortelleren fremmer eventyrets verdier og avslører antverdiene.

### 4.1 Handlingssammendrag

Den første av de syv historiene, «Første Historie, der handler om *Speilet og Stumperne*», danner bakgrunnsteppet for resten av handlingen. Det begynner med «Dævelen», som en dag er «i et riktigt godt Humeur» fordi han har laget et spesielt speil (A: 303). Alt godt og skjønt

som speiler seg i det blir forvrenget eller forminsket, mens alt som det er noe feil med eller som ser stygt ut, trer frem og blir enda verre (303). Djevelen og djeveldisiplene hans bruker oppfinnelsen til å forvrengne mennesker og landskaper på jorden, og de godter seg over kaoset og spliden de skaper blant menneskene. En dag bestemmer djevlene seg for å fly opp mot himmelen for å gjøre narr av englene og Gud. Jo høyere de flyr med speilet, jo sterkere forvrenger det, og det blir vanskeligere å holde fast på det. Speilet faller til jorden og knuser i uendelig mange biter. Disse større og mindre bitene blir spredt over hele verden, og fortsetter å forårsake ulykke for dem som kommer i kontakt med dem.

I «Anden Historie. En lille Dreng og en lille Pige» blir vi kjent med hovedpersonene, Kay og Gerda. De er to fattige nabobarn som leker sammen i hagen om sommeren. Hagen er ikke en egentlig hage, men to urtekasser som strekker seg fra det ene huset til det andre. Det er i denne sommerlige og trygge settingen at Kay en dag får et glasskorn fra djevelens speil i øyet og et i hjertet, slik at synet påvirkes og hjertet nesten blir til en isklump. På samme måte som djevelspeilet fikk alt som var godt til å fremstå som stygt og forvridd, begynner gutten å kritisere alt og alle, også Gerda. Han ser ikke lenger det gode i verden og kan bare sette pris på det fornuftige og det matematisk perfekte: Han forkaster blomstene i hagen til fordel for snøkrystallenes symmetri, og når han vil be sitt *Fader vor*, husker han bare gangetabellen (307). En dag Kay er ute og aker blir han bortført av den mystiske snødronningen. Da Gerda får vite at lekekameraten har forsvunnet, reiser hun ut i verden for å finne han. Slik blir hun, og ikke Kay, eventyrets egentlige hovedperson i de påfølgende fem historiene.

Gerda må gjennom mange ulike prøvelser og hindre: I «Tredie Historie» er hun fanget hos en trollkyndig, men likevel god kvinne. Kvinnen bruker magi for å få Gerda til å glemme Kay og bli hos henne. I «Fjerde Historie» får hun høre om en gutt som har klart å vinne gunsten til en prinsesse. Hun tror at gutten må være Kay, men det stemmer ikke. I «Femte Historie» blir hun tatt til fange av røvere, og i «Sjette Historie» må Lappekonen og Finnekonen fortelle henne hvordan hun skal komme seg til snødronningens slott. I «Syvende Historie» må Gerda beseire snødronningens hær av snøskikkelser som vokter slottsporten før hun endelig finner Kay. Hun gråter, og tårene får glassbiten i hjertet hans til å smelte vekk og han gråter ut glasskåret som har sittet i øyet.

Før Gerda ankommer får Kay i oppgave av snødronningen å legge biter av is på en slik måte at de danner ordet «Evigheden». Klarer han det, blir han fri og snødronningen overrekker han hele verden, men han får det ikke til. Når isbitene ser Gerda og Kays lykkelige gjenforening, legger de seg ned på bakken slik at det står *Evigheden*. Kay er dermed fri til å gå. Sammen vender Gerda og Kay hjem igjen.

## 4.2 Historien om Det totale barn

«Sneedronningens» form ligner formen i folkeeventyret, i likhet med «Tommelise». Derfor kan Propps 31 funksjoner og syv aktørroller anvendes i lesningen av eventyret.

La oss identifisere de viktigste aktørene:

Aktører	Hovedperson (aktiv)	Hovedperson (offer)	Antagonister	Hjelpere	Premien
Personer i «Sneedronningen»	Gerda	Kay	Djevelen/djevlene	Kråkene	Kay
			Snødronningen	Prinsen og prinsessen	
			Den trollkyndige konen	Røverjenta	
			Røverne og røverjenta	Lappekonen	
				Finnekonen	

Begge variantene av Propps hovedpersoner er til stede. Det er Gerda og Kay, ettersom de står i sentrum for begivenhetene og fortelleren følger personene på deres ulike veier til snødronningens palass. Vi følger først og fremst Gerda fra «Anden Historie» og gjennom de påfølgende fem historiene. Kays reise blir også beskrevet fra han er hjemme med Gerda, til han blir rammet av glassbitene fra djevlespeilet og blir bortført av snødronningen. Fordi Kay ikke reiser ut i verden av egen vilje, men blir bortført, og fordi han ikke er i stand til å redde seg selv fra snødronningens grep, er han offerhovedpersonen (*victim-hero*, Propp: 80). Fordi Gerda drar hjemmefra på eget initiativ for å redde Kay, er hun det jeg kaller den aktive hovedpersonen (*seeker-hero*, 80). Hun er på leting etter noe, det vil si lekekameraten, og det kjennetegner denne aktørrollen (80).

I tillegg til å være offerhovedperson, har Kay en lignende aktørrolle som prinsessen i folkeeventyr (*princess*, 79). Det er fordi prinsessen, i likhet med Kay, er en person som noen prøver å finne eller erverve (79). Ifølge Propp dreier det seg ofte om prinsessen og hennes far, som tester en eller flere friere gjennom ulike oppgaver før en av dem får gifte seg med henne (79). Slik jeg ser det, er det etablerte mønstret at en mannlig person er hovedpersonen og at en kvinne har rollen som premie. I «Sneedronningen» er det motsatt, for det er Gerda som er den aktive hovedpersonen som lykkes i å hente Kay hjem igjen. Det er kjærligheten for

barndomsvennen som motiverer Gerda på reisen, for hun holder av han «med hele sin Sjæl» (A: 306). Gerdas følsomhet er en sentral verdi som jeg kommer tilbake til.

Mange av Propps 31 funksjoner er til stede. Derfor er formen i «Sneedronningen» svært lik formen i folkeeventyr. Ikke alle funksjonene opptrer på samme måte som de vanligvis gjør i folkeeventyr, eller i samme rekkefølge som Propps funksjonsnummerering. Likevel betrakter jeg dem som et hjelpemiddel til å forstå handlingsutviklingen. Funksjonene og personene som utfører dem eller som er direkte involvert i handlingen kan fremstilles i en tabell:

<b>Funksjoner</b>	<b>Beskrivelse</b>	<b>Personer</b>
XI, avgang, reise	Hovedpersonen drar hjemmefra	Gerda og Kay
XII, test	Hovedpersonen blir testet, angrepet e.l.	Gerda
XIV, mottar et magisk objekt	Hovedpersonen får en magisk gjenstand	Gerda
XV, veiledning	Hovedpersonen ankommer eller blir ført til et viktig sted. Der finnes det hun søker etter.	Gerda
XVI, kamp	Hovedpersonen kjemper mot antagonisten	Gerda og snødronningens hær
XXV, vanskelig oppgave	Hovedpersonen får en vanskelig oppgave	Kay
XXVI, løsning på oppgaven	Oppgaven blir løst	Gerda og Kay
XXII, redning	Hovedpersonen blir reddet	Gerda og Kay
XVIII, seier	Antagonisten blir beseiret	Gerda, Kay og snødronningen
XIX, forløsning	Ulykken er over/problemet er løst	
XX, hjemkomst	Hovedpersonen vender hjem	Gerda og Kay
XXIX, forvandling	Hovedpersonen får et nytt utseende	Gerda og Kay

Ettersom Gerda og Kay er hovedpersoner, begynner den egentlige handlingen først i «Anden Historie». «Første Historie», der vi får høre om djevelen som lager djevlespeilet, danner bakgrunnen for resten av eventyret og er ikke sammenlignbar med Propps funksjoner. I «Anden Historie» og «Tredie Historie» finner vi funksjon XI, «avgang» eller «reise» (Propp: ...). Begge hovedpersonene drar vekk fra utgangspunktet, det vil si fra familien og barndomshjemmet. Kays reise er ufrivillig, ettersom han blir bortført av antagonisten

snødronningen, og Gerdas reise er motivert av å finne Kay og få han hjem igjen. Funksjonene XII og XIV representerer de ulike hindringene og hjelperne Gerda møter på veien. Det dreier seg altså om ikke én, men mange tester eller fangenskap hovedpersonen må igjennom. Hjelperne sender henne ofte av gårde slik at hun ender opp på viktige steder, markert ved funksjon XV: Røverjenta ber reinsdyret sitt ta med Gerda opp til nord, det vil si til «Lapland», hvor snødronningen bor (A: 323). En lappekone sender dem videre til «Finmarken», og der møter de finnekonen som veileder dem videre (A: 324). I funksjon XVI kjemper Gerda mot snødronningen, men kun indirekte. Hun må komme seg forbi snødronningens hær bestående av snøfnugg for å tre inn i slottet hvor Kay befinner seg. Snødronningen er ikke til stede, og selv når Gerda seirer over snøhæren har hun foreløpig ikke seiret over snødronningen og befridd Kay.

Etter at Gerda ankommer slottet utføres funksjonene i tett forløp. Først får Kay i oppgave av snødronningen å legge isbitene slik at de danner ordet «Eviggheden» (A: 327). Det er funksjon XXV (vanskelig oppgave). Klarer han det, skal hun slippe han fri og forære han «hele Verden og et Par nye Skøiter» (A: 327). Uansett hvor hardt han prøver, klarer han ikke å danne ordet, og han holder på å fryse i hjel. Deretter blir flere funksjoner utført nærmest samtidig, det vil si funksjon XXVI (løsning på oppgaven), XXII (redning), XVIII (seier) og XIX (forløsning). Gerda finner Kay urørlig og kald på slottet. Hun holder han inntil seg og gråter «hede Taarer» som faller på brystet hans (A: 327). Tårene trenger inn i hans hjerte og oppløser glasskornet fra djvelspeilet. Hun synger en salme som de begge pleide å synges hjemme. Det får Kay til å gråte ut det andre glasskornet som har sittet i øyet. Jeg vil sitere et utdrag for å vise sammenhengen mellom funksjonene:

Da brast Kay i Graad; han græd, saa Speilkornet trillede ud af Øinene, han kjendte hende og jubled: »Gerda! søde lille Gerda! – hvor har Du dog været saa længe? Og hvor har jeg været?« Og han saae rundt om sig. »Hvor her er koldt! hvor her er tomt og stort!« og han holdt sig fast til Gerda, og hun lo og græd af Glæde; det var saa velsignet, at selv Iisstykkerne dandsede af Glæde rundt om og da de vare trætte og lagde sig, laae de netop i de Bogstaver, som Sneedronningen havde sagt, han skulde udfinde, saa var han sin egen Herre, og hun vilde give ham hele Verden og et Par nye Skøiter.

Og Gerda kyssede hans Kinder, og de bleve blomstrende; hun kyssede hans Øine, og de lyste som hendes, hun kyssede hans Hænder og Fødder, og han var sund og rask. Sneedronningen maatte gjerne komme hjem: hans Fribrev stod skrevet der med skinnende Iisstykker. (A: 328)

Det er kjærlighet som er fellesnevneren for hvordan Gerda løser oppgaven, befri Kay og samtidig vinner over snødronningen. Tårene er et resultat av kjærligheten hun føler for Kay.

Når hun synger salmen fra barndommen, husker han hvem hun er og blir overveldet av sterke følelser. Han blir seg selv igjen, og jeg vil snart utdype hva det innebærer. Til og med isbitene blir så rørt av Gerda og Kays kjærlige gjenforening at de begynner å danse, før de legger seg ned og danner ordet *Evigheden*. Dermed er Kay ikke lenger kontrollert av djevlspeilet, oppgaven er løst og snødronningen kan ikke stanse gutten fra å vende hjem.

I funksjon XX (hjemkomst) kommer begge hovedpersonene hjem igjen. Fra et narrativt perspektiv dreier det seg om sirkelkomposisjon, for personene er tilbake der «Anden Historie» startet. Likevel er noe ved personene forandret, derav funksjon XXIX (forvandling):

... og de gik [...] hen til Bedstemoders Dør, op ad Trappen, ind i Stuen, hvor Alt stod paa samme Sted som før, og Uhret sagde: »dik! Dik!« og Viseren dreiede; men idet de gik igjennem Døren, mærkede de, *at de vare blevne voxne Mennesker*. Roserne fra Tagrenden blomstrede ind af de aabne Vinduer, og der stode *de smaa Børnestole*, og Kay og Gerda satte sig paa hver sin og holdt hinanden i Hænderne, de havde glemt som en tung Drøm den kolde tomme Herlighed hos Sneedronningen. Bedstemoder sad i Guds klare Solskin og læste høit af Bibelen: »uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige!« [...]

Der sad de begge to *Voxne og dog Børn, Børn i Hjertet*, og det var Sommer, den varme, velsignede Sommer. (A: 329, min kursiv)

Gerda og Kay er forandret fordi de ikke lenger er barn, men voksne. Rosene som blomstrer inn gjennom de åpne vinduene er en metafor for at personene har vokst. Også fortellerstilen bidrar til å understreke forvandlingen gjennom et voksent perspektiv: Stolene beskrives ikke kun som stoler, men som «de smaa Børnestole». På denne måten viser fortelleren at stolene nå er for små for Gerda og Kay. Likevel har hovedpersonene bevart en del av sin gamle identitet ved at de har forblitt barn «i Hjertet». Eventyret ender altså med at Gerda og Kay gjennomgår en indre forvandling, men den er ikke fullstendig og kan til og med virke paradoksal: Hvordan er det mulig å bli voksen og samtidig forbli et barn? (Det henger sammen med «Sneedronningens» symbolske overføringsverdi og meningstetthet, som jeg nå vil gå nærmere inn på. )

Ut ifra Propps funksjoner kan vi lese at «Sneedronningen» følger en tretrinns *utviklingsmodell*. Det er den samme modellen vi finner i «Tommelise» og i mange folkeeventyr. Den kan kalles hjemme-borte-hjemme eller harmoni-splittelse-harmoni. Formen legger opp til en avslutning hvor romantikernes ide om en åndelig-filosofisk syntese fullbyrdes (jamf. innledning). I «Sneedronningen» innebærer syntesen at Gerda lykkes i å gjenopprette sin egen og Kays barnlige følsomhet og respektfulle holdning til naturen og

andre vesener. Gjenopprettelsen finner sted på et høyere erfaringsplan enn i utgangssituasjonen. Det vil si at hovedpersonene ikke egentlig ender opp der de startet, men at de *utvikler* visse egenskaper på veien. Både «Sneedronningen» og «Tommelise» kan derfor kalles dannelseshistorier, ettersom hovedpersonene ikke er de samme ved eventyrets slutt som ved begynnelsen. I den første hjemme-fasen lever Kay og Gerda i en harmonisk tilværelse hos foreldrene. Den andre fasen, splittelsen, oppstår når Kay får glasskåret i øyet og i hjertet. Det oppstår en endring i hvordan han forholder seg til omgivelsene og til Gerda, ettersom han blir kritisk til alt han møter på. Han er ikke sitt følsomme og barnlige selv lenger, men ufølsom, fornuftsorientert og til og med voldelig. Derfor får snødronningen makt over han. Det er nå hovedpersonene drar hjemmefra og prøvelsene begynner (funksjon XI, avgang, reise). I den siste hjem-fasen er det Gerdas kjærlighet som vekker følelsene i Kay. Derfor gråter han ut glasskåret og blir seg selv igjen. Syntesen er et faktum fordi Gerda lykkes både i å gjenopprette Kays barnlige følsomhet og uskyld, samtidig som hun ikke mister de samme egenskapene ved seg selv på veien.

Dannelsesprosessen viser at eventyret er bygget opp rundt et motsetningsforhold mellom to krefter. På det filosofiske planet dreier det seg om romantikkens tro på at individet kan oppnå en altomfattende harmoni på den ene siden, og frykten for kaos og splittelse på den andre. I «Sneedronningen» kommer motsetningsforholdet til uttrykk gjennom dikotomien følelse/fornuft, der følelsene er truet av fornuften. Når Kay kommer i kontakt med speilet, begynner han ikke bare å fornærme Gerda og etterligne mennesker på gaten. Måten han leker på blir også mer «forstandig» (A: 307). Han ber jenta se på snøflakene gjennom forstørrelsesglasset og sier: «det er meget interessantere end med de virkelige Blomster! og der er ikke en eneste Feil ved dem, de ere ganske akkurate, naar de blot ikke smelte!» (307). Han vurderer blomstene i hagen som mindre verdt enn snøflakene, fordi blomstene ikke er perfekte i sin form. Sett gjennom romantiske briller, har Kay på denne måten fjernet seg fra alle tings sammenheng. Fordi han vurderer naturen og andre mennesker som mindreverdige, og dermed seg selv som mer verdt enn andre, er han splittet.

Kays oppvurdering av snøflakene viser at det finnes et annet motsetningsforhold: varme/kulde. Det er etter min mening en konkretisering av dikotomien følelse/fornuft. Det er fordi verdsettingen av det kalde og livløse kan sees som en parallell til fornuften som settes over følelsene. Fordi Kay setter det kalde snøflaket høyere enn levende blomster, som vokser under solens varme, oppvurderer han samtidig det som er kaldt. Kulden som metafor for fornuften kommer ikke minst til uttrykk i snødronningen, hennes hvite slede og det store, tomme palasset av is. Hun er den eneste som vekker beundring hos Kay, for han oppfatter



verden gjennom djevlespeilets forvrengende glass: «Kay saa paa hende, hun var saa smuk, et klogere, deiligere Ansigt kunde han ikke tænke sig (...) for hans Øine var hun fuldkommen» (A: 308). På samme måte som Kay verdsetter det matematiske perfekte snøflaket, tilber han snødronningens overjordiske, isnende skjønnhet.

Finn Barbly identifiserer rettmessig eventyrets tretrinnsstruktur.<sup>38</sup> Artikkelen hans ble trykket i antologien til den første H.C. Andersen konferansen som ble holdt i Odense. Også han identifiserer barnet som det sentrale motivet. For Barbly er «Sneedronningen» historien om det totale barnet som møter verden med total åpenhet (Barbly 1993: 277). «Det totale fald» følger når Kay blir såret av djevleens speil og blir snødronningens fange og undersøtt i palasset (277). Når Gerda bryter seg inn og redder han, ender fortellingen i «den totale frelse» (278). Barblys redegjørelse stemmer overens med dannelsesmodellen og romantikkens syn på historiens tretrinnsforløp: harmoni-splittelse-harmoni.

Hvis «Sneedronningen» er historien om det totale barn, fremmer barnet som symbol eventyret som syntesekapende. For Gerda består dannelsen i å vekke barnet i Kay på nytt, men samtidig bevare sitt barnlige jeg. Barnet representerer den uskylden og umiddelbare kontakten med omgivelsene som romantikerne strebet etter. Dette synet på barnet kommer frem i en replikk fra Lappekonen, en av Gerdas hjelpere,. Når reinsdyret spør Lappekonen om ikke hun kan lage Gerda en drikk «saa hun kan faae tolv Mands Styrke og overvinde Sneedronningen», svarer hun:

Jeg kan ikke give hende større Magt, end hun allerede har! seer Du ikke, hvor stor den er? Seer Du ikke, hvor Mennesker og Dyr maae tjene hende, hvorledes hun paa bare Been er kommen saa vel frem i Verden. Hun maa ikke af os vide sin Magt, den sidder i hendes Hjerte, den sidder i, hun er *et sødt uskyldigt Barn*. (A: 325, min kursiv)

Det er noe mytisk over lappekonens svar. Ifølge lappekonen har Gerda en sterk og underlig makt som får mennesker og dyr til å hjelpe henne på veien. Den er så stor at ingen kan gi henne mer makt. Svaret er et eksempel på hvordan Andersen som forfatter fletter inn romantisk filosofi i personenes tale, og i eventyret forøvrig. Gerda blir ilagt nærmest magiske egenskaper fordi hun er et barn. Det medfører at barnet som motiv får en mytisk, ikke-profan overføringsverdi – det forvandles til et symbol på syntese. Jeg bruker ordet mytisk fordi

---

<sup>38</sup> Barbly, Finn: «Satania infernalis - eller forførelsens arabesk - om 'Sneedronningen', 'Iisjomfruen' og 'Tante Tandpine'» i Johan de Mylius, Aage Jørgensen og Viggo Hjørnager Pedersen (red.). *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense 1993, s. 276-88. Barbly mottok i 2004 Dansk Forfatterforenings H.C. Andersen-legat og har skrevet og redigert en rekke artikler og bøker om Andersen.

barnet er beslektet med den romantiske ideen om en myteomspunnet, historisk fortid<sup>39</sup>. Det sier seg selv at det er den romantiske og konstruerte ideen om en harmonisk fortid og ideen om barnet som er det filosofiske grunnlaget for Gerdas makt. Som de fleste motiver i Andersens eventyr, er derfor barnet Gerda et symbol i seg selv, det vil si et symbol på syntesen. Som følge av dette forfølges hun av et underlig hell, uansett hvor hun er og hvilke hindre hun møter på veien.

Lappekonen hevder at Gerdas makt sitter i hennes hjerte. Til sammenligning sier folk at Kay har «et udmærket Hoved» når han kler seg ut og etterligner mennesker på gaten (306). Referansene til hjertet og hodet understreker dikotomien følelse/fornuft. Tradisjonelt konnoterer hjertet følelser og hjernen fornuft, som det fremgår av språklige uttrykk som «å velge med hjertet eller med hodet». Kay har et glasskår i øyet og i hjertet. Han ser derfor ikke verden slik den er, men gjennom speilets negative fordreining. Skåret i hjertet har ødelagt hans evne til ikke bare å føle Gerdas kjærlighet for han, men også til å ha medfølelse med andre. Dersom Gerda ikke lykkes med å vekke følelsene hans, vil han for alltid sitte i snødronningens kalde saler og spille «Forstands Iisspillet» (327). Det går ut på å pusle biter av is sammen så de danner ordet «Evigheden» (327). Men evigheten, eller den totale harmonien, kan ikke oppnås med fornuft alene. Det er først når Kay gråter og blir i stand til å føle, at isbitene på magisk vis legger seg slik at de danner ordet.

«Sneedronningen» har en tydelig kristen ramme.<sup>40</sup> Etter min mening forsterker de kristne referansene verdiene følsomhet og uskyld, som er forbundet med barnet, og antiverdiene ufølsomhet og fornuft. Det er fordi barnet ikke kun idealiseres i romantikken, men også i kristendommen: Eventyret avslutter med at bestemoren leser høyt fra Bibelen, og budskapet er at man må bli som et barn for å komme inn i himmelen. Det er et sitat fra Jesus i Matteusevangeliet 18:3. Et annet Jesus-sitat, som ikke forekommer i eventyret, utdyper hvem som får komme til himmelen: «Salige er de ydmyke, for de skal arve jorden» (Matteus 5:5). Jesus oppfordrer alle mennesker til å bli uskyldsrene og anlegge en ydmyk holdning overfor Gud og skapelsen, og Jesus lar barnet stå som representant for disse egenskapene.<sup>41</sup>

Et annet utdrag der kristendommen trer tydelig frem, finner vi i «Anden Historie»:

---

<sup>39</sup> Jf. Henrich Steffens historiesyn. Steffens skrev at det historien er for menneskeslekten, er barnealderen for det enkelte menneske (Möller-Christensen 1988: 24)

<sup>40</sup> Andersen skrev «Sneedronningen» i førjulstiden, og det er ikke utenkelig at høytiden kan ha medvirket til at eventyret er preget av kristne konsepter. Selv var Andersen personlig kristen, og mange av eventyrene inneholder kristne referanser, som «Engelen» (1843), «Boghveden» (1841), «De røde Skoe» (1845) og «Den lille Pige med Svovlstikkerne» (1845).

<sup>41</sup> Slik jeg ser det, er idealiseringen av barnet en av mange grunner til at litteraturhistorikere har kalt romantikken for en sekularisert kristendom (ref).

Og de Smaa holdt hinanden i Hænderne, kyssede Roserne og saae ind i *Guds klare Solskin* og talte til det, som om *Jesusbarnet* var der. Hvor det var deilige Sommerdage, hvor det var velsignet at være ude ved de friske Rosentræer, der aldrig syntes at ville holde op med at blomstre. (A: 306, min kursiv)

Her sammenstilles barnet, kjærligheten og elementer fra kristendoms læren, og det skaper en idyll som preges av en religiøs eller åndelig atmosfære. Med det mener jeg at de tre elementene til sammen opphøyer Gerda og Kay til symboler for en høyere væren. Gerda og Kay beskrives i tett relasjon med Gud og Jesus, ettersom de snakker til solskinnet som om *Jesusbarnet* er der. Fordi hovedpersonene ser ut til å samhandle eller henvende seg til de åndelige maktene, får de selv noe åndelig og ikke-jordisk ved seg. Kjærlighetsgestene bidrar til idyllen, for barna uttrykker kjærlighet for hverandre og naturen ved å holde hverandre i hendene og kysse rosene. Idyllen skapes ikke minst i stilen gjennom de positive formuleringene «Guds klare Solskin», «deilige Sommerdage», «velsignet» og «de friske Rosentræer». Etter min mening er derfor de kristne referansene med på å idealisere barnet gjennom hovedpersonene, som er barn, og tilføre barnet en symbolsk overføringsverdi.

For å oppsummere, vil jeg hevde at «Sneedronningens» form, kristne kontekst og valg av motiver gjør eventyret synteseskapende. Derfor er fortellingen bygget på dikotomier som uttrykker syntese/det ideelle på den ene siden, og splittelse/det ikke-ideelle på den andre. De viktigste dikotomiene er barn/voksen, følelse/fornuft og varme/kulde. Etter min mening er det følsomhet og uskyld som er eventyrets verdier, representert ved barnet. Antiverdiene er ufølsomhet og den kalde fornuften, som i større grad er forbundet med en voksen verdensanskuelse. Hovedpersonene blir riktignok voksne mennesker, men de blir også noe mer: De *forblir* barn i hjertet. Jeg vil nå gå over til å undersøke hvordan fortelleren bruker humor og sentimentalitet for å fremme de barnlige egenskapene og avsløre eller kritisere den truende ufølsomheten. Den nære relasjonen mellom Gerda og Kay er gjenstand for undersøkelsen.

## **4.3 Kay og Gerda**

### **4.3.1 Barndommens idyll**

«Sneedronningen» er et symboltungt eventyr. Ettersom det er historien om det totale, følsomme barnet, resulterer ofte fortellerstilen i en sentimental eller idyllisk effekt. Med sentimentalitet mener jeg *den følsomme måten* fortelleren skildrer barndommen på. Idyll oppstår som følge av den sentimentale stilen, samt andre elementer som bestemte motiver og

kontekst (jamf. Innledning). Slik etableres og styrkes verdiene følsomhet og uskyld gjennom fortellertekniske strategier. Det er tydelig i beskrivelsen av Kay og Gerdas barndom, som «Anden Historie. En lille Dreng og en lille Pige» begynner med.

Fortelleren beskriver hovedpersonenes enkle liv i flere detaljer. De to nabobarna er fattige, men fortelleren går ikke inn på fattigdommens dystre sider. Fokus er i stedet rettet mot hvordan Kay og Gerda finner nye måter å leke på, og er tilfredse med det:

Forældrene havde udenfor hver en stor Trækasse, og i den voxte Kjøkkenurter, som de brugte, og et lille Rosentræ; der var eet i hver Kasse, det voxte saa velsignet. Nu fandt Forældrene paa at stille Kasserne saaledes tvers over Renden, at de næsten naaede fra det ene Vindue til det andet og saae ganske livagtig ud som to Blomster-Volde. Ærterankerne hang ned over Kasserne, og Rosentræerne skjøde lange Grene, snoede sig om Vinduerne, bøiede sig mod hinanden: det var næsten som en Æreport af Grønt og af Blomster. Da Kasserne vare meget høie, og Børnene vidste, at de ikke maatte krybe op, saa fik de tidt Lov hver at stige ud til hinanden, sidde paa deres smaa Skamler under Roserne, og der legede de nu saa prægtigt. (304)

Foreldrene har hver sin store trekasse med kjøkkenurter utenfor vinduet på taket. De setter trekassene tvers over vannrennen slik at de nesten når fra det ene vinduet til det andre (304). På den måten kan barna stige ut til hverandre og leke. Passasjen er påfallende pittoresk. Det kommer av måten barna oppfører seg på og hvordan plantene er satt i sentrum av teksten: Jenta og gutten leker stillferdig oppe på taket. De løper ikke rundt, men sitter pent på sine små skamler. Grenene til rosentræerne snor seg grasiøst og former en port, som rammer inn scenen. Ordet «prægtigt» understreker det visuelt vakre i dette bildet eller tablået.

Rosentræerne vokser «saa velsignet», og ordvalget gir scenen et opphøyd preg.

I et annet utdrag fra «Anden Historie» som jeg har vært inne på, når idyllen et høydepunkt:

Og *de Smaa* holdt hinanden i Hænderne, *kyssede* Roserne og saae ind i Guds *klare* Solskin og talte til det, som om Jesusbarnet var der. Hvor det var *deilige* Sommerdage, hvor det var *velsignet* at være ude ved de *friske* Rosentræer, der aldrig syntes at ville holde op med at *blomstre*. (306, min kursiv)

Flere sentimentale formuleringer bidrar til idyll. For det første er fortellerens mange positive adjektiver påfallende: «klare», «deilige», «velsignet» og «friske». Det får barndommen til å fremstå som bekymringsfri og paradislignende. Gerda og Kay beskrives som «de Smaa», en kjærlig parafisering som uttrykker omtanke og velvilje for hovedpersonene.

Barndommen kan leses som en Edens hage i miniatyr. Det er grunnet de kristne referansene og den sentimentale stilen. Gerda og Kays hjem er en Edens hage hvor alt er godt

og vakkert, og hvor det foreløpig ikke finnes ondskap. En slik lesning er i tråd med det første harmoniske trinnet i romantikkens dannelsesmodell: I tiden før «syndefallet» og den viktigste antagonistens inntredelse i handlingen (snødronningen), er hovedpersonene i harmoni med naturen, representert ved urtekassene og plantene som vokser opp av dem. De eier tilsynelatende ingen kostelige leker, men finner glede i å leke med det de har for hånden. Når barndommen fremstilles som billedskjønnet og ukomplisert, oppvurderes den barnlige evnen til å føre et enkelt liv «i pakt med naturen». Det viktigste som løftes frem, er barnas uskyldsrenhet og følsomme holdning til hverandre og omgivelsene.

Utfyllende miljøbeskrivelser av denne typen finnes i mange andersen-eventyr og skiller dem fra folkediktingen. Ifølge den russiske formalisten Vladimir Propp opererer folkeeventyret med fastsatte formler, eller 31 funksjoner. På det stilistiske nivået er beskrivelser av miljø, personer og handlinger begrenset til den funksjonen de utretter i handlingsforløpet. Ifølge sveitsiske folkloristen Max Lüthi er handlingen viktigst, og derfor finnes det i folkeeventyr ingen beskrivelser som ikke er direkte forbundet med handlingen (Lüthi 1982: 25). Skildringer av personer og miljøer er korte og få, og det fører til en dybdeløshet og mangel på realisme (24). Andersen skildringer kan oppfattes som overflødige med tanke på at hans egne og samtidsforfatterens kunsteventyr var inspirert av folkeeventyret. Miljøbeskrivelsene i «Snedronningen» må likevel ikke leses utelukkende som forsøk på å pynte teksten med skjønne bilder. Det er fordi detaljene gir informasjon om hvilke verdier som rår i eventyret så vel som fortellerens sympatier, slik det fremkommer av de siterte tekstpassasjene. Jeg ser derfor beskrivelsene som et verktøy som etablerer eventyrets verdikompass.

#### **4.3.2 Fortellerens anvendelse av epiteter**

Det er ikke bare skildringen av barndommen som har et sentimentalt preg. Det følelsesfulle kommer også til uttrykk i måten fortelleren omtaler hovedpersonene på, særlig i bruken av adjektivet «lille». Dette sympati-signalet forekommer hyppig i begynnelsen av «Anden Historie», for eksempel: «det var den lille Dreng og den lille Pige», «spurgte den lille Pige», «den lille Kay» og «den lille Pige hadde lært en Psalme ... og hun sang den for den lille Dreng» (A: 305). Adjektivet er ikke bare brukt for å konstatere at Kay og Gerda er små barn, det har også en funksjon utover dette, ettersom det gjentas jevnlig i teksten. Etter min mening bør dette epitetet leses som et uttrykk for fortellerens hengivenhet overfor hovedpersonene.

Det skjer en endring i hvordan fortelleren anvender epiteter i beskrivelsen av Kay. Ettersom bruken av epiteter ikke er tilfeldig, men en indikasjon på holdninger overfor

personer, vil en endring i mønsteret tyde på en ny type holdning. Endringen sammenfaller med vendepunktet i handlingen, det vil si når Kay får glasskåret fra djevlespeilet i øyet og i hjertet. Fortelleren sier: «Den stakkels Kay han havde ogsaa faaet et Gran lige ind i Hjertet» (306). Med ordet «stakkels» går fortelleren fra å vise sympati til å vise medfølelse med Kay. Deretter opphører for en stund fortellerens bruk av epiteter hver gang han referer til Kay. Denne pausen strekker seg fra da gutten kommer i kontakt med speilet, oppfører seg ufyselig og blir kidnappet av snødronningen, til begynnelsen av «Tredie Historie», når Gerda lurte på hvor han har blitt av. Da omtales han ikke som «lille Kay» eller «stakkels Kay» lenger, men bare som «Kay» eller «han» (306-308). Gerda er derimot den samme. I tekstplasseringen omtales hun fortsatt som «den lille Pige», og til og med «den velsignede lille Gerda» (306-308). I resten av eventyret, fra det øyeblikket Gerda forstår at lekekameraten er borte til de begge vender hjem, omtales Kay igjen systematisk som «lille Kay».

Fortelleren slutter midlertidig å referere til Kay med positive adjektiver. Jeg velger å kalle det et *affektivt brudd*. Endringen er påfallende når den ikke også berører Gerda. Utelatelsen av adjektiver sammenfaller med handlingens vendepunkt, som indikerer splittelsesfasen i dannelsesmodellen. Gutten er ikke lenger det uskyldige barnet som lekte fredelig i urtekassene på taket. Hans øyne og hjerte har blitt fordreid av djevlels oppfinnelse og fått han til å handle galt, slik at han er i strid med eventyrets verdier. Det er derfor rimelig å lese fortellerens utelatelse av epiteter som en nedtoning av den tidligere føyte sympatien overfor Kay. Det betyr ikke det samme som at fortellerens sympati har blitt til antipati. Fortelleren forklarer tross alt at det hele er speilet sin skyld:

Det var just saadant et af disse Glaskorn, der sprang fra Speilet, Troldspeilet, *vi huske det nok, det fæle Glas*, som gjorde at alt Stort og Godt, der afspeilede sig deri, blev Smaat og Hæsligt, men det Onde og Slette traadte ordentlig frem, og hver Feil ved en Ting blev strax til at bemærke. Den stakkels Kay han havde ogsaa faaet et Gran lige ind i Hjertet. Det vilde snart blive ligesom en Iisklump. Nu gjorde det ikke ondt mer, men det var der. (306, min kursiv)

I den kursiverte delen med «det fæle Glas» henvender fortelleren seg til leseren. Det er glasset som er den virkelige roten til problemene, og ved å bruke et forenende pronomen i flertall («vi») inkluderes leseren i fortellerens fordømmelse. Kay er offer for speilets ødeleggende egenskaper. Som følge av fortellerens utelatelse av positive adjektiver skapes det avstand til Kays oppførsel.

#### 4.3.3 Djevlespeilet: Kays forvandling

«Sneedronningen» er et symboltungt eventyr med en forteller som skaper en sentimental effekt for å fremme syntese. Når jeg nå skal beskrive hvordan Kay handler i splittelsesfasen, vil jeg belyse hvordan fortellestilen likevel ikke er blottet for humor. La oss undersøke hvordan humor oppstår etter at djevlspeilet har såret Kay:

Den stakkels Kay han havde ogsaa faaet et Gran lige ind i Hjertet. Det vilde snart blive ligesom en Iisklump. Nu gjorde det ikke ondt mer, men det var der.

»Hvorfor græder Du?« spurgte han. »Saa seer Du styg ud! jeg feiler jo ikke noget! Fy!« raabte han ligemed eet: »den Rose der er gnavet af en Orm! og see, den der er jo ganske skjæv! det er i Grunden nogle ækle Roser! de ligne Kasserne, de staae i!« og saa stødte han med Foden haardt imod Kassen og rev de to Roser af.

»Kay, hvad gjør Du!« raabte den lille Pige; og da han saa hendes Forskrækkelse, rev han endnu en Rose af og løb saa ind af sit Vindue bort fra den velsignede lille *Gerda*.

Naar hun siden kom med Billedbogen, sagde han, at den var for Pattebørn, og fortalte Bedstemoderen Historier, kom han alletider med et *men* – kunde han komme til det, saa gik han bag efter hende, satte Brillen paa og talte ligesom hun; det var ganske akkurat, og saa loe Folk af ham. Han kunde snart tale og gaae efter alle Mennesker i hele Gaden. Alt, hvad der var aparte hos dem og ikke kjønt, det vidste Kay at gjøre bag efter, og saa sagde Folk: »Det er bestemt et udmærket Hoved, han har den Dreng!« men det var det Glas, han havde faaet i Øiet, det Glas der sad i Hjertet, derfor var det, han drillede selv den lille *Gerda*, som med hele sin Sjæl holdt af ham. (306)

Guttens forvandling er umiddelbar og absolutt. Det går nesten ingen fortelletid eller historietid fra han får glasskåret i øyet til han forvandles til en annen.<sup>42</sup> Plutselig kaller han Gerda stygg når hun gråter og begynner å rive roser opp av jorda fordi han synes de er «ækle». Når jenta blir forskrekket, ødelegger han bare enda en rose. Den brå endringen av Kays karakter står som en skarp kontrast til hvordan han oppførte seg før og til den tidligere idyllen. Kontrasten fører til at situasjonen blir noe absurd.

I *The logic of the absurd. On film and television comedy* (1987) definerer Jerry Palmer det absurde som en viktig forutsetning for komikk.<sup>43</sup> Det Palmer kaller det absurdes logikk, «*the logic of the absurd*», er en mekanisme som han mener er immanent i humor (Palmer 1987: 204). Hvorvidt en situasjon er absurd avhenger av forholdet mellom sannsynlighet og usannsynlighet («*plausibility*» og «*implausibility*», 70). Han ser at i vitser, som er Palmers konkrete undersøkelsesmateriale, dominerer usannsynlighet over

---

<sup>42</sup> Historietid: Hvor lenge historien varer. Fortelletid: Hvor lang teksten som presenterer historien er (Lothe 2003: 91)

<sup>43</sup> Palmer, Jerry. 1987. *The logic of the absurd. On film and television comedy*. London

sannsynlighet. Det er altså usannsynlighet som gjør vitsene absurde, og dermed morsomme (70). Palmer lar resultatene fra undersøkelsen av vitser gjelde for humor generelt.

Jeg baserer meg på Palmers «*logic of the absurd*» når jeg hevder at det usannsynlige ved Kays oppførsel skaper komikk. Kays brå forandring av personlighet er riktignok både sannsynlig og usannsynlig. Det er sannsynlig at djevlespeilet forvrenger virkeligheten, slik det forvrengete landskaper og mennesker i første historie. I tillegg skaper ikke eventyrsjangeren en forventning om realisme, men snarere det motsatte. Leseren forventer at handlingen (i *dannelseseventyret*) skal gå fremover, og derfor er ikke smidige overganger påkrevd på samme måte som i dannelsesromanen. Likevel er det påfallende hvordan tidsforløpet i tekstutdraget oppleves som kort sammenlignet med de utdragene som handlet om den harmoniske barndommen. Tidligere tok fortelleren seg tid til å beskrive i detalj hovedpersonenes barndom og miljø. Den relativt lange fortelletiden kombinert med detaljerte beskrivelser ga fortellingen et realistisk preg, som folkeeventyret mangler. Derfor oppstår det etter min mening en forventning om at det vil gå lenger fortelle- og historietid før Kays indre forandring er et faktum. I stedet fremstår forvandlingen som brå, og kontrasten til Kays uskyldige lek i det foregående skaper en usannsynlighet som i sin tur gjør at Kay fremstår i et komisk lys.

Replikkene til Kay i utdraget er humoristiske. Humoren oppstår fordi kommentarene er overdrevent hånlige. Speilet har så stor kraft til å forvrengte virkeligheten at resultatet blir tvilsomt: Gutten synes Gerda er stygg fordi hun gråter ('Hvorfor græder Du?' spurte han. 'Saa seer Du styg ud!'). Kommentaren virker malplassert, for kan barn se stygge ut? Ettersom barn ofte feller tårer, er det vanskelig å se for seg at et gråtende barn kan oppfattes som stygt. Det samme kan sies om rosene, som blir kalt ekle og blir sammenlignet med kassene de står i. Når rosene, som tradisjonelt har blitt regnet som vakre, blir sammenlignet med kasser, som i sin form og med sitt bruksområde ikke umiddelbart konnoterer skjønnhet, oppstår det et misforhold. Det er kombinasjonen av overdrivelse og misforhold som leder til komikk.

Måten Kay ytrer seg på kan leses som en parodi på fornuft og ufølsomhet. Parodien oppstår for det første som resultat av at kritikken hans rammer tilfeldig og uten forvarsel. Gerda og rosene får gjennomgå fordi det er det første gutten får øye på. Etter å ha fornærmet Gerda, konstaterer han at det ikke er noe galt med han selv: «jeg feiler jo ikke noget! Fy!». Deretter ødelegger han rosene. Den skarpe og overdrevne fremstillingen av indignasjon og mangel på selvinnsikt har en parodisk effekt. For det andre finnes det en kontrast mellom den barnlige språkbruken til Kay og hvor uspiselig han har blitt. Ordene «styg» og «ækle» kommer innimellom en ellers voksen språkføring. Det får Kay til å fremstå som mer



veslevoksen enn skremmende. Humoren oppstår på Kays bekostning fordi det er Kays kalde, analyserende blikk på omverden som blir avslørt og kritisert i parodiens latterliggjørende lys.

## 5. Lewestams «Calinka» («Tommelise») og «Królowa śniegu» («Sneedronningen»)

I dette kapitlet vil jeg analysere F.H. Lewestams oversettelse og sammenligne med originaleventyrene. Først redegjør jeg for diminutivenes funksjon i det polske språket. Det er fordi diminutivformen er viktig for hvordan sentimentalitetseffekten skapes i oversettelsen, som vi skal se. Deretter analyserer jeg humor- og sentimentalitetsskapende strategier i skildringen av personer og deres relasjoner i oversettelsen og sammenligner funnene med originaleventyrene (jamf. kap. 3 og 4).

### 5.1 Polske diminutiver og deres ekspressive funksjon

Grammatikksystemet i det polske språket gjør det mulig for den som taler å uttrykke følelser eller affekt på mange måter (Jarniewicz 2014: 293). Et grammatisk redskap som kan brukes til det formålet er diminutivformen. Formen er svært vanlig i polsk, og den er gjennomgående i både Lewestams og Sochańskas oversettelse. Vi skal se at grammatikkformen er et viktig redskap i oversettelsene for å skape en sentimental stil i de nære relasjonene. Det er fordi den kan brukes til å uttrykke følelser og holdninger. Derfor vil jeg kort redegjøre for hvordan diminutiv dannes og hvilke funksjoner formen kan utføre.

På polsk kan man sette ord fra flere ordklasser i diminutiv. Det gjelder først og fremst substantiv og adjektiv (Jarniewicz 2014: 295). Diminutiv har to funksjoner: En rent forminskende funksjon og en ekspressiv funksjon (Bartnicka og Satkiewicz 1990: 234). De to opptrer gjerne samtidig, og konteksten er avgjørende for å identifisere hvilken funksjon det dreier seg om (234).

Den forminskende funksjonen går ut på at den som taler beskriver noe som fysisk lite: «stolik» (en liten stol) er diminutiv av substantivet «stól» (stol) (234). Det er endelsen, i dette tilfellet *-ik*, som danner diminutivformen av ordet. Substantivene «torebka» (en liten veske) og «daszek» (et lite tak) er diminutiv av henholdsvis «torba» (veske) og «dach» (tak), og endelsene *-ebka* og *-ek* danner diminutiv. Det er likevel sjelden at man bruker formen kun for å vise at noe er lite (234). Diminutiv brukes som regel for å uttrykke en positiv eller en negativ holdning til objektene eller personene det er snakk om (234).

Det bringer meg til den andre funksjonen: den ekspressive, også kalt hypokoristikon («formacje hipokorystyczne») (234). Den går ut på at den som taler uttrykker sine subjektive holdninger til eller følelser for personer, gjenstander eller fenomener (233). Med diminutiv kan taleren uttrykke hengivenhet eller en positiv holdning til det som betegnes (234). Det kan

også være et uttrykk for talerens holdning til virkeligheten generelt, for eksempel at vedkommende er i et godt humør (234).

Det skilles mellom førstegrads- og annengradsdiminutiv. Ofte utfører førstnevnte en rent forminskende funksjon, mens sistnevnte utfører en ekspressiv funksjon, eller hypokoristikon (Jarniewicz 2014: 294-295). Det betyr at ordets emosjonelle verdi er viktigere enn størrelsen til det som betegnes ved annengradsdiminutiv (294). Diminutivene «stolik» (en liten stol), «torebka» (en liten veske) og «daszek» (et lite tak) er eksempler på førstegradsdiminutiv. Annengradsdiminutiv dannes med blant annet endelsene *-eczek*, *-eczka*, *-iczek* og *-uszek*, for eksempel «stoliczek» (en veldig liten og koselig/søt stol), «torebeczka» (en veldig liten og koselig/søt veske), «daszeczek» (et veldig lite og koselig/søtt tak) og «kwiatusek» (en veldig liten og koselig/søt blomst) (Bartnicka og Satkiewicz 1990: 236). I min oversettelse av eksemplene forsøker jeg å vise både den forminskende og den ekspressive funksjonen gjennom «veldig liten» og «koselig/søt». Det som beskrives er imidlertid ikke alltid veldig lite, ettersom annengradsdiminutiv først og fremst fungerer ekspressivt. Det er altså talerens positive følelser og holdninger som er i fokus.

Det motsatte av diminutiver er augmentativer. I motsetning til diminutiver har de alltid en ekspressiv funksjon (236). De kan forstørre det som betegnes, samtidig som de uttrykker avsmak, forakt eller en negativ holdning (237-238). I enkelte kontekster kan de brukes positivt og uttrykke overbærenhet (237). Det finnes få eller ingen augmentativer i både Lewestams og Sochańskas oversettelse, og de vil derfor ikke bli omtalt videre.

I Andersens «Tommelise» og «Sneedronningen» finnes det svært få diminutiver. Det kan forklares med at dansk ikke har mange av dem. Dansk er i likhet med engelsk et germansk språk, mens polsk tilhører den slaviske språkfamilien. Den sjeldne diminutivbruken i dansk bør derfor kunne forklares kort ved hjelp av artikkelen til engelskprofessoren og oversetteren Jerzy Jarniewicz, der han sammenligner polsk og engelsk (Jarniewicz 2014). Ifølge Jarniewicz er polsk et syntetisk språk («językiem fleksyjnym») mens engelsk er analytisk («językiem analitycznym», 295). Syntetiske språk er språk der ordene har bøyings- og avledningsformer, mens analytiske språk i stor grad bruker småord og hjelpeverb til å uttrykke grammatiske forhold (Bokmålsordboka 2020). På engelsk uttrykkes derfor affekt ofte gjennom intonasjon og klang, heller enn morfologisk (293). Diminutiver finnes, men i veldig begrenset omfang, og de kan sjelden danne nye ord (295). Jeg antar at også dansk må være et analytisk språk hvor affekt sjelden uttrykkes morfologisk. I «Tommelise» og «Sneedronningen» vises affekt i stedet på andre måter, for eksempel gjennom epitetet «lille» som et uttrykk for hengivenhet: «lille Tommelise», «lille Kay» og

«lille Gerda» (jamf. kap. 3-4). I oversettelsene vil vi se at affekt gjerne uttrykkes gjennom diminutiv. I de to påfølgende kapitlene vil jeg derfor i stor grad undersøke hvordan diminutiver blir brukt og hva slags effekt det gir.

## 5.2 «Calinka» («Tommelise»): Calinka, muldvarpen og markmusen

### 5.2.1 Sentimentalitet

Andersens forteller viser hvem av personene han sympatiserer med, og hvem han ikke sympatiserer med. Et viktig verktøy som fortelleren anvender til det formålet er epiteter. Tidligere har jeg vist hvordan fortellerens bruk av epiteter vitner om fortellerens sympati for Tommelise og antipati for muldvarpen og markmusen.

Hos Andersen kaller fortelleren hovedpersonen for «den stakkels Tommelise» flere ganger. Epitetet «stakkars» viser at han sympatiserer med henne. I Lewestams *Calinka* er navnet til Tommelise konsekvent skrevet i diminutiv, «Calinka», som også er eventyrets tittel. *Cal* betyr tomme. Ved å bruke diminutiv får Lewestam frem den hengivne holdningen hos fortelleren samtidig som diminutivet fungerer forminskende. Det samsvarer med at Tommelise er liten. Når Tommelise skal si farvel med solen fordi hun skal gifte seg med muldvarpen, sier fortelleren hos Andersen: «Det stakkels Barn var saa bedrøvet...» (A: 118). Lewestam skriver: «Dermed var det stakkars lille barnet veldig trist...» («Otóż biedna dziecina była bardzo smutna...», L: 187). Lewestam bruker altså det samme epitetet, «stakkars» («biedna»), og i tillegg setter han «barn» i gradert diminutiv, «dziecina». Med det mener jeg at ordet står i en sterkere form for diminutiv. Slik forsterkes diminutivformens effekt av hengivenhet. Fortelleren i oversettelsen uttrykker derfor sterk sympati med Tommelise. Noen avsnitt senere forteller Tommelise til svalen at hun snart skal gifte seg, og det står hos Andersen: «Hun kunde ikke lade være at græde derved» (A: 118). Hos Lewestam står det: «Mens hun sa det, kunne den lille stakkaren ikke la være å gråte» («To mówiąc, nie mogła się biedaczka powstrzymać od łez», L: 188). Lewestam har altså lagt til et epitet og i tillegg satt det i diminutiv, «den lille stakkaren» («biedaczka»). Resultatet blir at fortelleren i den polske versjonen uttrykker sympati med Tommelise også der fortelleren i originalen lar være.

I Andersens *Tommelise* omtaler fortelleren muldvarpen og markmusen både med nøytralt ladete ord og med negativt ladete ord. Ordvalget er i hovedsak nøytralt ladet, som vil si at fortelleren kaller de to for «muldvarp» og «markmus», eller «naboene». Muldvarpen får av og til negative epiteter, men oftest i form av replikkene til Tommelise eller i hennes

frie indirekte tale. Det finnes ett eksempel på at det er fortelleren som tillegger muldvarpen epitetet «kjedelig»: «...sagde Markmusen til hende, for nu havde Naboen, den kjedelige Muldvarp i den sorte Fløielspels, friet til hende» (A: 117). Fordi «kjedelig» er et adjektiv som også Tommelise bruker om frieren sin, er det rimelig å konstatere at fortelleren og Tommelise deler en negativ holdning til muldvarpen. Fortellerens ellers nøytrale ordvalg i relasjon til muldvarpen og markmusen står i kontrast til den hengivenhet han viser overfor Tommelise. Kontrasten tyder i seg selv på at fortelleren ikke føler hengivenhet overfor naboene, til tross for at han som oftest bruker nøytrale ord.

Også i *Calinka* bruker fortelleren ordet «muldvarp» i nøytral form. Det fremkommer av eksempler som: «*Muldvarpen* tok et lite stykke tørt tre i munnen...» («*Kret wziął w pyszczyk kawałko spróchniałego drzewa...*», L: 181) og «Så skulle det være bryllup; *muldvarpen* hadde kommet for å hente Tommelise...» («*Potem miało być wesele już kret przyszedł po Calinkę ...*», L: 187).

Med markmusen fortøner det seg annerledes. Fortelleren veksler mellom å referere til markmusen i nøytral form og i diminutiv. For eksempel brukes diminutiv i setningen: «*Den lille markmusen* gjentok stadig hvor lærd og rik han var» («*Myszka polna ciągle o nim powtarzała, jaki on uczony i bogaty ...*», L: 180), men ikke noen setninger lenger ned: «*Musen* ba Tommelise om å synge» («*Mysz kazała śpiewać Calince ...*», L: 180). Vekslingen mellom de to formene er usystematisk. Derfor tolker jeg vekslingen som et utslag av hvor vanlig diminutiv er i polsk, spesielt når det som benevnes er lite i størrelse. Mus er små, og derfor er det naturlig at Lewestam refererer til musen i diminutiv. Det betyr at selv om fortelleren hos Lewestam noen ganger omtaler markmusen i diminutiv, er ikke det et uttrykk for hengivenhet, men for størrelse.

Det fremgår at Lewestams forteller uttrykker sympati og antipati for henholdsvis de samme personene som fortelleren til Andersen. For det første omtaler Lewestams forteller personene med epiteter som tilsvarende epitetene i originalen og hvordan de er ladet. Av og til gjentar han epiteter der de ikke finnes i den tilsvarende setningen i originalen. Slik fremstår fortellerens positive holdning til Tommelise og negative holdning til naboene som enda tydeligere i oversettelsen. For det andre kommer fortellerens holdninger frem ikke bare når han anvender diminutiv, men også når han unnlater å bruke diminutiv. Fordi navnet til Tommelise og ord som refererer til henne som regel står i diminutiv, uttrykker fortelleren sympati for henne. Muldvarpen står derimot aldri i diminutiv, men i nøytral form. Når fortelleren bruker diminutiv om Tommelise, men aldri om muldvarpen, oppstår det en

kontrast i måten fortelleren omtaler personene på. Kontrasten fører til at fortelleren indirekte uttrykker antipati overfor muldvarpen.

### 5.2.2 Humor

I Andersens *Tommelise* parodieres egenskaper ved muldvarpen og markmusen. Det som parodieres er hovmod og naboenes vektlegging av materialistiske goder. Et eksempel er tekstfragmentet der Tommelise, muldvarpen og markmusen står samlet rundt en svale, som de tror er død. La oss undersøke hvordan parodien oppstår i det samme fragmentet hentet fra Lewestam. Teksten på polsk står i appendikset:<sup>ii</sup>

Midt på gulvet lå en død svale med de *vakre små vingene* trykket hardt inntil sidene, med *det lille hodet* og *de små benene* gjemt under vingene; *den stakkars lille fuglen* døde sikkert av kulde. Tommelise syntes så synd på den, for hun likte alle slags fugler, siden de hadde sunget for henne i hele sommer; men muldvarpen sparket den med sine korte små poter og sa: – Nå skal den ikke pipe mer! Det må være en forferdelig ulykke å bli født som fugl! Ære være Gud i det høyeste, at ingen av mine barn blir en fugl; for bortsett fra det ustanselige: –Pip, pip! – har en slik fugl ingenting og om vinteren må den krepere av sult!

– Å, Dere snakker riktig og klokt, herr muldvarp! – sa musen. – Når vinteren kommer, hva har den igjen for alt sitt: –Pip! Pip! – Sult må den tåle og kulde. Men det skal vel liksom være så opphøyd/fornemt! (Lewestam 1859: 182, norsk overs.)

Midt paa Gulvet laae en død Svale, med de smukke Vinger trykkede fast ind om Siderne, Benene og Hovedet trukne ind under Fjedrene; den stakkels Fugl var bestemt død af Kulde. Det gjorde Tommelise saa ondt for den, hun holdt saa meget af alle de smaa Fugle, de havde jo hele Sommeren sjunget og qviddret saa smukt for hende, men Muldvarpen stødte til den med sine korte Been og sagde: »Nu piber den ikke meer! det maa være ynkeligt at blive født til en lille Fugl! Gud skee Lov, at ingen af mine Børn blive det; saadan en Fugl jar jo ingen Ting uden sit Quivit og maa sulte i hjel til Vinteren!«

»Ja, det maa I, som en fornuftig Mand, nok sige,« sagde Markmusen. »Hvad har Fuglen for al sit Quivit, naar Vinteren kommer? Den maa sulte og fryse; men det skal vel ogsaa være saa stort!« (Andersen 2003: 115)

I kapitlet om *Tommelise* viste jeg hvordan flere elementer i dette utdraget til sammen er med på å latterliggjøre muldvarpen og markmusen: For det første overdriver fortelleren muldvarpens og markmusens ufølsomhet overfor svalen. Det gjør han ved å la dem formulere seg krast og på en selvgod måte. De uttrykker ikke sorg, men skrekk og forakt over at det finnes vesener som ikke eier materielle gjenstander. Ifølge muldvarpen har fuglesang ingen verdi, fordi sangen ikke vil redde fuglene når vinteren kommer. De to naboene tar likevel ikke i betraktning at fugler trekker til varmere strøk når det blir kaldt, og at de derfor ikke har

behov for et hjem under bakken med et spiskammer. Ved å håne fuglen avslører de sin egen trangsynthet og sitt hovmod. For det andre beskriver fortelleren hvordan muldvarpen sparker til svalen «med sine korte Been». Fortelleren gjør narr av muldvarpen fordi kroppen ikke står i stil med hans sosiale status og rikdom. Han er en person som blir respektert og som skal respekteres, men de korte benene speiler ikke dette. Det oppstår en kontrast mellom muldvarpens utseende og status som er absurd, og dermed komisk. I tillegg skaper kontrasten en ironisk effekt: Ironien kommer av at muldvarpen kritiserer fuglen og samtidig ikke ser sine egne lyter, det vil si utseendet sitt. Slik indikerer fortelleren at muldvarpen ikke burde kritisere andre fordi han selv ikke er noe bedre.

Det er mye som er likt i de to sitatene. Replikkene ligner i tonen: Lewestam har bevart markmusens overdrevne smiger ved å sette verbet for å snakke i den høflige dere-formen («mówicie»). Tegnssettingen ligner, for flere av utropstegnene er satt inn i de tilsvarende replikkene. I begge versjonene har muldvarpen korte ben. I oversettelsen brukes frasen «korte poter» («krótkiemi łapkami») i stedet for «korte Been». Ordet for poter er skrevet i diminutiv, som betyr at ordet er forminsket. Dermed har muldvarpen ikke bare korte ben eller korte poter, men korte, små poter. Fordi Lewestam bruker adjektivet «korte», er diminutivformen av «poter» unødvendig hvis formålet er å indikere at potene er små. Etter min mening utfører derfor diminutivformen av «poter» en ironisk funksjon. Slik understreker fortelleren ironien i at muldvarpen kritiserer andre, men ikke seg selv. Det bidrar til å latterliggjøre muldvarpen i oversettelsen.

Måten muldvarpen uttrykker seg på er annerledes i oversettelsen. Lewestams muldvarp bruker sterkere formuleringer: Der Andersen lar muldvarpen hevde at det må være «ynkeligt» å bli født som fugl, sier muldvarpen i oversettelsen at det må være «en forferdelig ulykke» («okropne nieszczescie»). Når den polske muldvarpen kaller på Gud, lyder frasen mer dramatisk på grunn av tillegget «i det høyeste» («Bogu Najwyższemu chwała»). Muldvarpen bruker også verbet «zdechnąć», som kan oversettes til å krepere eller å stryke med. Det er et verb for å dø som på polsk er forbeholdt dyr. Man bruker ikke verbet om mennesker, med mindre man ønsker å uttrykke seg ekstremt respektløst. Når muldvarpen bruker verbet om fuglen, som er et dyr i fysisk forstand, fremstår ytringen som respektløs fordi dyrene i eventyret er et resultat av antropomorfisme: Dyrene har menneskelige egenskaper. Det gjelder både muldvarpen, markmusen og svalen, som jeg tidligere har vist at snakker, handler og tenker som mennesker. Ved å bruke verbet degraderer muldvarpen og markmusen svalen fra det menneskelige nivået ned til dyrenes nivå. Slik skaper de et kunstig hierarki der de ser på seg selv som mer verdt enn svalen. Ordvalget i oversettelsen medfører

at naboenes forakt for fuglen fremstår som litt mer overdrevet i den polske versjonen. Det fører til at hovmodet deres parodieres sterkere i oversettelsen enn i originalen.

Muldvarpen blir latterliggjort andre steder i teksten gjennom de andre personenes replikker og frie indirekte diskurs. Det er i hovedsak Tommelise som latterliggjør han. Jeg har vist hvordan Andersens Tommelise hele fire ganger uttrykker entydig antipati overfor muldvarpen. Det første eksempelet hos Andersen finner sted etter at markmusen har fortalt Tommelise om den rike naboen sin: «Men det brød Tommelise sig ikke om, hun vilde slet ikke have Naboen, for han var en Muldvarp» (A: 115). Her uttrykkes Tommelises tanker i fri indirekte diskurs. Hos Lewestam står det: «Tommelise tenkte ikke noe særlig på det og brydde seg ikke med naboen i det hele tatt, som ikke var noen andre enn... en muldvarp» («Wszakże się Calinka nie bardzo tem zajęła i wcale nie dbała o sąsiada, który nie był kim innym, tylko... kretem», L: 180). Her er setningen mer forsiktig: For det første skyldes det den språklige demperen «ikke noe særlig» («nie bardzo»). For det andre står det ikke lenger at Tommelise ikke vil ha naboen i ekteskapelig forstand, men bare at hun ikke bryr seg om han. For det tredje kommer det ikke eksplisitt frem at Tommelise ikke er interessert i muldvarpen fordi han er en muldvarp, slik det gjør i originalen. Årsakssammenhengen er der, men indirekte, på grunn av hvordan den siste delen av setningen er bygget opp: De tre prikkene fører til at ordet «en muldvarp» får tyngde. Det viser at Tommelise ser på det som negativt at naboen er en muldvarp. Likevel blir Tommelises skruppelløshet og ærlighet glattet ut i oversettelsen.

I resten av eksemplene følger Lewestam den direkte tonen Tommelise har overfor muldvarpen. Hos Andersen uttrykker fortelleren Tommelises tanker slik: «...men hun var slet ikke fornøiet, for hun holdt ikke noget af den kjedelige Muldvarp» (A: 117). Lewestams versjon lyder: «...som ikke var særlig glad, for hun *kunne ikke fordra den tjukke, kjedelige muldvarpen*» («która jednak nie bardzo się cieszyła, gdyż *nie cierpiała grubego, nudnego kreta*», L: 186). Starten av setningen er hos Lewestam mindre direkte. Så blir setningen direkte med tillegget «tjukk» («grubego») og «kunne ikke fordra» («nie cierpiała»). Gjennom indirekte diskurs lar Andersen Tommelise si: «Men Tommelise græd og sagde, hun vilde ikke have den kjedelige Muldvarp» (A: 118). Lewestam skriver: «Men Tommelise gråt mens hun sa at hun ikke ville gifte seg med den *kjedelige muldvarpen*» («Lecz Calinka płakała mówiąc, że nie chce pójść za tego *nudnego kreta*», L: 187). Når svalen kommer tilbake rett før bryllupet, står det hos Andersen: «...hun fortalte den, hvor nødig hun vilde have den stygge Muldvarp til mand» (A: 118), og hos Lewestam: «...og den lille jenta fortalte den med hvilken *avsky* hun kommer til å gifte seg med den *stygge muldvarpen*» («dziewczynka



opowiedziała jej, z jakim *wstrętem* idzie za *brzydkiego* kreta ...», L: 188). Ordet «avsky» («wstrętem») er mer negativt ladet enn den danske formuleringen.

Eksemplene viser at Lewestams forteller i begynnelsen lar Tommelise uttale seg om muldvarpen på en forsiktig måte. Deretter blir formuleringene like direkte som i originalen, om ikke mer. Det kan være ulike grunner til at Lewestam først lar Tommelise uttrykke seg forsiktig. Effekten er at Tommelise virker mer høflig i begynnelsen. Derfor ser jeg for meg at Lewestam ønsket å skape en overgang fra at Tommelise ikke bryr seg om naboen til at hun avskyr han. Hun blir krass i tonen etter at hun blir tvunget til å gifte seg med muldvarpen. Lewestam skaper altså en tydeligere årsakssammenheng mellom Tommelises avsky og tvangsekteskapet, som er en konkret ugjerning som muldvarpen utsetter henne for.

### 5.3 «*Królowa śniegu*» («Sneedronningen»): *Elżbietka* og *Karolek*

#### 5.3.1 Sentimentalitet

Andersens «Sneedronningen» er historien om det totale barnet. Derfor beskriver fortelleren barndommen til Gerda og Kay på en idyllisk måte. Det gjør han ved å bruke positivt ladede ord, for eksempel når han skildrer trærne og blomstene i hagen til foreldrene. Eventyrets kristne kontekst gjør at fremstillingen av barndommen kan assosieres med hvordan Eva og Adam bor i Edens hage og er uskyldige før syndefallet.

Tekstpassasjen der fortelleren oppsummerer barndommen lyder slik:<sup>iii</sup>

Og de Smaa holdt hinanden i Hænderne, kyssede Roserne og saae ind i Guds klare Solskin og talte til det, som om Jesusbarnet var der. Hvor det var deilige Sommerdage, hvor det var velsignet at være ude ved de friske Rosentræer, der aldrig syntes at ville holde op med at blomstre. (A: 306)

Og de små barna holdt hverandre i hendene, kysset rosene, så inn i den lyse solen og snakket til den, som om den var Jesusbarnet. For noen nydelige sommerdager det var; så vakkert det var der ved de friske roseblomstene, som det virket som at aldri ville slutte å blomstre! (L: 83, norsk overs.)

Hos Andersen bidrar ordene «velsignet», «klare», «deilige» og «friske» til en idyllisk fortellestone. Også barnas oppførsel er idyllisk, fordi de viser hverandre kjærlighet og søker etter Jesusbarnet i solen. Jesusbarnet kan symbolisere uskyld. Når Gerda og Kay forsøker å snakke med Jesus, tyder det på at uskyld er en egenskap som de deler med han.

Også «Królowa śniegu» er barndommen skildret med positivt ladede ord. Flere steder brukes diminutivformen. Både «de små barna» («dziatki»), «rosene» («rózyczki»), «Jesusbarnet» («Dzieciątkiem Jezus») og «roseblomstene» («kwiatkach róży») er skrevet i diminutiv. Det gjør at fortellerens beskrivelse blir følelsesladet, fordi fortelleren uttrykker hengivenhet gjennom diminutiv. Det forsterker idyllen. «Jesusbarnet» står i gradert diminutiv, det vil si en sterkere form for forminskning. Fortelleren legger dermed større vekt på å uttrykke en positiv holdning overfor Jesusbarnet enn det fortelleren gjør hos Andersen.

I barndomsskildringen finnes det flere eksempler på hvordan Lewestam plasserer handlingen i Polen. Fortellingen om Gerda og Kay begynner med delkapitlet «Anden Historie. En lille Dreng og en lille Pige». Hos Andersen åpner fortelleren delkapitlet med setningen: «Inde i den store By, hvor der ere saa mange Huse og Mennesker, saa at der ikke bliver Plads nok til, at alle Folk kunne faae en lille Have...» (A: 304). Lewestams forteller åpner med: «I vårt kjære/elskede Warszawa, hvor det finne så mange hus og mennesker, at det ikke er plass til at enhver kunne hatt den minste lille hage...» («W kochanej naszej Warszawie, gdzie tyle jest domów i tyle ludzi, że nie ma miejsca, iżby każdy człowiek mógł mieć dla siebie choćby najmniejszy ogródek ...», L: 79). Andersen skriver «den store By», og fordi han unngår å konkretisere gjør han fortellingen mer universell. Lewestam konkretiserer byen og kaller den Warszawa. Slik gjør han det klart at barnas idylliske oppvekst finner sted i Polens hovedstad, og ikke i en hvilken som helst by. Fortelleren viser hengivenhet overfor Warszawa ved å kalle byen «vårt kjære/elskede Warszawa» («W kochanej naszej Warszawie»).

Videre skriver Andersen: «Forældrene boede lige op til hinanden...» (A: 304), mens Lewestam skriver: «Foreldrene deres bodde i en gate i Gamlebyen» («Rodzice ich mieszkali na jednej z ulic Starego Miasta ...», L: 79-80). Gamlebyen, Stare Miasto, er en av de eldste bydelene i Warszawa. Når Andersen skriver om snødronningen: «Mangen Vinternat flyver hun gjennom Byens Gader og kiger ind af Vinduerne...» (A: 305), skriver Lewestam: «Mang en vinternatt klokken tolv flyr hun rundt i gatene i Warszawa og titter inn i vinduene...» («Nieraz o północy fruwa po ulicach Warszawy i zagłąda w okna ...», L: 81). I oversettelsen er altså byen ikke ukjent, men den eldste bydelen i Warszawa.

Andersens forteller sympatiserer med hovedpersonene ved å omtale dem med adjektivet «lille». Gjennom adjektivet uttrykker fortelleren hengivenhet. Etter at Kay har fått glasskåret fra djevlespeilet i øyet, kaller ikke fortelleren han for «lille Kay» lenger, men bare «Kay» eller «han» (306-308). Ved å utelate epitetet «lille», toner fortelleren ned sympatien for Kay. Jeg leser fortellerens utelatelse av epitetene som en følge av at Kay ikke er uskyldig

lenger, men har begynt å handle galt på grunn av djevlspeilet. Han oppfører seg i strid med fortellerens og eventyrets verdier, og det reflekteres i måten fortelleren omtaler han på. Slik markerer fortelleren at eventyret har nådd splittelsesfasen av dannelsesmodellen, hvor splittelse er det ikke-idelle og helhet er det ideelle.

Lewestams forteller kaller hovedpersonene «Karolek» og «Elzbietka». Det er diminutivformen av egennavnene Karol og Elzbieta. Når Karol får glasskåret i øyet, viser fortelleren sympati ved å kalle han «stakkars Karolek» («biedny Karolek», L: 84). Deretter følger en lengre tekstpassasje hvor fortelleren refererer til Kay som «han». Her følger et utdrag:<sup>iv</sup>

Når hun senere kom til han med bildeboken, sa han til henne at de bildene bare er dukker i bleier; når bestemoren fortalte eventyr, kom han alltid med et men; hvis han hadde muligheten til det, så gikk han bak henne og hermet etter henne, han la brillene på nesen og begynte å snakke som henne (L: 85, norsk overs.)

Som hos Andersen, refererer Lewestams forteller til Kay i tredje person, det vil si «han». Det samme skjer ikke med Gerda. Hun blir med hengivenhet kalt «Elzbietka» og «lille, pene Elzbietka» («mala, ladna Elzbietka») av fortelleren (L: 84). Både i originalen og i oversettelsen fører det til at fortelleren distanserer seg fra Kay fordi han handler galt.

Likevel går Lewestam raskere tilbake til å bruke Kays navn på en hengiven måte enn det Andersen gjør. Fortelleren hos Andersen skriver ikke «lille Kay» før etter at han har blitt tatt av snødronningen og «Tredie Historie» begynner. Lewestam går tilbake til «Karolek» allerede før Kay går ut med kjelken for å ake med de andre barna, hvor snødronningen kommer for å ta han (L: 85-90). Det at Lewestam så raskt går tilbake til «Karolek» i diminutiv kan virke ubetydelig. Valget kan være språklig og kulturelt betinget. Diminutiv er veldig vanlig i polsk, og det er vanlig å referere til barn i diminutiv. Allikevel vil jeg si at det oppstår en forskjell i holdning mellom Andersens og Lewestams forteller. Lewestam er mer villig til å uttrykke sympati overfor Kay enn det Andersen er.

### 5.3.2 Humor

I Andersens *Sneedronningen* skildres den nye Kay på en humoristisk måte. Fortelleren bruker humor til å parodierte, og dermed kritisere, Kays ufølsomhet og skeptiske blikk på verden. Det gjelder tekstpassasjen som følger etter at Kay har blitt såret av djevlspeilet. La oss undersøke tekstpassasjen hos Lewestam:<sup>v</sup>

Den stakkars Karolek fikk en bit av speilet rett i hjertet. Dermed vil hjertet bli til en isklump. Smerte kjente han i grunnen ikke lenger, men biten satt fortsatt i hjertet.

– Hvorfor gråter du? – spurte han. – Så stygg du ser ut nå! Meg feiler det ikke noe lengre. Pfe! – ropte han med en gang. – Den rosen har insekter spist av! Se da! mens den der er helt skeiv! Egentlig er det noen stygge roser! De ligner kassen de vokser i! – Mens han sa det, sparket han til kassen og rev av begge rosene.

– Karolek! hva er det du gjør? – ropte Elzbietka; og når han så hvor forskrekket hun ble, rev han av en rose til og hoppet inn gjennom vinduet sitt, og lot den lille, pene Elzbietka stå forbløffet igjen.

Når hun senere kom til han med bildeboken, sa han til henne at de bildene bare er dukker i bleier; når bestemoren fortalte eventyr, kom han alltid med et men; hvis han hadde muligheten, så gikk han bak henne og hermet etter henne, han la brillene på nesen og begynte å snakke som henne. Han gjorde det attpåtil ganske spøkefullt, så i begynnelsen lo folk, men så lærte han å etterligne alle menneskene i hele Gamlebyen, spesielt det som hos dem var mindre vakkert eller merkelig, og folk sa til og med: – Det er en veldig begavet gutt, den Karolek! – egentlig var det ikke hans feil, men glasskåret som han fikk i øyet, og det andre som han fikk i hjertet; derfor var han til og med vrang mot den lille Elzbietka, som jo elsket han av hele sitt hjerte (L: 84-85)

Humoren i det polske utdraget ligner på mange måter humoren i originalutdraget: For det første begynner Kay å kritisere rosene og Gerda uten forvarsel. Kays oppførsel endrer seg brått, og oppførselen står i kontrast til hvordan gutten har blitt beskrevet tidligere i eventyret. Den brå overgangen står også i kontrast til Gerda, som er liten, pen og uskyldig. Derfor er Kays oppførsel absurd, og det absurde leder til komikk. For det andre er kommentarene til Kay overdrevent hånlige fordi kommentarene ikke passer til det de beskriver. Han kaller Gerda og rosene for stygge. I eventyret har både Gerda og roser et positivt meningsinnhold, og generelt skal det en del til før barn og roser kan oppfattes som stygge. Derfor er det et misforhold mellom Kays kritikk og det han kritiserer. Misforholdet skaper komikk fordi Gerda og rosene er alt annet enn stygge. For det tredje bruker Kay ordet «stygg» og kaller bildene i bildeboken for «dukker i bleier». Det siste må bety at han synes bildene er barnslige. Ordbruken hans er i seg selv barnslig, og når den blandes med et overdrevent kritisk blikk på omgivelsene fremstår han som veslevoksen. Det skaper humor.

Kays ufølsomhet parodieres dermed både i den danske og i den polske versjonen. I samme tekstutdrag viser fortelleren hengivenhet overfor Gerda ved å bruke navnet hennes i diminutiv og kalle henne «den lille Elzbietka», mens Kay ikke blir omtalt med hengivenhet av fortelleren. Fortelleren kritiserer altså det Kay gjør ved samtidig å parodierte Kay og vise hengivenhet overfor Gerda. Slik viser fortelleren at de to hovedpersonene henholdsvis symboliserer det som er godt og ondt i eventyret: Gerda representerer eventyrets verdier, det vil si barnet og uskylden, mens Kay representerer det som truer verdiene, det vil si ufølsomhet og skepsis.

I utdraget har Lewestam med et tillegg som etter min mening forsterker det alvorlige i Kays gjerninger. Det står at Kay etterlignet bestemoren, «så i begynnelsen lo folk, men så lærte han å etterligne alle menneskene i hele Gamlebyen...». Andersens forteller skriver: «det var ganske akkurat, og saa loe Folk af ham. Han kunde snart tale og gaae efter alle Mennesker i hele Gaden.» (A: 306). Forskjellen består i at folk hos Lewestam bare ler i begynnelsen, mens Andersen ikke har inkludert en slik tidsmarkør. Slik jeg leser Lewestam, ler folk i begynnelsen fordi Kay hermer etter bestemoren. Når han lærte seg å etterligne alle andre mennesker i byen, ler de ikke lenger. Det at folk slutter å le, er implisert i frasen «men så...». Endringen indikerer at folk etter hvert ser på Kays narrestreker som et problem, ettersom han blir en plage for hele byen. Fordi ingen ler lenger, fremstår konsekvensene av Kays handlinger som mer alvorlige hos Lewestam enn hos Andersen.

## 6. Sochańskas «Calineczka» og «Królowa śniegu»

I dette kapitlet vil jeg ta for meg de narrative strategiene som frembringer avsløringseffekten i Sochańskas oversettelse av eventyrene. Først vil jeg undersøke hvordan Sochańskas forteller veksler mellom humor og sentimentalitet i skildringen av personene og deres relasjoner. Deretter vil jeg sammenligne funnene med analysen av originaleventyrene.

### 6.1 «Calineczka»: Tommelise, muldvarpen og markmusen

#### 6.1.1 Fortellerens holdninger til personene

Som vist tidligere skaper Andersens forteller et affektivt skille i den narrative stilen: Han uttrykker sympati for Tommelise og antipati for muldvarpen og markmusen. Det affektive skillet reflekterer eventyrets verdimønster: Tommelise symboliserer eventyrets verdier, mens muldvarpen og markmusen symboliserer antiverdiene. Fortelleren sympatiserer altså med Tommelise fordi hun representerer barnet, friheten, uskylden, lyset og følsomheten, mens naboene representerer den voksne, ufriheten, falskheten, mørket og ufølsomheten. Fordi eventyrets verdimotsetninger er forankret i persongalleriet, speiler fortellestilen verdimotsetningene når fortelleren uttrykker positive og negative holdninger overfor personene.

Sochańskas versjon av *Tommelise* har samme navn som hovedpersonen: *Calineczka*. Navnet er avledet av ordet *cal*, som betyr tomme. Det er en dobbel diminutiv, det vil si at navnet er dobbelt forminsket. Den doble forminskningen gjør at navnet får et ekstra søtt og hengivent preg, men det indikerer også at Tommelise er veldig liten. Oversetteren skriver at hun valgte den doble diminutivformen fordi *Calineczka* er den tittelen og navnet på hovedpersonen som har blitt kanonisert i Polen (...).

Fortelleren kaller konsekvent Tommelise «Calineczka» i dobbel diminutiv. Navnet forekommer aldri i enkel diminutiv (*Calinka*) eller i nøytral form (*Calina*). Det fremkommer av eksempler som: «Hun var ikke høyere enn en tomme og derfor fikk hun navnet Calineczka», «Calineczka måtte synge ...» og «Muldvarpen var allerede kommet for å ta med seg Calineczka» (S: 286, 295 og 299). Den doble diminutiven har to effekter: For det første blir det tydelig at egennavnet er avledet av en fysisk egenskap ved hovedpersonen, det vil si at hun ikke er større enn en tomme. For det andre får navnet en positivt affektiv klang. Det plasserer Tommelise på den positive verdisiden av eventyrets affektive skille. Etter min

mening medfører det at personen Tommelise assosieres med positive egenskaper. Navnets positive assosiasjoner setter hovedpersonen i forbindelse med eventyrets verdier, fordi verdiene utgjør den positive polen i dikotomien verdier/antiverdier.

Fortelleren refererer også til hovedpersonen med epiteter og parafraseringer som uttrykker sympati. Et epitete som går igjen er adjektivet *stakkars* («biedna»). Det brukes i bestemte situasjoner hvor det er synd på Tommelise, som når hun er helt alene i skogen: «Hele sommeren gjennom var den stakkars Calineczka helt alene i den store skogen» (292). Adjektivet brukes også når hun står sulten og kald utenfor døren til markmusen om vinteren: «Den stakkars Calineczka stilte seg ved inngangen som en annen fattig tiggerpike; på to dager hadde hun ikke hatt noe i leppene» (294). Adjektivet *biedna* brukes også sammen med andre ord som refererer til Tommelise. Et slikt ord er *dziecko* («barn»): «Det stakkars barnet var så bedrøvet, hun skulle nå si farvel med den elskede solen ...» (300). Et annet ord er *dziewczynka* («liten jente»):

«Calineczka var veldig trist. Hun fikk i det hele tatt ikke lov til å gå ut i den varme solen; og kornet som var sådd på jorden utenfor markmusens hus hadde vokst, det var som en tykk skog for den stakkars lille jenta, som jo ikke var større enn en tomme» (298)

Etter min mening fungerer ikke «barn» («*dziecko*») og «liten jente» («*dziewczynka*») definerende, men metaforisk og affektivt. Det vil si at Calineczka ikke må oppfattes som et barn i bokstavelig forstand, selv om ordvalget indikerer at hun er relativt ung. Det er fordi det er forfølgelse og redning som danner grunnstrukturen i handlingsforløpet: Jenta må flykte fra ekteskapslignende forhold hele tre ganger. Tvangsekteskapene er av seksuell og materiell karakter, og de springer ut av det kjønnsbaserte maktsystemet som beilerne og deres kvinnelige hjelpere verner om. Ekteskapsproblematikken er hentet fra en voksen virkelighet. Når fortelleren beskriver Calineczka som et barn, leser jeg det derfor som et uttrykk for fortellerens sympati, og ikke som en gjentakelse av at hun er ung. Beskrivelsen fungerer også metaforisk: Calineczka er et barn fordi hun er uskyldsren og følsom. Disse lyse egenskapene passer med den romantiske forståelsen av barnet. Derfor er ordene «barn» og «liten jente» nøkkelord som viser til eventyrets grunnleggende dikotomi barn/voksen.

Fortelleren beskriver også Calineczkas sang og utseende i positive ordelag: «Nå kunne man se at det var en ekte tulipan, men i midten satt det på en liten grønn stol en bitteliten jente, nydelig og skjør ...» (286). Sangen beskriver han slik: «Hun kunne også

syngende, å, så fint, så nydelig; ingen hadde hørt slik sang her før» (287). Både adjektivene og ekspresivitet «å» («och») uttrykker fortellerens kjærlige holdning overfor henne.

Det karakteristiske for hvordan fortelleren snakker om Calineczka, er at han uttrykker en sympatisk holdning overfor henne. Både sangen og utseendet hennes beskrives som «nydelig». Den affektive fortellestilen blir ofte mer fremtredende når Calineczka er i fare eller når hun befinner seg i en vanskelig situasjon der omgivelsene eller andre personer er truende. Da brukes epitetter og omskrivninger, som «stakkars Calineczka», «det stakkars barnet» eller «den stakkars lille jenta».

Muldvarpen og markmusen blir derimot sjelden omtalt på en positiv måte. Ordet for muldvarp står alltid i nøytral form, og ikke i diminutiv, for eksempel: «Muldvarpen tettet igjen hullet ...», «Muldvarpen hadde allerede kommet for å ta med seg Calineczka» og «Muldvarpen kom på besøk hver kveld ...» (297-299). Et sted beskrives han som «kjedelig»: « – Nå skal du sommeren igjennom sy på utstyret ditt! – sa markmusen, for naboen, den kjedelige muldvarpen i den store, svarte pelsen hadde akkurat fridd til Calineczka» (298). Epitetet gjør det tydelig at fortelleren forholder seg negativt til muldvarpen. Markmusen nevnes heller aldri i diminutiv, bortsett fra når den blir introdusert i fortellingen: «Endelig sto [Calineczka] foran døren til markmusen; det var et lite hull under halmstråene. Den lille musen bodde der og hadde det varmt og koselig ...» (294). Her presenteres både det lille hjemmet til markmusen, som man entrer gjennom et lite hull, og markmusen. Diminutivformen av «mus» (myszka) viser ikke fortellerens sympati, men fungerer kun forminskende, ettersom musen må være liten for å bo i et lite hull i bakken.

### **6.1.2 Tommelises holdninger til muldvarpen og markmusen**

I *Tommelise* uttrykker hovedpersonen entydig antipati overfor muldvarpen. Følelsene hennes kommer til uttrykk gjennom fri indirekte diskurs og indirekte diskurs. Fordi fri indirekte diskurs er en blanding av fortellerens og en persons tale hvor de to stemmene ikke alltid lar seg skille, uttrykker den av og til både personens og fortellerens negative holdning overfor muldvarpen.

Det er to steder hvor Calineczka taler i fri indirekte diskurs om naboen. Hos Sochańska er talene formulert slik: «Men Calineczka likte ikke det i det hele tatt, hun ville ikke ha naboen, for han var en muldvarp» og «Men hun gledet seg ikke i det hele tatt, for hun likte overhodet ikke den kjedelige muldvarpen» (295, 298). Frasene «i det hele tatt» og «overhodet» forsterker Calineczkas avsmak for beileren. Adjektivet «kjedelig» i det andre eksemplet har fortelleren tidligere brukt om muldvarpen, og fordi det er fri indirekte diskurs



mener jeg at fortellerens stemme kommer frem her. Det vil si at også fortelleren synes muldvarpen er kjedelig.

Calineczkas indirekte diskurs viser også at hun misliker muldvarpen. Forskjellen mellom indirekte og fri indirekte diskurs er at hun nå sier høyt det hun har på hjertet til en annen person. Dermed lar hun de andre personene vite hva hun mener om muldvarpen, i stedet for å holde det for seg selv. Den indirekte diskursen markeres av frasene «hun sa at...» og «hun fortalte...»: «Men Calineczka gråt og sa at hun ikke vil ha den kjedelige muldvarpen» og «Den lille jenta fortalte henne hvor lite hun har lyst til å gifte seg med den stygge muldvarpen, og at hun kommer til å måtte bo dypt under jorden, hvor solen aldri skinner» (299, 300). Calineczka synes muldvarpen både er kjedelig og stygg (nudnego, brzydkiego), og hun sier klart fra at hun ikke vil gifte seg med han. I det første eksemplet snakker hun til markmusen, og i det andre til svalen. Det at Calineczka tør å si hva hun mener til markmusen, som har bestemt at hun skal gifte seg med naboen, understreker hvor alvorlig hun oppfatter situasjonen.

I alle eksemplene har Sochańska bevart Calineczkas og fortellerens direkte avvisning av muldvarpen. Det er tydelig at hovedpersonen ikke vil ha naboen til mann. Det kan tyde på at hennes motvilje deles av fortelleren, ettersom fri indirekte diskurs i flere tilfeller uttrykker både hovedpersonens og fortellerens holdninger.

Som et resultat av Calineczkas frie indirekte diskurs og indirekte diskurs oppstår det humor. For det første er adjektivene «kjedelig» og «stygg», som brukes om muldvarpen, med på å latterliggjøre han. For det andre skaper kontrasten mellom den infantile stilen som blir brukt til å snakke om det alvorlige og voksne emnet tvangsekteskap. Setningene er formulert som om et barn skulle ha uttalt dem: I tillegg til adjektivene, gjentas det enkle verbet «å like/ikke like» fordi hovedpersonen ikke ønsker å gifte seg med muldvarpen. De forsterkende frasene «i det hele tatt» og «overhodet» lyder trassig, og dermed barnlig. Den voksne leseren vet at hovedpersonens ubehag ikke bare stammer fra at hun ikke liker muldvarpen som person, men at premisset for ekteskapet er tvang og at Calineczka vil måtte leve under bakken, avsperrt fra solen, fuglene, blomstene og sommeren. De to naboene er hovedpersonens rake motsetning: De lever i andre omgivelser enn henne og setter materiell trygghet over frihet. Derfor vil et ekteskap med muldvarpen, som de Mylius formulerer det, bety det samme som døden (...). Ordvalget til Calineczka, og delvis fortelleren, er derfor for simpelt til å uttrykke hvor viktig det er for hovedpersonen å unngå å bli fanget både fysisk og psykisk. Den simple formuleringsmåten er barnets språk og et tegn på at eventyret er fortalt

for barn og ut ifra barnets forståelseshorisont. Den barnlige fortellestilen kontrasterer emnet det fortelles om, og misforholdet skaper humor.

### 6.1.3 Den døde svalen

I Andersens *Tommelise* parodieres muldvarpen og markmusens hovmod og materialisme. Gjennom å parodierte to personifiserte eventyrdyrs negative karaktertrekk kritiseres dermed menneskelige trekk. Det kommer godt frem i tekstfragmentet der Tommelise, muldvarpen og markmusen står samlet rundt svalen, som de tror er død. Sochańska har oversatt fragmentet slik:<sup>vi</sup>

Midt på gulvet lå en død svale, de *vakre* vingene lå tett inntil sidene, benene og hodet var gjemt under fjærene; den *stakkars* fuglen hadde sikkert dødd av kulde. Calineczka syntes *forferdelig synd* på den, *så godt* likte hun alle små fugler, hele sommeren igjennom hadde de sunget for henne. Men muldvarpen sparket den med sitt korte ben og sa:

- Nå *piper* den ikke lenger! Å bli født til fugl – det må være *ynkelig*! Takk Gud for at ingen av mine barn blir fugl, en slik fugl har ingenting utenom den der kvitringen sin, og om vinteren må den dø av sult.
- Å ja, *De*, som et *fornuftig vesen*, har helt klart rett – hevdet markmusen.
- Hva har en fugl for *alt sitt ciwit, ciwit*, når vinteren kommer? Den må fryse og sulte, *men det er jo så opphøyd!* (296, min kursiv)

De to naboene har en holdning, talemåte og sterk ordbruk som viser at de verken forstår seg på eller føler empati for svalen. Muldvarpen sparker til den og sier: «Nå piper den ikke lenger!» (Już nie piszczy!). Hensikten er ikke å konstatere at fuglen ikke lever, for det gjør fortelleren i starten av sitatet, men også muldvarpen selv tidligere i eventyret.<sup>44</sup> Ytringens funksjon må derfor være å uttrykke muldvarpens avsmak for svalen. Holdningen hans kommer frem i ordvalget: Svalen synger ikke, den «piper» (piszczy). Det er en nedsettende måte å beskrive fuglesang på. Utropstegnet forsterker den nedsettende kommentaren. Videre sier han: «en slik fugl har jo ingenting bortsett fra *den der kvitringen sin ...*» (taki ptak nie ma przecież nic poza *tym swoim „ciwit» ...*) (296, min kursiv). De kursiverte delene er nedlatende uttrykksformer, og de viser at muldvarpen ikke tillegger fuglesang noe verdi. Også det å leve som fugl fremstår som verdiløst, ettersom muldvarpen kaller det «ynkelig» (żałosne) å bli født som fugl. Det er ynkelig fordi fugler ikke har annet enn evnen til å synge, og sangen vil ikke hjelpe dem med å overvintre. Derfor må de «dø av sult» (umierać z głodu).

---

<sup>44</sup> «Men han advarte dem så de ikke skulle bli redde for den døde fuglen som ligger i gangen» (Ale kret ostrzegł, żeby się nie przestraszyły martwego ptaka, który leży w korytarzu ...) (296).

Han impliserer at fugler mangler et fysisk hjem hvor de kan varme seg og leve av spiskammeret. Det er både fordi han snakker ut ifra sitt eget liv, hvor han selv besitter goder som mat og husly, og fordi han sier at fugler ikke «har» (ma) annet enn sangen, i stedet for å si at de ikke kan annet enn å synge. Verbet «å ha» avdekker at han vurderer det meste ut ifra hvilken snever nytteverdi det kan ha, og synging setter han lavt fordi det ikke kan brukes til noe (mat)nyttig. Han bruker ikke diminutiver når han snakker om svalen, som kan uttrykke talerens positive følelser om noe eller noen, og det er fordi han ikke har noe til overs for den.

Markmusen sier seg enig med naboen. Også hun nevner fuglens sang på en nedsettende måte: «– Hva har en fugl for *alt sitt ciwit, ciwit ...*» (– Co ma ptak za *cale to swoje ciwit, ciwit ...*) (296, min kursiv), før hun avslutter med den ironiske bemerkningen: «Den må fryse og sulte, men det er jo så opphøyd!» (Musi marznąć i głodować, ale to przecież takie wzniosłe! (296). Kommentaren er ironisk fordi musen sier det motsatte av det hun mener. I likhet med naboen setter hun overlevelse over sangferdigheter. Derfor synes hun ikke det er opphøyd eller edelt at fugler må sulte og fryse fordi de bruker sommeren på å synge, i stedet for å forberede seg for vinteren.

Det må gjentas at det heter parodi når noe etterlignes på en overdreven måte... (Lothe). I utdraget er hovmod, materialisme og kynisme satt på spissen gjennom måten muldvarpen og markmusen behandler den uheldige svalen. Muldvarpen er ekstrem i ord og handling: Han sparker til den og takker Gud for at ingen av hans barn skal bli en fugl, som understreker hvor lite respekt han har for svalen. Musen på sin side henvender seg til naboen i den høflige De-formen (pan), og kaller han «et fornuftig vesen» (rozsądna istota) som «helt klart [har] rett» (ma z pewnością rację) (296). Hennes store ord og uforbeholdne lojalitet og beundring oppfatter jeg som overdreven. Etter min mening er derfor naboenes utsagn og oppførsel en parodi, ikke bare på de personifiserte dyrene i eventyret, men på selve egenskapene og tenkemåtene som kjennetegner dem. Bare ved hjelp av noen få replikker avslører karakterene seg selv som kyniske, og dermed også kynismen som egenskap.

I tillegg til den parodiske oppførselen til naboen, skaper fortelleren humor ved å latterliggjøre muldvarpen. Fortelleren sier at muldvarpen sparket til svalen «med sitt korte ben» (swoją krótką nogą) (296). ....

Avsløringen av naboen i utdraget forsterkes ved at sympatien ikke er på deres side. Både fortelleren og hovedpersonen føler velvilje for fuglen, og ikke for muldvarpen og musen. Fortelleren beskriver vingene til svalen og svalen selv som henholdsvis «vakre» (piękne) og «stakkars» (biedny) (296). Det er et tegn på medfølelse. Calineczkas medfølelse kommer enda tydeligere frem enn hos fortelleren: «Calineczka syntes *forferdelig synd* på den,

så godt likte hun alle små fugler ...» (Calineczce było go *strasznie źal, tak bardzo* lubiła wszystkie ptaszki ...) (296). Når den samme velviljen ikke vises overfor muldvarpen og musen, viser det at de står i opposisjon til eventyrets lyse verdier. I utdraget finner man et skille mellom dem som har empati for svalen (fortelleren og Calineczka) og dem som ikke har empati (muldvarpen og markmusen). Fordi fortelleren og hovedpersonen er knyttet til eventyrets verdier og det ideelle, bidrar det affektive skillet til å avsløre naboene på to måter: For det første blir det tydelig at naboene og deres personlighetstrekk representerer en trussel mot verdiene i eventyret. For det andre ser leseren hvilke egenskaper ved naboene som er negative.

Jeg vil nå sammenligne det oversatte utdraget med originalteksten. Det danske tekstutdraget blir sitert og undersøkt i kapittel (kapittelnr), men jeg siterer det på nytt for å bedre lesbarheten:

Midt paa Gulvet laae en død Svale, med de *smukke* Vinger trykkede fast ind om Siderne, Benene og Hovedet trukne ind under Fjedrene; den *stakkels* Fugl var bestemt død af Kulde. Det gjorde *Tommelise saa ondt* for den, hun *holdt saa meget af* alle de smaa Fugle, de havde jo hele Sommeren sjunget og qviddret saa smukt for hende, men Muldvarpen stødte til den med sine *korte Been* og sagde: »Nu *piber* den ikke meer! det maa være *ynkeligt* at blive født til en lille Fugl! Gud skee Lov, at ingen af mine Børn blive det; saadan en Fugl jar jo ingen Ting uden sit Quivit og maa sulte i hjel til Vinteren!«

»Ja, det maa *I*, som *en fornuftig Mand*, nok sige,« sagde Markmusen. »Hvad har Fuglen for *al sit Quivit*, naar Vinteren kommer? Den maa sulte og fryse; *men det skal vel ogsaa være saa stort!*« (Andersen 2003: 115, min kursiv)

Likheten mellom oversettelsen og originalen er påfallende. Hos Sochańska inntar fortelleren og Calineczka en empatisk holdning til svalen ved hjelp av bestemte ord og formuleringer. Det samme gjør fortelleren og hovedpersonen hos Andersen, som vises gjennom: «de smukke Vinger», «den stakkels Fugl» og «[d]et gjorde Tommelise saa ondt for den, hun holdt saa meget af alle de smaa Fugle». Sochańska bevarer parodien og latterliggjøringen av naboene i replikkene og ved at fortelleren beskriver muldvarpens ben som korte. Formuleringene som bidrar til dette ligner i stor grad på formuleringene hos Andersen, som er markert i kursiv.

Etter min mening viser likhetene i nøkkelformuleringer -og ordvalg at Sochańska har gjengitt samspillet mellom humor og sentimentalitet så tett opp til originalen som det polske språket tillater. Det betyr at hun har gjengitt overdrivelsen av muldvarpens og musens sneversyn og fortellerens og hovedpersonens sympati for svalen, som igjen impliserer antipati for naboene. Når det gjelder utdraget på et mer overordnet plan, er budskapet til naboene

bevart, som går ut på at man må dø om vinteren hvis man ikke har det materielle i orden. Budskapet kan tolkes til å gjelde alle dyr og mennesker, som vil si at hver og en må legge inn en innsats for å overleve den kalde årstiden. Hvis man likevel forstår budskapet ut ifra den aktuelle konteksten, får det et komisk preg. Svaler er nemlig trekkfugler, som betyr at de flyr til varmere land om vinteren. Derfor trenger de ikke å lagre mat eller bygge seg bolig for å overvintre, slik muldvarper og mus må. Grunnen til at svalen ligger i gangen til muldvarpen, er ikke at den ikke var forberedt på vinteren, men at den rev den ene vingen på en tornebusk (A: 116, S: 298). Når naboene uttrykker avsky for fugler fordi de ikke klarer seg selv om vinteren, glemmer de at enkelte fugler flyr til varmere steder. Humoren er subtil fordi man først må lese utdraget med fakta om fugler i bakhodet før man forstår at naboenes resonnement er feil. Det komiske oppstår i kontrasten mellom muldvarpens og musens hovmodighet og selvhøytidelighet på den ene siden, og hvordan de enten ikke vet eller ignorerer at svalen er en trekkfugl på den andre. Dermed avslører de at de ser verden gjennom illusjoner, og ikke slik den virkelig er. De avslører med andre ord sin egen falskhet, og falskhet er en samlebetegnelse på mange av fenomenene som blir kritisert i Andersens eventyr.

## 6.2 «Królowa śniegu»: Gerda og Kay

### 6.2.1 Barndommens idyll

I kapitlet om *Snødronningen* undersøkte jeg hvordan fortelleren beskriver barndommen til Gerda og Kay. Jeg kom frem til at fortelleren anvender strategier som gjør beskrivelsen sentimental. Det fører til at han fremstiller hovedpersonenes barndom som idyllisk. Nå vil jeg undersøke hvordan barndommen fremstilles av fortelleren i Sochańskas oversettelse, før jeg sammenligner funnene med originaleventyret.

La oss se på hvordan barnas nabolag og omgivelser blir skildret i starten av eventyrets delkapittel «Opowieść druga. Chłopiec i dziewczynka» (Andre fortelling. En liten gutt og en liten jente). Det åpner slik:<sup>vii</sup>

I en viss stor by hvor det finnes så mange hus og mennesker, at det ikke en gang er plass lenger til *bittesmå hager* og hvor de fleste menneskene derfor må nøye seg med blomster i *små blomsterpotter*, bodde det to fattige barn som hadde *en liten hage* som var litt større enn *en liten blomsterpote*. (...) der vendte det ut fra hvert hus *et lite vindu*, man måtte bare ta et skritt over takrennen og man kunne gå fra det ene *lille vinduet* til det andre (66, min kursiv).

Her beskrives en by og menneskene som bor i den, før Gerda og Kay blir introdusert i eventyret. Flere av ordene er skrevet i diminutiv: «ogródek» (hage), «doniczka» (blomsterpotte) og «okienko» (vindu). Jeg vil snart komme tilbake til hvilken funksjon de utøver i utdraget.

I neste avsnitt er «gałązki» (korte greiner) og «małych stołeczkach» (små stoler) i diminutiv: «... a krzewy róż wypuszczały długie *gałązki*» (og rosebuskene hadde lange *små greiner*), «... pozwalano im często się odwiedzać i siedzieć na *małych stołeczkach* pod różami» (de fikk ofte lov til å besøke hverandre og sitte på *de små stolene* under rosene) (66, min kursiv). Ordet for kiste eller kasse, «skrzynia», dukker opp fire ganger i avsnittet og alltid i diminutiv: «Rodzice dzieci mieli pod oknami duże drewniane *skrzynki* ...» (Foreldrene til barna hadde under vinduene store *trekasser*), «Kiedyś rodzice wpadli na pomysł, by tak ustawić *skrzynki* w poprzek rynny ...» (En gang fant foreldrene ut at de skulle plassere *kassene* på tvers av takrenna ...), «Ze *skrzynek* zwieszały się pędy groszku ...» (Fra *kassene* hang det erter ...), «Ponieważ *skrzynki* były bardzo wysoko ...» (Ettersom *kassene* sto veldig høyt oppe ...) (66, min kursiv).

Mange av diminutivene har en forminskende funksjon. Det vil si at de signaliserer at noe er lite. Ifølge konteksten er nemlig mange av gjenstandene og fenomenene små: Delkapitlet åpner med beskrivelsen av en by med så liten plass at menneskene som bor der ikke har hager, men kun blomster i blomsterpotter. Derfor oppfatter jeg for eksempel hagene og blomsterpottene som forminskede: «maleńkie ogródki» (bittesmå hager) og «kwiatami w doniczkach» (blomster i små blomsterpotter). Endelsene *-ki* og *-czkach* danner diminutivformen av henholdsvis hager og blomsterpotter. I det ene eksemplet står også adjektivet «maleńkie» (bittesmå) i diminutiv, og det ser man på endelsen *-eńkie*. Det forsterker adjektivets forminskende funksjon, slik at det bør oversettes til «bittesmå» og ikke til bare «små». På polsk er det veldig vanlig å bruke diminutiv for å indikere at noe er lite. Derfor er det ikke overraskende at det finnes eksempler på det i *Królowa śniegu*.

Det er likevel tydelig at diminutivene også har en ekspressiv funksjon (hypokoristikon). La oss se på delhistoriens åpningssetning: «W pewnym wielkim mieście, gdzie jest tak dużo domów i ludzi, że nie ma już miejsca na choćby *maleńkie ogródki* ...» (I en viss stor by hvor det finnes så mange hus og mennesker, at det ikke en gang er plass lenger til *bittesmå hager* ...) (66, min kursiv). Som vist tidligere er både ordet «maleńkie» (bittesmå) og «ogródkie» (små hager) i diminutiv, og det forsterker inntrykket av at det er snakk om veldig små hager. Frasen inneholder altså annengradsdiminutiv. Det er overflødig å sette både adjektivet og substantivet i diminutiv hvis formålet kun er å indikere at noe er lite. I så fall

kunne man latt bare det ene ordet for hager, «ogródki», stå i diminutiv: «małe ogródki». Man kunne også fjernet diminutiv helt og skrevet begge ordene i nøytral form: «małe ogrody» (små hager). På denne måten ville man beholdt budskapet om at hagene er små uten å ty til dobbel diminutiv. Sochańska har likevel valgt to diminutiver i samme frase. Det gjør det rimelig å hevde at frasen ikke bare fungerer forminskende, men også affektivt. Resultatet er at fortelleren røper at han forholder seg positivt til hagene. Den positive innstillingen er forårsaket av hvordan hagene kan sies å symbolisere verdiene i *Królowa śniegu/Sneedronningen*. Jeg vil komme tilbake til hvordan fortellerens uttrykk for affekt kan knyttes til eventyrets verdier og antiverdier.

Flere andre gjenstander blir beskrevet på en affektiv måte. Om vinduene står det: «...w tym miejscu z każdego domu wychodziło *małe okienko*, wystarczyło tylko zrobić krok nad rynną i można było przejść z jednego *okienka* do drugiego» ( ...der vendte det ut fra hvert hus *et lite vindu*, man måtte bare ta et skritt over takrennen og man kunne gå fra det ene *lille vinduet* til det andre) (66, min kursiv). Frasen «małe okienko» (et lite vindu) består av adjektivet «małe» (lite) og substantivet «okienko» (vindu) i diminutiv. For å formidle at vinduet er lite hadde det vært tilstrekkelig å enten bruke bare adjektivet «male» (lite) eller bare «okienko» (vindu) i diminutiv. Derfor er det tydelig at ordene til sammen skaper en affektiv effekt. Om krakkene står det: «« ... pozwalano im często się odwiedzać i siedzieć na *małych stołeczkach* pod różami» (de fikk ofte lov til å besøke hverandre og sitte på *små krakker* under rosene) (66, min kursiv). Her er det også snakk om en affektiv effekt fordi adjektivet «małych» (små) er brukt sammen med diminutivet for krakker, «stołeczkach». Derfor er det rimelig å hevde at fortelleren formidler ikke bare hvordan krakkene og vinduene ser ut, men også at han har positive følelser overfor tingene og det de symboliserer. Det finnes flere eksempler i resten av delkapitlet på at diminutiver skaper en affektiv stil. De opptrer som oftest i sammenheng med de to barna som leker, Kaj og Gerda, og de hjemlige omgivelsene deres.

Det er ikke bare diminutiver som skaper en positiv stemning i delkapitlet. Ordvalg og eksplisitte vurderinger kan også gi skildringen et harmonisk preg. La oss se på to avsnitt fra delkapitlet:<sup>viii ix</sup>

Foreldrene til barna hadde under vinduene store trekasser, i dem vokste det *urter* som de brukte, og *små rosebusker*, en i hver kasse; de vokste så *vakkert*. En gang fant foreldrene ut at de skulle plassere kassene på tvers av takrenna, slik at de nesten hang fra det ene vinduet til det andre og så akkurat ut som *blomsterbed*. Fra kassene hang det *erter*, og *rosebuskene* hadde lange greiner; de snodde seg rundt vinduene og bøyde

seg mot hverandre; det så ut som *en triumfbue av grønt og av blomster*. Ettersom kassene sto veldig høyt oppe og barna visste at de ikke hadde lov til å krype opp på dem, fikk de ofte lov til å besøke hverandre og sitte på små krakker under *rosene*; nettopp der lekte de så *flott* (66, min kursiv).

Og *barna* holdt hverandre i hendene, kysset *rosene*, så på det lyse sollyset og henvendte seg til *solen* som om *Jesusbarnet* var der. Så *vakre* sommerdager det var, så *vidunderlig* det var ute ved de *unge* rosene, som man fikk inntrykk av at aldri ville slutte å blomstre) (69, min kursiv).

I det første avsnittet er kassene og plantene hovedfokuset. Det går igjen ord som viser til planter og vekst: «urter» (zioła przyprawowe), «små rosebusker» (małe krzewy róż), «blomsterbed» (grządki kwiatów), «erter» (pędy groszku), «rosebuskene» (krzewy róż), «triumfbue av grønt og av blomster» (brama triumfalna z zieleni i kwiatów) og «rosene» (różami). Midt i det grønne sitter barna og leker. Fortelleren tar stilling til det han beskriver ved å vurdere det eksplisitt: Det står at rosebuskene vokste så «vakkert» (pięknie), og at barna lekte så «flott» (wspaniale) under rosene. I det andre avsnittet er også naturen i fokus: Rosene, solen og sommerdagene er fremtredende motiver. Også her uttrykker fortelleren hengivenhet for omgivelsene. Han tar i bruk adjektivene «jasne» (lyst), «pięknie» (vakkert), «cudnie» (vidunderlig) og «młodych (unge). Kristendommen markeres eksplisitt i hvordan barna henvender seg til solen som om Jesusbarnet var der, «Dzieciątko Jezus».

Etter min mening oppstår det idyll som følge av motivenes symbolske konnotasjoner og fortellerens sympatiske innstilling til det han beskriver. Barna og hagen er motiver som kan sies å stå i forbindelse med eventyrets romantiske verdier. I romantikken konnoterte barn uskyld og det å være et menneske i harmoni med alt og alle utenfor seg selv. Som jeg har vist tidligere, var idealet å (for)bli et barn, ikke bare for romantikerne, men også i Andersens *Snødronningen*. Idealet har en parallell til kristendommen generelt og til Jesus' tale i Bibelen spesielt, som parafraseres i slutten av *Snødronningen*. Jesus skal ha sagt at man ikke kommer til himmelen hvis ikke man blir som et barn.<sup>45</sup> Når Gerda og Kay, de uskyldsrene menneskene, sitter og leker omgitt av roser og spiselige urter, ligner de derfor på Eva og Adam i Edens hage. Dermed fremstår den lille hagen og barna som en miniatyrversjon av paradiset. Det understrekes i hvordan rosebuskene danner «en triumfbue av grønt og av blomster» (brama triumfalna z zieleni i kwiatow) (66). Triumfbuen skaper assosiasjoner til at et slag er vunnet, for eksempel at det gode har seiret over det onde. Buen kan også sies å

---

<sup>45</sup> «Sannelig, jeg sier dere: Uten at dere vender om og blir som barn, kommer dere ikke inn i himmelriket. Den som gjør seg selv liten som dette barnet, han er den største i himmelriket.» (Matteus 18:3-4)



danne en ramme rundt det som skjer og dermed gi det et tablå-preg. Det passer med hvordan den mytiske paradissymbolikken gjennomsyrer barndomsskildringen. Derfor er det ikke overraskende at fortelleren beskriver naturmotivene og de lekende barna med positive ord som «vakkert» (pięknie), «flott» (wspaniale), «jasne» (lyst) og «cudnie» (vidunderlig) (66, 69). Slik anerkjenner fortelleren det han beskriver som godt. Hagen og barna er altså idyllisk fremstilt. Det er fordi disse motivene står i forbindelse med det som er ideelt i eventyret.

La oss sammenligne beskrivelsen av barndommen med tilsvarende tekstavsnitt i *Snødronningen*:

Inde i den store By, hvor der ere saa mange Huse og Mennesker, saa at der ikke bliver Plads nok til, at alle Folk kunne faae *en lille Have*, og hvor derfor de fleste maa lade sig nøie med *Blomster* i *Urtepotter*, der var dog to fattige Børn som havde en *Have* noget større end en *Urtepotte*. De vare ikke broder og Søster, men de holdt ligesaa meget af hinanden, som om de vare det. Forældrene boede lige op til hinanden; de boede paa to Tagkammere; der, hvor Taget fra det ene Nabohuus stødte op til det andet og Vandrenden gik langs med Tagskjæggene, der vendte fra hvert Huus *et lille Vindue* ud; man behøvde kun at skræve over Renden, saa kunde man komme fra det ene Vindue til det andet.

Forældrene havde udenfor hver *en stor Trækasse*, og i den voxte *Kjøkkenurter*, som de brugte, og *et lille Rosentræ*; der var eet i hver Kasse, det voxte saa *velsignet*. Nu fandt Forældrene paa at stille Kasserne saaledes tvers over Renden, at de næsten naaede fra det ene Vindue til det andet og saae ganske livagtig ud som to *Blomster-Volde*. *Ærterankerne* hang ned over Kasserne, og *Rosentræerne* skjøde *lange Grene*, snoede sig om Vinduene, bøiede sig mod hinanden: det var næsten som *en Æreport af Grønt og af Blomster*. Da Kasserne vare meget høie, og Børnene vidste, at de ikke maatte krybe op, saa fik de tidt Lov hver at stige ud til hinanden, sidde paa deres *smaa Skamler* under *Roserne*, og der legede de nu saa *prægtigt*. (A: 304, min kursiv)

Og de Smaa holdt hinanden i *Hænderne*, *kyssete Roserne* og saae ind i *Guds klare Solskin* og talte til det, som om *Jesusbarnet* var der. Hvor det var *deilige Sommerdage*, hvor det var *velsignet* at være ude ved *de friske Rosentræer*, der aldrig syntes at ville holde op med at *blomstre*. (A: 306, min kursiv)

Som vist tidligere, er Andersens miljøskildring preget av romantisk idyll. I romantikken brukte man kunst til bevisst å etterligne det opprinnelige, umiddelbare forholdet til naturen, som man ønsket å bli ett med (Mortensen 1994: 101). Denne måten å etterstrebe det man anså som opprinnelig og ekte kan sees i forlengelse av den franske filosofen Jean Jacques Rousseaus natursyn. Han mente at kun den som lever et enkelt liv tett på naturen er i stand til å bevare kontakten med sin indre følelse og fornemmelsen av å være en del av det skapte (65).

Fordi naturen og barnas nærhet til den står sentralt, har skildringen av omgivelsene til Gerda og Kay etter min mening et romantisk preg. Allerede i første setning finnes ordene «en lille Have», «Blomster» og «Urtepotter». Byen og menneskene som bor i den nevnes også, men det er egentlig ikke de som er i fokus, men hagene som det ikke er plass til. I denne byen bor det to barn som likevel har en hage som er «noget større end en Urtepotte». Fortelleren tar seg tid til å beskrive hagen i detalj, og derfor gjentas hagerelaterte ord og fraser: «Kjøkkenurter», «et lille Rosentræ», «Blomstervolde» (blomsterbed), «Ærterankerne», «Rosentræerne», «lange Grene», «en Æreport af grønt og af Blomster» og «blomstre». Barna selv sitter «under Roserne» og leker, og de kysser rosene.

Teksten inneholder motiver som både alene og i kombinasjon bør kunne sies å uttrykke sentrale aspekter ved romantikken. For det første er det påfallende hvor stor plass naturen tar i teksten, i form av den lille urte- og rosehagen. Ulike planter og beholderne de vokser i nevnes gjentatte ganger. Med utgangspunkt i den litterære periodens kjennetegn kan man oppfatte den beskjedne hagen som en representasjon av naturen i vid forstand. Man forbandt naturen med det opprinnelige i mennesket og man ønsket derfor å komme nærmere den, både fysisk og psykisk. Denne opprinnelsessymbolikken styrkes ved at urtehagen befinner seg hjemme hos barna, og at det er foreldrene som har stelt den i stand. Hjemmet og foreldrene er motiver som setter hagen i forbindelse med menneskets opprinnelse. Familiens hage kan derfor sies å symbolisere en tid da mennesket var i harmoni med andre og med naturen. For det andre er det barna og ikke de voksne som leker i hagen. Barnemotivet komplementerer hagemotivet fordi barnet for romantikerne uttrykte uskyld, umiddelbarhet og fantasi, som igjen var relatert til ideen om det opprinnelige og sanne mennesket (Sune m.fl 2008: 48). Hvis vi leser barndomsskildringen med utgangspunkt i eventyrsjangerens tretrinnsmodell harmoni-splittelse-harmoni, som Möller-Christensen beskriver i *Den danske eventyrtradition* (1988), markerer skildringen det første trinnet i modellen: harmoni. I en kristen kontekst, som også kan påvises i *Sneedronningen*, kan motivene forstås som en parallell til Eva og Adam i Edens hage før syndefallet. De to forståelsesrammene har det til felles at personene, her Gerda og Kay, befinner seg i en tilstand av uskyld og harmoni. Tilstanden er likevel midlertidig, ettersom både eventyrsjangerens tretrinnsmodell og myten om Eva og Adam forutsetter at noe kommer til å skje med personenes indre som vil forstyrre den idylliske tilværelsen.

Idyllen blir fremhevet av at fortelleren og barna uttrykker positive følelser. Fortelleren viser en positiv innstilling til det han beskriver: Det står at rosetræerne vokste «saa velsignet» og at barna lekte «saa prægtigt». I det siste avsnittet brukes adjektivene «klare», «deilige»,

«velsignet» og «friske» om henholdsvis solskinnet, sommerdagene, det å være ute og rosetrærne. Også barna uttrykker glede og kjærlighet for hverandre og for omgivelsene ved å holde hverandre i hendene og kysse rosene. Fordi både fortelleren og hovedpersonene forholder seg positivt til omstendighetene, vil jeg oppfatte det som et signal om at den barnlige idyllen er en del av eventyrets verdisystem.

I likhet med Andersens originalutdrag er skildringen hos Sochanska sentrert rundt hagen og barna. Fokuset på hagen kommer frem i gjentagelsen av navn på planter og planterelaterte formuleringer, som: «urter» (zioła przyprawowe), «små rosebusker» (małe krzewy róż), «blomsterbed» (grządki kwiatów), «erter» (pędy groszku) og «triumfbue av grønt og av blomster» (brama triumfalna z zieleni i kwiatów) (S: 66, min kursiv). Også her sitter barna på små krakker under rosene og leker: «... siedzieć na małych stołeczkach pod różami; tam właśnie wspaniale się bawiły» (... sitte på små krakker under rosene; nettopp der lekte de så flott (66). De to motivene som er viktigst i utdraget, det vil si barna og hagen, blir vektlagt like mye i oversettelsen som i originalen.

Begge fortellerne viser affekt gjennom adjektiver. Andersens forteller uttrykker medhold og hengivenhet for barnas lek, det å være ute i naturen og for naturen selv (hagen, solen, sommeren, rosetrærne). Det gjør han ved hjelp av adjektiver som klinger positivt: «saa velsignet», «saa prægtigt», «klare», «deilige», «velsignet» og «friske» (A: 304, 306). Også Sochańskas forteller bruker tilsvarende adjektiver og i tilsvarende sammenhenger. Rosebuskene, som roseplantene er definert som i oversettelsen, vokser «vakkert» (pięknie). Videre leker barna så «flott» (wspaniale) under rosene, solen er «lys» (jasne), sommerdagene er «vakre» (piękne), det er «vidunderlig» ute (cudnie) og rosene er «unge» (młodych) (S: 66, 69).

De to fortellernes affekt kommer likevel ikke alltid til uttrykk på samme måte. Det er fordi polsk har diminutiv, mens dansk ikke har det. Denne grammatiske formen er et språklig verktøy som er vanlig å bruke for å uttrykke talerens velvilje overfor noe eller noen. Formen brukes i *Krolowa Sniegu*, men ikke i *Sneedronningen*, ettersom dansk ikke har diminutiv. Jeg har vist at Sochańskas forteller anvender diminutiv både på en forminskende og på en affektiv måte. Begge funksjoner er til stede i eksempler som: «maleńkie ogródki» (bittesmå hager), «małe okienko» (et lite vindu) og «małych stołeczkach» (små krakker) (S: 66). Den affektive funksjonen er viktigst å bemerke, for på denne måten uttrykker fortelleren velvilje overfor Gerda og Kays barndomsmiljø. Det signaliserer igjen at miljøet og dets symbolske overføringsverdi er forbundet med eventyrets verdier, i motsetning til motiver som kan forbindes med eventyrets antiverdier.

Diminutiv finnes det svært lite av på dansk og det lar seg derfor ikke gjøre å sammenligne diminutivene i oversettelsen og i originalen. Likevel kan noen av frasene i *Sneedronningen* ha inspirert til bruk av diminutiv. Det gjelder for eksempel Andersens fraser «en lille Have», «et lille Vindue» og «smaa Skamler» (A: 304, min kursiv). I alle eksemplene er adjektivet «lille» brukt for å beskrive hagene, vinduet og krakkene som små. Det stemmer med konteksten, ettersom fortelleren lar oss vite at det ikke var plass nok i byen til at alle kunne ha «en lille Have». Vi vet også at det er barn og ikke voksne som sitter på krakkene i den trange hagen bestående av to trekasser. Derfor gir det mening at krakkene er «smaa». Andersens forteller bruker altså «lille» og «smaa» for å forminske objektene. Når Sochańska skriver «maleńkie ogródki» (bittesmå hager), «małe okienko» (et lite vindu) og «małych stołeczkach» (små krakker), gjengir hun hvordan originalens forteller forminsker det han beskriver (S: 66). Det er fordi hun, på samme måte som Andersen, har brukt et adjektiv som betyr «veldig små/lite/små», det vil si «maleńkie/małe/małych». Ordene for hage, vindu og krakker står i diminutiv, som også er med på å beskrive objektene som små. Den viktigste forskjellen mellom originalen og oversettelsen er at Andersen kun forminsker det som beskrives, mens Sochańska i tillegg uttrykker fortellerens hengivenhet. Det er fordi hun bruker adjektivet «maleńkie/małe/małych» (veldig små/lite/små) i kombinasjon med diminutiv, samtidig som adjektivet «maleńkie» (veldig små) også er i diminutiv på grunn av endelsen *-eńkie*. Når forminskende adjektiv og diminutiver finnes i samme frase, er det tydelig at frasen ikke bare viser til størrelse, men at den også uttrykker talerens affekt.

For å oppsummere vil jeg si at Andersen og Sochańska har en lignende stil i barndomsskildringen. Begge har fokuset på naturen og barna. Det er tydelig fordi de bruker flere ulike ord for planter og har mange detaljerte beskrivelser av miljøet. Begge uttrykker velvilje gjennom positive adjektiver, og Sochańska etterstreber å bevare dem i oversettelsen der de forekommer i originalen. Idyllen oppstår gjennom motivene hage/natur og barn, som kan assosieres med romantikernes søken etter det opprinnelige i mennesket, men også med Edens hage i kristendommen. Skildringen bør også kunne sies å representere det første trinnet i eventyrsjangerens utviklingsmodell, som består av trinnene harmoni-splittelse-harmoni. Ved å bruke positive adjektiver om hagen og barna viser fortellerne at de forholder seg støttende til motivene og til de verdiene som de representerer i eventyret, som etter min mening må være uskylden og det opprinnelige. Ved eksplisitt å gi uttrykk for sitt standpunkt markerer fortellerne tydelig hvilke verdier som rår i eventyret. Verdiene og antiverdiene, og sistnevnte vil jeg komme tilbake til i undersøkelsen av Kays forvandling, kan overføres til en kjent

dikotomi for eventyrsjangeren: «det gode» og «det onde». Med andre ord etablerer fortellerne naturen og barna som representanter for «det gode» i eventyrets innledende deler.

Den største forskjellen på oversettelse og original er den polske versjonens diminutivbruk. Sochańska kombinerer forminskende adjektiver med diminutiver i samme frase. Diminutivene og kombinasjonen av adjektiver og diminutiver skaper en affektiv stil som ikke er mulig å få til på samme måte på dansk. Resultatet vil jeg si er at fortellerens velvilje kommer enda tydeligere frem hos Sochańska enn hos Andersen. Det er fordi Sochańska kan vise fortellerens affekt gjennom grammatikk, i tillegg til å beskrive motivene med positive adjektiver. Fordi diminutiver brukes på en affektiv måte, blir stilen mer sentimental i oversettelsen. Det igjen bidrar til å understreke og fremme verdiene i eventyret.

### 6.2.2 Djevlespeilet: Kays forvandling

Etter barndomsskildringen får Kay et glasskår fra djevelens speil i øyet. Hendelsen markerer det andre trinnet i eventyrsjangerens utviklingsmodell: splittelsen. Han begynner å oppføre seg på en måte som strider imot verdiene uskyld og barnet. Hos Andersen er denne delen likevel preget av humor. Slik signaliserer fortelleren en kritisk holdning til den nye Kay fordi gutten nå representerer eventyrets antiverdier.

La oss undersøke hvordan Sochańskas forteller bruker humor og viser affekt fra og med hendelsen med glasskåret og et lite stykke videre:<sup>x</sup>

Kaj og Gerda satt og så i bildeboken om dyr og fugler – klokken i kirketårnet slo akkurat fem – da Kaj plutselig ropte:

– Au! Noe stakk meg i hjertet! Og jeg fikk noe i øyet!

Den *lille* jenta holdt han om halsen, Kaj blunket; nei, man kunne ikke se noe i øyet.

– Jeg tror det er borte – sa han. Dessverre, det var ikke borte. Det var nettopp et av de mange glasskornene som speilet knuste i, trollspeilet, vi husker det, det *heslige* speilet som forårsaket at alt som var stort og godt ble smått og motbydelig, og det som var slett og ondt, ble sterkere, og hver feil ble synlig med det samme.

*Stakkars Kaj*, også han fikk en slik bit i hjertet. Snart vil hjertet bli til en isklump. Det gjorde ikke vondt lenger, men skåret fra speilet var der.

– Hvorfor gråter du? – spurte han. – Du ser *forferdelig* ut når du gråter. Det feiler meg jo ingenting. *Æsj!* – skrek han plutselig. – Den rosen har blitt spist på av en mark. Og den, se, den er helt skjev! I grunnen er de *motbydelige*, akkurat som de kassene de vokser i. – Han sparket hardt til kassen og rev opp begge rosene.

– Kaj, hva gjør du? – ropte den *lille* jenta, og mens han så hennes forskrekkelse rev han opp enda en rose og hoppet inn gjennom vinduet til rommet sitt; han lot *lille, kjære Gerda* være igjen alene.

Når hun senere kom med bildeboken, sa han at det er en bok for *spedbarn*, og når bestemoren fortalte forskjellige historier, kom han alltid med et «men», og ikke nok med det – hvis det var mulig, stilte han seg bak ryggen hennes, tok på seg briller

og *hermet*; han fikk det ikke så verst til og folk *lo* av det. Til slutt kunne han herme etter talen og gangen til alle innbyggerne i gata, alt som hos dem var merkelig og stygt. Folk sa:

– Den gutten har *et kløktig hode!* – Men det var på grunn av glasskåret i øyet og det andre i hjertet, det var på grunn av dem at han terget selv *den lille Gerda*, som *elsket han av hele sitt hjerte* (S: 69, 70, min kursiv).

Kaj, som han heter i oversettelsen, oppfører seg respektløst. Det går utover både venninnen, bestemoren og fremmede, men også rosene. Han sier til Gerda at hun ser «forferdelig ut når [hun] gråter» ([o]kropnie wyglądasz, kiedy płaczesz), han synes rosene er «motbydelige» (obrzydliwe) og ødelegger dem med vilje når han ser jentas forskrekkelse, og han etterligner bestemoren og folk på gaten (69, 70). Gerda reagerer naturligvis med forskrekkelse på guttens hensynsløshet, ikke bare fordi han er hensynsløs, men også fordi hun til forskjell fra leseren enda ikke vet at det er djevlspeilet sin skyld. Derfor kan hun ikke forstå hvorfor han handler som han gjør. Han er ikke lenger det uskyldige barnet som lekte i hagen ved eventyrets begynnelse. Gjennom han utfordres derfor verdien fortelleren etablerte tidligere i eventyret. Fordi avsnittet markerer at eventyret er inne i splittelsesfasen i tretrinnsmodellen, betyr det at personene, først og fremst Kaj, har beveget seg vekk fra den harmoniske tilværelsen. Splittelsen er det motsatte av eventyrsjangerens mål: harmonien. Derfor vil jeg si at tekstpassasjen har et tydelig negativt preg.

Likevel finnes det humor i utdraget. Etter min mening bidrar fortellestilen, Kajs replikker og handlinger til å skape en parodisk effekt. Parodi er overdrivende, komisk eller latterliggjørende etterligning (Lothe m.fl. 2007: parodi). Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) utnytter parodien «den karakteristiske stilen og emnevalget til litteraturen den skal etterligne ved å forvrenge og overdrive ordbruk, formuleringer og idéinnhold i forhold til det verket den etterligner» (parodi). Det å forvrenge og overdrive kjennetegnene ved det man skal etterligne er altså konstituerende for parodien. Kajs replikker kan oppfattes som nettopp overdrevent hånlige. Det er fordi han sier at Gerda ser «forferdelig ut» når hun gråter, og at rosene er «motbydelige» og ligner på kassene de står i. Gerda er et barn, og det skal mye til før barn ser forferdelige ut. Det samme gjelder rosene, som har en estetisk funksjon og ikke kan sammenlignes med trekasser, som har en praktisk funksjon. Derfor vil jeg si at han reagerer på omgivelsene på en voldsom måte. I tillegg er det verdt å bemerke at vi som lesere har kjennskap til djevlspeilet og dets egenskaper. Derfor er det ikke sikkert at de feilene Kaj påpeker er ekte. Han sier for eksempel at rosene er markspiste og skjeve, men mest sannsynlig er det speilet som får han til å se rosene slik. Fordi speilet overdriver det som er ondt og stygt, blir Kajs kritikk også overdreven. Kritikken leder han til å rive opp rosene, og

derfor er det tydelig at hans eneste hensikt er å ødelegge. Slik fremstår guttens nye personlighet som ekstremt destruktiv.

For å begrunne hvilke egenskaper jeg mener blir parodierte, vil jeg gjenta deler av min lesning av eventyret. Tidligere viste jeg hvordan *Sneedronningen* er historien om det totale, følsomme barnet. Det henger sammen med at dannelsesprosessen i eventyret etter min mening er bygget opp rundt motsetningsforholdet mellom to krefter. Motsetningsforholdet kan defineres gjennom de beslektede dikotomiene barn/voksen og følelse/fornuft. Det er barnet og følelsen som skal seire, ettersom eventyret slutter med advarselen fra Bibelen om at man ikke kommer til himmelen hvis ikke man blir som et barn (A: 329, S: 103). Felles for Kajs handlinger er at de springer ut av et kritisk syn på omverden. Det er fordi han ser verden gjennom speilet, som fremstiller alt og alle i et negativt lys. Skepsisen leder han til å gjøre vondt mot andre, noe som vitner om mangel på empati. Derfor representerer han fornuften, men også den voksne, som handler galt og dermed ikke er uskyldig lenger.

Etter min mening er det derfor fornuft og ufølsomhet som parodieres gjennom Kaj. Parodien oppstår i replikkene hans fordi de er overdrevent hånlige. I tillegg oppstår parodieeffekten som følge av at Kajs kritikk rammer tilfeldige mennesker og gjenstander. Bildeboken er ifølge han selv ment for «spedbarn» (dla niemowląt), han kan ikke høre bestemoren fortelle uten å komme med innvendinger og han etterligner mennesker på gaten (70). Det kan vitne om en kritisk sans som ikke lar seg styre, og som dermed for meg fremstår som overdreven. Kaj utøver en ekstrem versjon av kritikk som ikke er konstruktiv, men kun spottende og ødeleggende. Fordi Kajs kritiske sans overdrives, er det med på å latterliggjøre han og den fornuftsbaserte måten han tenker på.

Fortelleren uttrykker sympati og antipati for personene, slik han gjorde det i barndomsskildringen. Det er tydelig at Kajs nye væremåte ikke får støtte fra fortelleren. Han omtales riktignok som «[s]takkars Kaj» ([b]iedny Kaj) i setningen: «*Stakkars Kaj, også han fikk en slik bit i hjertet*» (*Biedny Kaj, i jemu w sercu utkwil taki odłamek*, S: 69, min kursiv). Adjektivet viser at fortelleren synes synd på gutten og skjebnen hans, men beskrivelsen finner sted før konsekvensene av glasskårene blir tydelige i handlingen. Det er viktig å bemerke, ettersom fortelleren ikke lenger uttrykker velvilje for Kaj fra og med passasjen der han blir ustyrkelig og frem til han blir tatt av snødronningen. Denne affektive pausen finner sted fra og med «– Hvorfor gråter du? – spurte han. – Du ser forferdelig ut når du gråter» (– *Czemu płaczesz? – spytał. – Okropnie wyglądasz, kiedy płaczesz.*) til og med slutten på eventyrets andre del, når han og snødronningen er på vei til ispalasset (S: 69, 73). Med affektiv pause mener jeg at fortelleren ikke bruker ord om Kaj som uttrykker velvilje eller sympati. Slike

ord som har blitt brukt tidligere om barna er epiteter som «stakkars» (biedny) og «lille» (mały). Heller ikke diminutiv blir brukt for å referere til Kaj, for eksempel «Kajtek», der *-tek* skaper diminutiv. I stedet blir han referert til i tredjeperson, og da uten affektive markører. To av mange eksempler er: «– Hvorfor gråter du? – spurte *han* ...» (– Czemu płaczesz? – *spytał* ...) og «– Se gjennom glasset, Gerda – sa *han*» (– Popatrz przez szkło, Gerdo – *powiedział*, 69, 70, min kursiv). Han blir referert til med navnet sitt, men også da på en måte som ikke røper fortellerens holdninger: «Nå lekte *Kaj* annerledes enn før, lekene ble så vitenskapelige ...» (Zabawy *Kaja* były teraz inne niż przedtem, stały się takie naukowe ...) og «Kort tid senere dukket *Kaj* opp med store hansker ...» (Krótco potem *Kaj* zjawił się w dużych rekawicach ..., 70, min kursiv). Her står navnet i nøytral form, og ingen epiteter er brukt. Slik fortsetter det til enden av annen del.

Gerda blir imidlertid støttet av fortelleren. Det kommer av at hun i motsetning til lekekameraten fremdeles kan sies å være uskyldig og følsom. Det er fordi hun ikke har blitt rammet av djevlspeilet. Det står at Kaj «lot *lille*, *kjære* Gerda være igjen alene» (zostawił *małą, kochaną* Gerdę samą, S: 70). Både «lille» (*mała*) og «kjære» (*kochana*) er klare tegn på at fortelleren føler hengivenhet for Gerda. Det står også: «... det var på grunn av dem at han terget selv den *lille* Gerda, som elsket han av hele sitt hjerte» (... to przez nie drażnił się nawet z *małą* Gerdą, która kochała go całym sercem, S: 70, min kursiv). Også her anvendes «lille» (*mała*) som et uttrykk for hengivenhet. Det er fordi fortelleren tidligere har fortalt at Gerda og Kaj er små barn. Adjektivet «lille» (*mała*) må derfor fungere affektivt og ikke beskrivende, ettersom leseren allerede vet at Gerda er et barn.

Sochańska bruker diminutiver to steder om Gerda. Det står: «Den *lille jenta* tok han om halsen» (Dziewczynka objęła go za szyję) og «ropte den *lille jenta*» (zawołała dziewczynka). Ordet for jente, «dziewczynka», er i diminutiv, der endelsen *-ka* danner formen. Selv om diminutiv gjerne uttrykker hengivenhet, er det ikke åpenbart at det er det som er funksjonen i eksemplet. Ordet «dziewczyna» (jente) i nøytral form konnoterer nemlig en eldre jente, altså ikke et barn. Fordi Gerda er et barn, ville det vært misvisende om ordet for jente ikke hadde stått i diminutiv. Derfor mener jeg at diminutiven «dziewczynka» (jente) i dette tilfellet er brukt fordi formen er påkrevd på grunn av konteksten, og ikke for å uttrykke hengivenhet.

Det er tydelig at fortelleren holder tilbake uttrykk for velvilje overfor Kaj, men ikke overfor Gerda. Stilforandringen inntreffer i det Kaj begynner å handle galt. Etter min mening er det derfor tydelig at fortellerstilen endrer seg parallelt med verdiutviklingen. Det vil si når gutten beveger seg fra å representere eventyrets verdier til å representere antiverdiene i det



han går fra å være et uskyldig barn til å bli kritisk og til og med ondskapsfull. Når fortelleren parodierer Kaj og unnlater å vise en positiv holdning til han, oppstår det en avsløringseffekt. Slik signaliserer fortelleren at guttens nye væremåte står i opposisjon til idealene uskyld og barnlighet.

I kapittel 4 undersøkte jeg Kays forvandling i *Sneedronningen* og hvordan humor og sentimentalitet bidrar til å avsløre han. Jeg vil nå sammenligne funnene fra originalen med funnene fra oversettelsen. Derfor gjentar jeg originalutdraget der Kay blir offer for speilet:

Kay og Gerda sad og saae i Billedbogen med Dyr og Fugle, da var det – Klokken slog akkurat fem paa det store Kirketaarn, – at Kay sagde: »au! det stak mig i Hjertet! Og nu fik jeg Noget ind i Øiet!«

Den *lille* Pige tog ham om Halsen, han plirede med Øinene; nei, der var ikke Noget at see.

»Jeg troer, det er borte!« sagde han; men borte var det ikke. Det var just saadant et af disse Glaskorn, der sprang fra Speilet, Troldspeilet, vi huske det nok, det fæle Glas, som gjorde at alt Stort og Godt, der afspeilede sig deri, blev Smaat og Hæsligt, men det Onde og Slette traadte ordentlig frem, og hver Feil ved en Ting blev strax til at bemærke. Den *stakkels* Kay han havde ogsaa faaet et Gran lige ind i Hjertet. Det vilde snart blive ligesom en Iisklump. Nu gjorde det ikke ondt mer, men det var der.

»Hvorfor græder Du?« spurgte han. »Saa seer Du *styg* ud! jeg feiler jo ikke noget! Fy!« raabte han ligemed eet: »den Rose der er gnavet af en Orm! og see, den der er jo ganske skjæv! det er i Grunden nogle *ækle* Roser! de ligne Kasserne, de staae i!« og saa stødte han med Foden haardt imod Kassen og rev de to Roser af.

»Kay, hvad gjør Du!« raabte den *lille* Pige; og da han saae hendes Forskrækkelse, rev han endnu en Rose af og løb saa ind af sit Vindue bort fra den *velsignede lille* Gerda.

Naar hun siden kom med Billedbogen, sagde han, at den var for Pattebørn, og fortalte Bedstemoderen Historier, kom han alletider med et «men» – kunde han komme til det, saa gik han bag efter hende, satte Briller paa og talte ligesom hun; det var ganske akkurat, og saa loe Folk af ham. Han kunde snart tale og gaae efter alle Mennesker i hele Gaden. Alt, hvad der var aparte hos dem og ikke kjønt, det vidste Kay at gjøre bag efter, og saa sagde Folk: »Det er bestemt et udmærket Hoved, han har den Dreng!« men det var det Glas, han havde faaet i Øiet, det Glas der sad i Hjertet, derfor var det, han drillede selv den *lille* Gerda, som med hele sin Sjæl holdt af ham. (A: 306, min kursiv)

La oss først sammenligne fortellerens holdninger til personene. Hos Andersen er fortelleren mer positivt innstilt overfor Gerda enn for Kay. Det kommer av at hun blir omtalt med adjektivet «lille» hele fire ganger i dette korte utdraget, og en gang med «velsignede»: «Den *lille* Pige tog ham om Halsen», «raabte den *lille* Pige», «den velsignede *lille* Gerda» og «han drillede selv den *lille* Gerda». Kay blir kalt for den «stakkels Kay», men så opphører epitetbruken i relasjon til Kay. I kapittel (kapittelnr) viste jeg hvordan epitetbruken endrer seg

gjennom eventyret: I begynnelsen blir begge barna omtalt med hengivenhet. Når Kay blir offer for speilets krefter, opphører epitetbruken frem til slutten av eventyrets andre del.

Som jeg har vist, er det tydelig også hos Sochańska at fortelleren favoriserer Gerda over Kay. Måten det skjer på samsvarer i veldig stor grad med originalen. For det første bruker begge fortellerne positive epiteter om Gerda, spesielt adjektivet «lille». For det andre oppstår det i begge versjoner det jeg vil kalle en affektiv pause i forbindelse med Kay. Det vil si at han ikke blir omtalt med positive epiteter, og at navnet hans ikke står i diminutiv i oversettelsen. Det skjer fra og med han fornærmer Gerda og frem til slutten på delhistorien.

I begge versjonene oppstår parodien gjennom Kays replikker og handlinger. For eksempel kaller han Gerda for «stygg» og rosene for «ækle» hos Andersen. I oversettelsen sier han at hun ser «forferdelig ut» (okropnie) når hun gråter og at rosene er «motbydelige» (obrzydliwe) (S: 69, 70). Kritikken fremstår som overdrevet. Fordi parodien er kjennetegnet ved at det som etterlignes blir forvrengt og overdrevet, vil jeg si at det er fornuft og ufølsomhet som parodieres.

### 6.3 Oppsummering

I *Calineczka* og *Królowa śniegu* blir humor og sentimentalitet brukt på en måte som bidrar til å avsløre eventyrenes antiverdier. De to strategiene er en del av fortellestilen, men det hender at også personene utøver dem på en måte som styrker avsløringseffekten. Fortelleren har en tendens til å uttrykke støtte for dem som handler i tråd med verdisystemet, men ikke med dem som forfekter antiverdiene.

I *Calineczka* er det derfor hovedpersonen som blir støttet gjennom flere strategier: diminutiver (hypokoristikon), kjærlige epiteter og positive beskrivelser av hvordan hun ser ut og hvordan hun synger. Muldvarpen og musen blir derimot ikke omtalt med hengivenhet, verken av fortelleren eller av Calineczka. Både fortelleren og hovedpersonen latterliggjør muldvarpen: Calineczka uttrykker sterk avsmak for han, blant annet ved å kalle han for «stygg» («brzydkiego») og «kjedelig» (nudnego) gjennom fri indirekte -og indirekte diskurs (S: 299, 300). Fortelleren beskriver muldvarpens ben som «korte» (krótka), som etter min mening er en nedsettende beskrivelse som bidrar til latterliggjøring (296).

Også i *Królowa śniegu* skaper fortelleren et affektivt skille, samt bruker humor for å latterliggjøre den nye Kaj og egenskapene han representerer. Det fortelleren viser velvilje for, er personenes barndom og hovedsakelig Gerda. Det gjøres på flere måter: Hagen og barna, som representerer uskyld, er fokuset for skildringen i starten av eventyrets andre delhistorie, det brukes positive adjektiver om planter og andre naturfenomener, som «lyst» («jasne») om

solen og «vakkert» («pięknie») om sommerdagene, det brukes diminutiv, som «bittesmå hager» («małe ogródki») og «et lite vindu» («małe okienko»), og Gerda blir ofte omtalt med hengivenhetsskapende epiteter, som «lille, kjære Gerda» (*mała, kochana Gerda*) (S: 66, 69, 70, min kursiv). Når Kaj forvandles og blir ufølsom, er det bare Gerda som blir omtalt med hengivenhet, og ikke gutten. I stedet blir Kajs ufølsomhet overdrevet, og dermed parodiert. Parodien oppstår gjennom replikkene hans, som er i overkant spydige, og i den voldsomme måten han reagerer på omverden.

Etter min mening er det tydelig at avsløringseffekten og måten den fungerer på er bevart i oversettelsen. Mange av de samme strategiene som Andersen bruker for å uttrykke fortellerens sentimentalitet og skape humor er benyttet så langt det polske språket tillater det. Det er derfor påfallende hvor tett Sochańska holder seg til originalen. I *Calineczka* avdekkes naboenes materialisme og selvgodhet, mens en ekstrem form for fornuft kritiseres gjennom Kaj i *Królowa śniegu*.

Likevel kan avsløringseffekten oppleves som tydeligere hos Sochańska enn hos Andersen. Det er fordi hun bruker diminutiv, en grammatisk form som er vanlig på polsk, og mindre vanlig på dansk. Konteksten i *Królowa śniegu* viser at diminutivene i barndomsskildringen fungerer forminskende, men at de også uttrykker fortellerens meninger og holdninger til personer og fenomener. Diminutiv er med på å understreke at fortelleren føler hengivenhet overfor barna Kaj og Gerda samt hagen, som jeg oppfatter som symboler på uskyld og det opprinnelige. Fortellerens sentimentalitet eller mangel på det er viktig for avsløringseffekten, og Sochańska bruker diminutiv som et ekstra verktøy til å få frem dette. Etter min mening bidrar derfor diminutiv til å tydeliggjøre hvilke personer og egenskaper fortelleren holder med, og som dermed er en del av eventyrets verdssystem, og hvilke personer og egenskaper som kritiseres. Selv om Sochańska for det meste har valgt lignende løsninger som Andersen for å uttrykke sentimentalitet og humor, vil jeg hevde at diminutivbruken utgjør den største forskjellen mellom de to versjonene. Slik forsterkes det affektive skillet og følgelig avsløringen av Kajs kalde personlighetstrekk.

## 7. Lewestam og Sochańska: Fremmedgjøring, hjemliggjøring og avsløringseffekten

I oppgavens siste kapittel utfører jeg en sammenligning av de to polske oversettelsene basert på analysekapitlene 5 og 6. Deretter bruker jeg de komparative funnene for å plassere oversetterne i det oversetterteoretiske landskapet, med vekt på Schleiermachers begreper hjemliggjøring (*Einbürgerung*) og fremmedgjøring (*Verfremdung*). Til sist drøfter jeg hvor godt avsløringseffekten er bevart i hver oversettelse og i hvilken grad min utgangshypotese holder mål, at Sochańska i større grad enn Lewestam burde kunne lykkes med å gjenskape effekten. I diskusjonen vil funnene fra sammenligningen knyttes til oversetternes nasjonalhistoriske kontekst og Schleiermachers begreper. Alle sitatene som inneholder kursiv er kursivert av meg.

### 7.1 Tommelise: Lewestam og Sochanska

#### 7.1.1 Fortellerens holdninger til personene

I begge oversettelsene skaper fortelleren et affektivt skille mellom hovedpersonen på den ene siden og naboen på den andre siden. Dette er et viktig fellestrekk som oversettelsene deler med originalen. Todelingen bidrar til at leseren forbinder Calinka eller Calineczka med eventyrets lyse verdier, og kategoriserer muldvarpen og musen som representanter for egenskaper så vel som en verdensanskuelse som truer verdisystemet. La oss sammenligne hvilke affektive, narrative strategier fortellerne i oversettelsene kan sies å benytte for å gruppere personene på henholdsvis verdi-siden og antiverdi-siden i eventyret.

Det er merkbart at Tommelise ofte beskrives ved hjelp av bestemte epiteter og omskrivninger. De fungerer stort sett affektivt ved å være hengivenhetsskapende. Det gjelder den danske kildeteksten så vel som måltekstene. Det er særlig adjektivene «liten» og «stakkars», samt omskrivningen «liten jente» som fortellerne gjentar flere ganger i ulike varianter og kombinasjoner.

Tekstutdraget der Tommelise er hjemme hos moren fungerer godt for å illustrere forskjellene mellom oversettelsene. Det er fordi vi her får presentert hovedpersonen. Derfor inneholder utdraget mange eksempler på hvordan fortelleren omtaler henne med hengivenhet. Her finner vi både epiteter, omskrivninger og andre skildringer av Tommelise og hennes miljø:

<i>Lewestam</i>	<i>Norsk overs.</i>	<i>Sochańska</i>	<i>Norsk overs.</i>
«a w samym środku ... maluteczka dziewczynka, taka zgrabniutka i delikatniutka...» (L: 172). <sup>46</sup>	(og i midten ... en bitteliten jente, så velskapt og skjør...)	«ale w środku siedziała ... maleńka dziewczynka, śliczna i delikatna...» (S: 286).	(men i midten satt ... en bitteliten jente, så pen og skjør...)
«Za kołebkę dano jej ładniutką, lakierowaną łupinkę od orzecha włoskiego» (L: 172) <sup>47</sup>	(Til vugge fikk hun et nydelig, malt valnøttskall)	«Za kołyskę miała ładnie polakierowaną skorupkę od orzecha» (S: 286)	(Til vugge fikk hun et pent lakkert nøtteskall)
«Śpiewac także umiała maleńka...» (L: 173). <sup>48</sup>	(Den bittelille kunne også synge...)	«Umiała też śpiewac...» (S: 287)	(Hun kunne også synge...)
«Lecz jakże się zdziwiła malutka!» (L: 190) <sup>49</sup>	(Men så forundret den bittelille ble!)	«Wtedy dopiero Calineczka się zdziwiła!» (S: 301)	(Da ble Calineczka så forundret!)

Utdraget viser at oversetternes løsninger skiller seg særlig på to måter. For det første bruker Lewestam flere diminutiver i forbindelse med Calinka. Det gjelder hele åtte ord: «bitteliten jente» («maluteczka dziewczynka»), «velskapt» («zgrabniutka»), «skjør» («delikatniutka»), «nydelig» («ładniutką»), «valnøttskall» («łupinkę»), «den lille» («maleńka») og «den bittelille» («malutka»). I Sochańskas oversettelse er kun fire ord i diminutiv, hvis man inkluderer navnet på hovedpersonen, som alltid står i diminutiv: «bitteliten jente» («maleńka dziewczynka»), «valnøttskall» («skorupkę»), og «Tommelise» («Calineczka»).

Etter min mening fungerer diminutivene stort sett ekspressivt fordi det gjentas at hovedpersonen er liten, noe leseren er klar over. Derfor er ikke ordenes informasjonsverdi prioritert, men i stedet den ekspressive funksjonen. Også diminutivene av adjektivene må sies å fungere ekspressivt, ettersom det på polsk ikke gir mening å forminske en egenskap. Når Lewestam bruker mange diminutiver, blir stilen dermed mer sentimental enn hos Sochańska. Hele eventyret igjennom finnes det slike eksempler på at Lewestam velger diminutivformen der Sochańska lar være. Det gjelder adjektiver og parafraseringer som beskriver hovedpersonen eller henviser til henne.

<sup>46</sup> Andersen: «men midt inde ... sad der en lille bitte Pige, saa fiin og nydelig...» (A: 111).

<sup>47</sup> Andersen: «En nydelig lakeret Valdnødskal fik hun til Vugge ...» (A: 111).

<sup>48</sup> Andersen: «Hun kunde ogsaa synge ...» (A: 111).

<sup>49</sup> Andersen: «... men hvor forundret blev hun ikke!» (A: 119).

For det andre hender det at Lewestam legger til ekspressive ord og formuleringer der de ikke er direkte utledet fra originalen. Det gjelder de to siste eksemplene i kolonnen: «*Den bittelille* kunne også synge...» («*Śpiewać także umiała maleńka...*», L: 173) og «Men så forundret *den bittelille* ble!» («*Lecz jakże się zdziwiła malutka!*», L: 190). I originalen omtales Tommelise med det nøytrale pronomenet «hun» (A: 111, 119). I oversettelsen omskrives hun med de affektivt klingende ordene «[d]en bittelille» («*maleńka*») og «den bittelille» («*malutka*»). Sochańska er derimot tro mot originalens nøytrale løsning, ettersom hovedpersonen omtales i tredjeperson «hun» («[u]miala») og med egennavnet.

Når det gjelder muldvarpen, omtaler fortelleren han i begge versjoner på en nøytral måte (se kap. 5 og 6) I motsetning til hovedpersonen blir han nemlig ikke ledsaget av hengivenhetsskapende epiteter og parafraseringer. Derimot blir musen omtalt ulikt i oversettelsene. Også her består forskjellen i diminutivbruken: Der Sochańska er nøytral, som vil si at hun skriver «markmusen» («*mysz polna*», S: 294-99), refererer ofte Lewestam til musen i diminutiv: «*den lille* markmusen» («*myszka polna*», L: 182). Han veksler mellom nøytral form og diminutiv tilsynelatende uten systematikk. Fordi mus er små og diminutiv er vanlig på polsk, kan det tilsi at diminutivformen kun fungerer forminskende. Likevel kan det ikke nektes at eksemplet føyer seg inn i rekken av de mange diminutivene som finnes hos Lewestam. Derfor vil jeg hevde at henvisningene til musen i diminutiv virker inn på teksten som helhet, det vil si at jeg oppfatter stilen som sentimental. Hyppig diminutivbruk er igjen med på å skape en infantiliserende stil som kaller på barnet som leser. Vi vil se mange eksempler på at Lewestams oversettelse inneholder langt flere diminutiver enn Sochańskas oversettelse, og at dette bidrar til å fremme barnemottageren i førstnevnte og voksenmottageren i sistnevnte.

Lewestams diminutivbruk gjelder ikke bare fortellerens beskrivelser av personene, men også i andre tekstutdrag, for eksempel der ordene «Historier» og «Eventyr» oversettes:

Lewestam	Norsk overs.	Sochańska	Norsk overs.
«tylko trzeba, żebyś mi zawsze sprzątała pokoje i opowiadała bajeczki ... Trzeba jednak, żebyś [kretowi] opowiedziała te wszystkie ładne bajeczki, które	(du må alltid rydde rommene og fortelle små eventyr ... Du må fortelle [muldvarpen] alle de fine små eventyrene du kan)	«ale musisz w idealnej czystości utrzymywać izbę i opowiadać mi, bo bardzo lubię słuchać opowieści ... Musisz [kretowi] opowiedzieć najpiękniejsze historie, jakie znasz» (S: 294)	(men du må sørge for at hiet er skinnende rent og fortelle for meg, for jeg er så glad i å lytte til fortellinger ... Du må fortelle [muldvarpen] de vakreste historiene du kan)

umiesz» (L: 179-180) <sup>50</sup>			
«Tam w Warszawie [jaskółka] miała małe gniazdeczko nad oknem domku, w którym mieszka ten sam, co opowiada wam wszystkie te bajeczki, a który, gdy zaśpiewała mu swoje: – Pip, pip! pip, pip! dowiedział się ztąd o całej awanturze» (L: 192) <sup>51</sup>	(Der i Warszawa hadde svalen et lite rede over vinduet til han som forteller dere alle disse små eventyrene, og som, når den sang for han sitt «pip pip, pip pip», fikk vite om hele oppstyret)	«[Jaskółka] miała tam gniazdko nad oknem pokoju, gdzie mieszka pan, który umie opowiadać baśnie, i dla niego śpiewała: „Ciwit, ciwit!” – to od niej znamy tę historię» (S: 303)	([Svalen] hadde et lite rede over vinduet hvor mannen bor som kan fortelle eventyr, og for han sang den: «pip pip, pip pip». Derfra har vi historien)

Som utdragene viser, oversetter Lewestam gjerne både «Historier» og «Eventyr» til «bajeczki». Endelsen *-eczki* skaper diminutivformen av *bajka*, som kan oversettes med «eventyr». Sochańska benytter seg av andre formuleringer: «fortelle for meg» («opowiadać mi»), «fortellinger» («opowieści»), «historiene» («historie») og «eventyr» («baśnie»).

Det er ikke bare diminutivet av «bajeczki» som skiller løsningene fra hverandre. Også oversetternes ordvalg har også forskjellige betydninger og konnotasjoner. Det polske substantivet *bajka* har blitt brukt (og brukes) både om kunsteventyr og folkeeventyr. Fra og med 1800-tallet fantes det to betydninger av ordet: På den ene siden ble det anvendt i avisene om feilinformasjon i politikken, det vil si at det betegnet rykter, løgn og det som var oppdiktet (*bajka.umk.pl: basn*). På den andre siden betegnet *bajka* fortellinger med fantastiske elementer (*baśn*). I dagens Polen oppfattes ordet hovedsakelig som en betegnelse på barnelitteratur (*bajka.umk.pl: bajka magiczna*). Det må være rimelig å anta at Lewestam med sin bruk av ordet i *Calinka* må ha tenkt på fantastiske fortellinger. Når ordet i tillegg er skrevet i diminutiv, impliserer det en bestemt mottager: ikke bare kan diminutivet infantiliserer eventyrsjangeren, men det kan også signalisere at mottageren er et barn. Derimot fremstår Sochańskas formuleringer «opowiadać mi» (fortelle for meg), «opowieści» (fortellinger) og «historie» (historier) som nøytrale når det gjelder implisitt mottager. Ordene «historia» og «opowieść» har vide betydninger som gjør at de kan betegne tekster innenfor

<sup>50</sup> Andersen: «men Du skal holde min Stue pæn reen [sic] og fortælle mig Historier, for dem holder jeg meget af ... Du maa fortælle ham de nydeligste Historier, Du veed!» (A: 114-115).

<sup>51</sup> Andersen: «der havde den en lille Rede over Vinduet, hvor Manden boer, som kan fortælle Eventyr, for ham sang den ‘quivit, quivit!’ derfra have vi hele Historien» (A: 120).

mange sjangre: Ifølge ordboken *Słownik języka polskiego*, er førstnevnte en fortelling om en hendelse, mens sistnevnte er en historie som blir fortalt (sjp.pwn.pl: opowieść, historia).

Etter min mening kaller Lewestams oversetterpraksis i langt større grad enn Sochańskas praksis på en barnlig leser. Det er fordi hans *Calinka* inneholder flere diminutiver enn hennes *Calineczka*. Det er også fordi markmusen og muldvarpen hos Lewestam ønsker å lytte til «bajeczki», der diminutivformen medfører at ordet bør oversettes til «eventyr for barn». Sett i lys av Lewestams forord til eventyrsamlingen er det ikke overraskende at noen av hans oversetterstrategier har som mål å gjøre *Calinka* attraktivt og tilgjengelig for barnlige lesere. I forordet setter han nemlig et minimumskrav angående hvem han håper eventyrsamlingen vil nå ut til: Han ønsker at i det minste unge lesere skal ha glede av eventyrene (L: forord).<sup>52</sup>

### 7.1.2 Tommelises holdninger til naboene sine

I kildeteksten er hovedpersonen tydelig på at hun misliker muldvarpen og ikke har til hensikt å gifte seg med han. Tommelise og fortelleren kan dermed sies å dele sin avsmak for naboen. Hennes negative holdning fører til to ting: Den tydeliggjør det affektive skillet mellom Tommelise og fortelleren på den ene siden, og muldvarpen og musen på den andre. I tillegg latterliggjøres muldvarpen gjennom hovedpersonens ærlige og direkte formuleringer, for eksempel når han blir kalt «den kjedelige Muldvarp» (A: 117).

<i>Lewestam</i>	<i>Norsk overs.</i>	<i>Sochańska</i>	<i>Norsk overs.</i>
«Wszakże się Calinka nie bardzo tem zajęła i wcale nie dbała o sąsiada, który nie był kim innym, tylko... kretem» (L: 180) <sup>53</sup>	(Calinka tenkte ikke noe særlig på det og brydde seg ikke med naboen i det hele tatt, som ikke var noen andre enn... en muldvarp)	«Ale Calineczce wcale się to nie spodobało, nie chciała sąsiada, bo był kretem» (S: 295)	(Men Calineczka likte det ikke i det hele tatt, hun ville ikke ha naboen, for han var en muldvarp)
«Skoro więc lato się skończy, będzie jego wesele z Calinką, która jednak nie bardzo się cieszyła, gdyż nie cierpiała	(Når sommeren er over, skal bryllupet hans stå med Calinka, som riktignok ikke gledet seg noe særlig, for hun avskydde den	«Ale ona wcale się nie cieszyła, bo w ogóle nie lubiła tego nudnego kreta» (S: 298)	(Men hun gledet seg ikke i det hele tatt, for hun likte overhodet ikke den kjedelige muldvarpen)

<sup>52</sup> «... sądzę, iż rzetelną wyrządziłem przysługę, jeśli nie komu innemu, tedy przynajmniej młodym Czytelnikom ...» (L: 1).

<sup>53</sup> Andersen: «Men det brød Tommelise sig ikke om, hun vilde slet ikke have Naboen, for han var en Muldvarp» (A: 115).



<i>grubego, nudnego</i> kreta.» (L: 186) <sup>54</sup>	<i>tjukke, kjedelige</i> muldvarpen)		
«– Za cztery niedziele będzie wesele! – rzekła no niej mysz polna. Lecz Calinka płakała mówiąc, że nie chce pójść za tego <i>nudnego</i> kreta» (L: 187) <sup>55</sup>	(– Om fire søndager er det bryllup! sa markmusen. Men Calinka gråt og sa at hun ikke vil gifte seg med den <i>kjedelige</i> muldvarpen)	«– Za cztery tygodnie będziesz miała ślub! oświadczyła mysz polna. Ale Calineczka zapłakała i powiedziała, że nie chce tego <i>nudnego</i> kreta» (S: 299)	(– Om fire uker er bryllupet ditt! kunngjorde markmusen. Men Calineczka gråt og sa at hun ikke vil ha den <i>kjedelige</i> muldvarpen)
«Gdy [jaskółka] zobaczyła Calinkę, bardzo się ucieszyła, a dziewczynka opowiedziała jej, z jakim <i>wstrętem</i> idzie za <i>brzydkiego</i> kreta ...» (L: 188) <sup>56</sup>	(Da svalen så Calinka, ble den veldig glad, og jenta fortalte den hvilken <i>avsky</i> hun føler over å skulle gifte seg med den <i>stygge</i> muldvarpen...)	«Dziewczynka opowiedziała klammejaskółce, <i>jak bardzo</i> nie chce wyjść za <i>brzydkiego</i> kreta ...» (S: 300)	(Jenta fortalte henne <i>hvor lite lyst</i> hun hadde til å gifte seg med den <i>stygge</i> muldvarpen...)

Tommelises krasse tone finner vi i stor grad igjen i begge oversettelsene. Utdragene viser likevel at tonen hennes ofte er mer negativ hos Lewestam. Det er fordi frasen «hvilken avsky» («z jakim wstrętem») har en sterkere negativt ekspressiv funksjon enn Sochańskas «hvor lite lyst hun hadde til å gifte seg» («jak bardzo nie chce wyjść»). Det samme gjelder frasen «hun avskydde den tjukke, kjedelige muldvarpen» («nie cierpiała grubego, nudnego kreta») sammenlignet med Sochańskas «hun likte overhodet ikke den kjedelige muldvarpen» («w ogóle nie lubiła tego nudnego kreta»). Forskjellen består i at han har lagt til epitetet «tjukke» («grubego»), samt at frasen «avskydde» («nie cierpiała») lyder mer negativ enn Sochańskas «hun likte overhodet ikke» («w ogóle nie lubiła»). Hovedpersonens måte å uttrykke følelser på fremstår derfor som mer hardtslående hos Lewestam enn hos Sochańska.

Likevel fremstår Lewestams Calinka som mer forsiktig i begynnelsen enn hos Sochańska. Etter at musen har fortalt om den rike naboen sin og derfor rådet jenta til å gifte seg med han, står det hos førstnevnte: «Calinka tenkte ikke noe særlig på det og brydde seg ikke med naboen i det hele tatt, som ikke var noen andre enn... en muldvarp» («Wszakże się Calinka nie bardzo tem zajęła i wcale nie dbała o sąsiada, który nie był kim innym, tylko...

<sup>54</sup> Andersen: «ja naar Sommeren var ude, saa skulde Brylluppet staae med Tommelise; men hun var slet ikke fornøiet, for hun holdt ikke noget af den kjedelige Muldvarp» (A: 117).

<sup>55</sup> Andersen: «'Om fire Uger skal Du have Bryllup!' sagde Markmusen til hende. Men Tommelise *græd* og sagde, *hun vilde ikke have den kjedelige Muldvarp* (A: 118).

<sup>56</sup> Andersen: «hun fortalte den, *hvor nødig hun vilde have den stygge Muldvarp* til Mand ...» (A: 118).

kretem», L: 180). Sochańska Calineczka er altså mye mer direkte: «Men Calineczka likte det ikke i det hele tatt, hun ville ikke ha naboen, for han var en muldvarp» («Ale Calineczce wcale się to nie spodobało, nie chciała sąsiada, bo był kretem», S: 295). Den viktigste forskjellen mellom gjengivelsene består i at det er uklart hva Lewestams Calinka mener og hvorfor, mens det hos Sochańska er tydelig at jenta ikke vil ha naboen fordi han er en muldvarp. I de påfølgende utdragene, som er vist i kolonnen, fremstilles likevel Calinkas negative følelser for muldvarpen på en rå og direkte måte.

Den forsiktige beskrivelsen av Calinkas holdninger kan muligens forklares med at Lewestam ønsket å introdusere hennes sterke følelse av avsky senere i eventyret. Det eneste Calinka vet etter at musen har fortalt henne om naboen, er at han er en rik muldvarp som ikke kan se. Lewestam kan dermed ha forsøkt å unngå at hovedpersonen bedømmer naboen før hun har blitt kjent med han, og før musen har gått fra et velment råd om ekteskap til å ville tvinge jenta til å gifte seg. Slik legger Lewestam vekt på at Calinkas avsky ikke bare skyldes at beileren er en muldvarp, men for det meste at jenta blir forsøkt tvangsgiftet til en herre med egenskaper som ikke passer med hennes lyse vesen og eventyrets verdssystem for øvrig.

### 7.1.3 Den døde svalen: sentimentalitet og humor

I utdraget om svalen kommer personenes og fortellerens sympatier og antipatier frem. Det gjelder både for originalen og for oversettelsene. Det er den antatt døde svalen som fortelleren, Tommelise og naboenes hennes tar stilling til.

Lewestam	Norsk overs.	Sochańska	Norsk overs.
«Na samym środku podłogi leżała umarła jaskółka, z pięknymi skrzydełkami przyciśniętymi mocno do boków, z łebkiem i nóżkami skrytymi pod skrzydła; niezawodnie biedny ten ptaszek zginął od zimna. Otóż Calince tak go się żal zrobiło [...] lecz kret kopnął go swemi krótkimi łapkami i rzekł: – Już teraz nie będzie piszczeć! Toż to dopiero musi być okropne nieszczęście,	(Midt på gulvet lå en død sval med de vakre små vingene trykket hardt inntil sidene, med <i>det lille hodet</i> og <i>de små benene</i> gjemt under vingene; <i>den stakkars lille fuglen</i> døde sikkert av kulde. Tommelise syntes <i>så synd</i> på den [...] men muldvarpen sparket den med sine <i>korte små poter</i> og sa: – Nå skal den ikke <i>pipe</i> mer! Det må være en <i>forferdelig ulykke</i> å bli	«Na środku podłogi leżała martwa jaskółka, <i>piękne</i> skrzydła przyciśnięte były do boków, nogi i głowę schowane miała pod pióra; <i>biedny</i> ptak umarł na pewno z zimna. Calineczce było go <i>strasznie żal</i> [...] Ale kret kopnął ptaka swoją krótką nogą i powiedział: – Już nie <i>piszczy!</i> Urodzić się ptakiem – to musi być <i>żałosne!</i> Bogu dzięki żadne z moich dzieci nie	(Midt på gulvet lå en død sval, de <i>vakre</i> vingene lå tett inntil sidene, benene og hodet var gjemt under fjærene; den <i>stakkars</i> fuglen hadde sikkert dødd av kulde. Calineczka syntes <i>forferdelig synd</i> på den [...] Men muldvarpen sparket den med sitt korte ben og sa: – Nå <i>piper</i> den ikke lenger! Å bli født til fugl – det må være <i>ynkelig!</i> Takk Gud for at ingen av mine barn

<p>urodzić się ptakiem!  <i>Bogu Najwyższemu chwala</i>, że z moich dzieci żadne ptakiem nie będzie; boć oprócz wiecznego: – Pip, pip!  – ptaszek taki nic nie ma swojego i w zimie musi <i>zdechnąć</i> z głodu!  – Oj, bardzo słusznie i mądrze <i>mówicie</i>, panie krecie! – rzekła myszka polna. – Kiedy zima nadchodzi, to na cóż mu się zdało całe jego: – Pip! Pip! – Głód musi znosić i zimno. Ale to podobno ma być jakoś po pańsku!» (L: 181-182)<sup>57</sup></p>	<p>født som fugl! <i>Ære være Gud i det høyeste</i>, at ingen av mine barn blir en fugl; for bortsett fra det ustanselige: –Pip, pip!  – har en slik fugl ingenting og om vinteren må den <i>kreper</i> av sult!  – Å, <i>Dere</i> snakker riktig og klokt, herr muldvarp! – sa musen.  – Når vinteren kommer, hva har den igjen for alt sitt: –Pip! Pip! – Sult må den tåle og kulde. Men det skal vel liksom være så opphøyd/fornemt!</p>	<p>będzie ptakiem, taki ptak nie ma przecież nic poza tym swoim „ciwit”, a zimą musi umierać z głodu.  – O tak, pan jako <i>rozsądna istota</i> ma z pewnością rację – stwierdziła polna mysz. – Co ma ptak <i>za całe to swoje ciwit, ciwit</i>, kiedy przychodzi zima? Musi marznąć i głodować, ale to przecież takie wzniosłe!» (S: 296)</p>	<p>blir fugl, en slik fugl har ingenting utenom den der kvitringen sin, og om vinteren må den dø av sult.  – Å ja, <i>De</i>, som et <i>fornuftig vesen</i>, har helt klart rett – hevdet markmusen. – Hva har en fugl for <i>alt sitt ciwit, ciwit</i>, når vinteren kommer? Den må fryse og sulte, men det er jo så opphøyd!</p>
--	---	---	--

Som dette utdraget viser, er det den høye forekomsten av diminutiver som skiller oversettelsene. Beskrivelsen av den døde fuglen er i Lewestams oversettelse overøst med diminutiver: «de vakre små vingene», («pięknemi skrzydełkami»), «det lille hodet» («łebkiem»), «de små benene» («nóżkami»), «den lille fuglen» («ptaszek»), «de små fjærene» («piórka») og «de små øynene» («oczy»). Innimellom finnes nøytrale ord, som «skrzydła» (vinger) og «ptakiem» (fuglen). Det er likevel en påfallende overvekt av diminutiver i ord som er relatert til svalen. Denne tendensen fortsetter gjennom hele eventyret. Også Sochańskas forteller bruker diminutiver i forbindelse med fuglen, noe som bør forventes ut ifra det polske språkets normer. Det gjelder blant annet «små fugler» («ptaszki») og «de små fjærene» («piórka»). Likevel skriver hun klart flest ord i nøytral form, som «vingene» («skrzydła»), «benene» («nogi»), «hodet» («głową»), «fjærene» («pióra»), «den stakkars fuglen» («biedny ptak») og «øynene» («oczy»).

Fortelleren og hovedpersonen i Lewestams oversettelse bruker altså mange diminutiver når de ytrer seg om eller tenker på svalen. Det gir 1800-tallsteksten en mer sentimental atmosfære enn i den nye oversettelsen. Det kommer av at polske diminutiver som

<sup>57</sup> Andersen: se kap. 3, s. 11.

oftest har en emosjonell funksjon (hypokoristikon) i tillegg til den forminskende funksjonen. Etter min mening fører diminutivene derfor til at fortellerens og Calinkas empati med svalen betones sterkt hos Lewestam. Hos Sochańska uttrykker fortelleren og Calineczka den samme empatifølelsen, men ordenes nøytrale form understreker ikke empatien, til forskjell fra diminutivformen. Utdraget med svalen er et eksempel på at Lewestams oversettelse har mange diminutiver, og etter min mening peker diminutivenes appell til leserens følelser mot en (implisitt) barnlig leser. *Calinka* ser derfor først og fremst ut til å være fortalt for barn.

Det er ikke bare diminutivene som bidrar til at det affektive betones sterkere i 1800-tallsteksten. Også muldvarpens affekt kommer tydeligere frem hos førstnevnte. Det er fordi Lewestams muldvarp bedømmer svalen med formuleringer som «Det må sannelig være en forferdelig ulykke» («Toż to dopiero musi być okropne nieszczęście»), «Ære være Gud i Det høyeste» («Bogu Najwyższemu chwała») og «krepere» («zdechnąć»). Hos Sochańska lyder de tilsvarende formuleringene slik: «ynkelig» («żałosne»), «Takk Gud» («Bogu dzięki») og «dø» («umierać»). Forskjellen går ut på at Lewestams muldvarp uttrykker seg mer dramatisk, og dermed fremstår hans avsmak for fuglen som sterkere enn hos Sochańskas muldvarp. Med dramatisk mener jeg at påkallelsen av Gud lyder høytidelig, i motsetning til Sochańskas forholdsvis enkle «Takk Gud» («Bogu dzięki»). Jeg sikter også til verbet «krepere» («zdechnąć»), som til forskjell fra det nøytrale «dø» («umierać») kun brukes om dyr og ikke om mennesker. Verbet er uformelt og hånende i utdragets kontekst, ettersom svalen har menneskelige egenskaper og derfor ikke egentlig er et dyr. Lewestams muldvarp opptrer altså langt mer respektløst overfor svalen enn Sochańskas muldvarp.

Muldvarpens dramatiske monolog styrker dette utdragets fremtredende parodiske effekt. Det er fordi naboenes hovmod og kynisme blir parodierte ved at de forholder seg overdrevent kritisk og avvisende til fuglen. Når Lewestam lar muldvarpen tale i kvasse ord og formuleringer, blir muldvarpens forkastelige holdning ytterligere overdrevet.

Når det gjelder Lewestams diminutivbruk, ser den ut til å bidra til å latterliggjøre muldvarpen. Det er fordi fortelleren beskriver at han sparket til fuglen med «sine korte, små poter» («swemi krótkiemi łapkami», L: 182). Det er «łapkami» (poter) som står i diminutiv. Sochańska holder seg til den nøytrale frasen «sitt korte ben» («swoją krótką nogą», S: 296).<sup>58</sup> Tidligere viste jeg hvordan denne kommentaren nedverdiger muldvarpen fordi den ikke står i stil med statusen han har i musens øyne som rik og lærd (kap. 5). Kontrasten er humorskapende fordi muldvarpen blir latterliggjort. Når fortellerens kommentar inneholder

---

<sup>58</sup> Andersen: «sine korte Been» (A: 115)

diminutiv, forsterker det etter min mening den latterliggjørende effekten. Det er fordi diminutiver også kan brukes spottende, og ikke bare for å skape en hengiven talestil (Bartnicka og Satkiewicz 1990: 233-236). I så fall er de ikke et uttrykk for sympati eller ømhet, men anvendes ironisk av taleren for å gjøre narr av det som ordet viser til. Den ironiske effekten som diminutivet utløser er nok et eksempel på at Lewestams stil, til forskjell fra Sochańska, ofte forsterker den sentimentale eller humoristiske effekten.

## 7.2 «Sneedronningen»: Lewestam og Sochańska

### 7.2.1 Barndommens idyll

I «Królowa śniegu» er Lewestams stil igjen mer sentimental enn stilen hos Sochańska. Lewestam har gitt Gerda og Kay polske navn, «Karol» og «Elżbieta». Navnene står helst i diminutiv, det vil si «Karolek» og «Elżbietka» (L: 82-141). Det skaper hengivenhet. I tillegg parafraiseres barna ofte som «liten gutt» («mały chłopczyk») og «liten jente» («mała dziewczynka», kap. 5). Det vil si at ordene for «jente» og «gutt» står i diminutiv og ledsages av epitetet «liten». Etersom diminutivene «chłopczyk» (liten gutt) og «dziewczynka» (liten jente) opptrer sammen med det forminskende epitetet «mały/mała» (liten), skaper det en dobbel hengivenhetseffekt. Det kommer av at adjektivet forsterker diminutivets ekspressive funksjon.

Sochańska bruker sjelden de samme hengivenhetsskapende teknikkene i relasjon til Gerda og Kay som de som forekommer hos Lewestam. For det første bruker fortelleren navnene på personene i nøytral form, «Gerda» og «Kaj» (S: 66-103). For det andre blir ikke personene referert til på en måte som fordobler fortellerens sympatiske følelser: Selv om både det kjærlige epitetet «mały/mała» (liten) og diminutiver forekommer, opptrer de aldri i kombinasjon. Adjektivet står da alene i fraser som «mały Kaj» (lille Kay) og «mała Gerda» (lille Gerda, S: 68, 70). Også diminutivene, som «[c]hłopiec» (den lille gutten) og «[d]ziewczynka» (den lille jenta), opptrer på egen hånd.

Når det gjelder barndomsskildringen, skapes det en sentimental stil i begge oversettelsene. Her følger noen eksempler:

<i>Lewestam</i>	<i>Norsk overs.</i>	<i>Sochańska</i>	<i>Norsk overs.</i>
«Łodygi groszku wisały po obu stronach skrzyń, a	(De små erterankene hang ned på begge sider av kassen, og de	«Ze skrzynek swieszały się pędy groszku, a krzewy róż	(Fra kassene hang det små erter, og

<i>krzaczk</i> róz bujały się w długich <i>gałązkach</i> ...» (L: 80) <sup>59</sup>	<i>små rosebuskene</i> hadde lange <i>små greiner</i> ...)	wypuszczaly długie <i>gałązki</i> ...» (S: 66)	rosebuskene hadde lange <i>små greiner</i> ...)
«I <i>działki</i> trzymały się za ręce, całowały <i>różyczki</i> , patrzyły w <i>jasne</i> słońce i tak mówiły do niego, jak gdyby było <i>Dzieciątkiem</i> Jezus. Cóż to za <i>prześliczne</i> były dni letnie jak tam <i>pięknie</i> było przy świeżych kwiatach róży, które zdawało się, że nigdy nie przekwitną!» (L: 83) <sup>60</sup>	Og <i>de små</i> barna holdt hverandre i hendene, kysset <i>de små rosene</i> , så inn i den <i>lyse</i> solen og snakket til den, som om den var <i>det lille Jesusbarnet</i> . For noen <i>nydelige</i> sommerdager det var; så <i>vakkert</i> det var der ved de friske roseblomstene, som det virket som at aldri ville slutte å blomstre!	«I <i>dzieci</i> trzymały się za ręce, całowały <i>róże</i> , patrzyły na <i>jasne</i> słoneczne światło i zwracały się do <i>słońca</i> , jak gdyby było w nim <i>Dzieciątko Jezus</i> . Jakie to były <i>piękne</i> letnie dni, jak <i>cudnie</i> było na dworze przy młodych różach, które, zdawało się, nigdy nie miały przekwitnąć» (S: 69).	(Og <i>barna</i> holdt hverandre i hendene, kysset <i>rosene</i> , så på det <i>lyse</i> sollyset og henvendte seg til <i>solen</i> som om <i>Jesusbarnet</i> var der. Så <i>vakre</i> sommerdager det var, så <i>vidunderlig</i> det var ute ved de unge <i>rosene</i> , som man fikk inntrykk av at aldri ville slutte å blomstre)

Som vi ser, skapes det en sentimental atmosfære gjennom diminutiver (hypokoristikon), positive adjektiver og referanser til kristendommen. Likevel er det Lewestam som igjen anvender flest diminutiver, som «de små rosebuskene» («krzaczk róz»), «de små barna» («działki») og «de små rosene» («różyczki»). Slik blir barndomsskildringen mer sentimental hos Lewestam enn hos Sochańska. Det er med på å understreke verdene følsomhet og barnet.

I tillegg endrer Lewestam konteksten, til forskjell fra Sochańska. Det kan bidra til å forsterke den sentimentale stilen. Konteksten endres i åpningssetningen: «I vårt kjære Warszawa, hvor det er så mange hus og så mange mennesker ...» («W kochanej naszej Warszawie, gdzie tyle jest domów i tyle ludzi ...», L: 79).<sup>61</sup> Videre står det: «Foreldrene deres bodde i en av gatene i Gamlebyen ...» («Rodzice ich mieszkali na jednej z ulic Starego Miasta ...», L: 79-80).<sup>62</sup> Der Sochańska følger Andersen ved å la byen som handlingen foregår i være uspesifisert, lar Lewestam Gerda og Kay, eller Elżbietka og Karolek, bo i gamlebyen i Polens hovedstad. Fortelleren beskriver byen i en positivt følelsesladet tone ved å kalle den «kochanej naszej Warszawie» (vårt kjære Warszawa). Den implisitte leseren inkluderes i fortellerens ømhetsfølelse for byen gjennom ordet «vårt». Formuleringen viser altså ikke kun at handlingen foregår i Warszawa – den konstruerer i tillegg et fellesskap

<sup>59</sup> Andersen: «Ærterankerne hang ned over Kasserne, og Rosentræerne skjøde lange Grene ...» (A: 304).

<sup>60</sup> Andersen: se kap. 4, s. 10.

<sup>61</sup> Andersen: «Inde i den store By, hvor der ere saa mange Huse og Mennesker ...» (A: 304).

<sup>62</sup> Andersen: «Forældrene boede lige op til hinanden ...» (A: 304).

mellom forteller og leser. Fellesskapet er forankret i begges antatte emosjonelle engasjement i Warszawa.

Den følelsesladde beskrivelsen av Warszawa er viktig fordi den kan sees i forlengelse av den sentimentale barndomsskildringen. Fordi barnas idylliske tilværelse hjemme hos foreldrene foregår i Warszawa, berøres også byen av den idylliserende barndomsskildringen: Når Elżbietka og Karoleks barndom fremstilles på en idyllisk måte, idylliseres samtidig Warszawa, men indirekte. I diskusjonen kommer jeg tilbake til hvordan den polske konteksten kan være med på å skape en sentimental atmosfære. Da vil jeg drøfte om og hvordan kontekstens sentimentalitet kan føre til at avsløringseffekten hos Lewestam fungerer på en annen måte enn hos Sochańska.

### 7.2.2 Djevlespeilet: Kays forvandling

Fornuft og ufølsomhet, representert ved den nye Kay, parodieres gjennom guttens hensynsløse oppførsel og kommentarer. Som vist i kapitlene 5 og 6, bevarer oversettelsene den overdrevent hånlige tonen og den brå personlighetsforvandlingen, som bidrar til humor. La oss sammenligne utdragene der Kay blir påvirket av speilets krefter:

Lewestam	Norsk overs.	Sochańska	Norsk overs.
«– Czegóż płaczesz – zapytał. – Jakże teraz <i>brzydko</i> wyglądasz! Mnie już nic nie jest. Pfe! – zawołał od razu. – Ta róża robaczywa! Patrz no! Ta znów zupełnie krzywa! Właściwie te róże <i>bardzo brzydkie!</i> Podobne do skrzyni, w której rosną! – To mówiąc, nogą kopnął w skrzynkę i zerwał obie róże. – Karolku! Cóż ty robisz – zawołała Elżbietka a widząc jak się złąkła, zerwał jeszcze jedną różę i wskoczył do swojego okna, zostawiając <i>małą</i> ,	(– Hvorfor gråter du? – spurte han. – Så <i>stygg</i> du ser ut nå! Meg feiler det ikke noe lengre. Pfe! – ropte han med en gang. – Den rosen har insekter spist av! Se da! mens den der er helt skeiv! Egentlig er det noen <i>veldig stygge</i> roser! De ligner kassen de vokser i! – Mens han sa det, sparket han til kassen og rev av begge rosene. – Karolek! hva er det du gjør? – ropte Elżbietka; og når han så hvor forskrekket hun ble, rev han av en rose til og hoppet inn gjennom vinduet sitt, og lot den <i>lille, pene</i>	«– Czemu płaczesz? – spytał. – <i>Okropnie</i> wyglądasz, kiedy płaczesz. Przeciesz nic mi nie jest. Fúj! – wrzasnął nagle. – Ta róża jest pożarta przez robaka! A tamta, patrz, całkiem krzywa! W gruncie rzeczy są <i>obrzydliwe</i> , tak samo jak te skrzynki, w których rosną. – Mocno kopnął w skrzynkę i oberwał obie róże. – Kaj, co ty robisz? – zawołała <i>dziewczynka</i> , a on widząc jej przerażenie, zerwał jeszcze jedną różę i skoczył przez okno do swojego pokoju; zostawił <i>małą</i> ,	(– Hvorfor gråter du? – spurte han. – Du ser <i>forferdelig</i> ut når du gråter. Det feiler meg jo ingenting. <i>Æsj!</i> – skrek han plutselig. – Den rosen har blitt spist på av en mark. Og den, se, den er helt skjev! I grunnen er de <i>motbydelige</i> , akkurat som de kassene de vokser i. – Han sparket hardt til kassen og rev opp begge rosene. – Kaj, hva gjør du? – ropte den <i>lille</i> jenta, og mens han så hennes forskrekkelse rev han opp enda en rose og hoppet inn gjennom vinduet til rommet sitt; han lot <i>lille, kjære Gerda</i> være igjen alene)

<i>ładną Elżbietkę w osłupieniu»</i> (L: 84) <sup>63</sup>	<i>Elżbietka</i> stå forbløffet igjen)	<i>kochaną Gerdę samą»</i> (S: 69, 70).	
--	--	---	--

En viktig forskjell på oversettelsene når det gjelder replikkene og skildringen av forvandlingen, er vokabularet. Hos Sochańska sier gutten: «Du ser *forferdelig* ut når du gråter [...] I grunnen er [rosene] *motbydelige* ...» («*Okropnie* wyglądasz, kiedy płaczesz [...] W gruncie rzeczy [róże] są *obrzydliwe* ...», S: 69,70). Lewestams formulering lyder: «Så stygg du ser ut nå! [...] Egentlig er det noen *veldig stygge* roser!» («*Jakże* teraz *brzydko* wyglądasz! [...] Właściwie te róże *bardzo brzydkie!*», L: 84). Replikken er nok et eksempel på hvordan oversettelsene kan sies å kalle på ulike mottagere. Sochańskas ordvalg, «forferdelig» («[o]kropnie») og «motbydelige» («obrzydliwe») klinger mer voksent enn Lewestams «stygg» («brzydko») og «veldig stygge» («bardzo brzydkie»). Forskjellen i vokabular fører til at Sochańskas Kaj formulerer seg i en mer voksen stil enn Lewestams Karolek. Også Lewestams forteller velger enklere ord, for speilet omtales som «det *stygge* trolldomsspeilet» («*brzydkiego, czarodziejskiego zwierciadła*», L: 84). Sochańskas forteller omtaler det som «det *skrekkelige* speilet» («*to koszmarne lustro*», S: 69).

Alt tyder på at oversetterne vektlegger det affektive bruddet ulikt. Det affektive bruddet innebærer at fortelleren skaper emosjonell distanse til Kay ved ikke å omtale han med hengivenhetsskapende epiteter og positive parafraseringer. Målet er å ta avstand fra Kays nye, kalde personlighetstrekk fordi de er uforenlige med eventyrets varme verdier. Fortellerens distanse varer fra det øyeblikket Kay snakker nedsettende om Gerda og rosene, til slutten på eventyrets «Anden Historie».

Det er tydelig at Sochańska gjenskaper det affektive bruddet. Det er fordi gutten ikke omtales med positivt ladete ord, men på en nøytral måte, det vil si med egnavnet uten diminutiv samt i tredjeperson (se kap. 6). Samtidig beskrives Gerda med hengivenhet, for eksempel i «han lot *lille, kjære* Gerda være igjen alene» («*zostawił małą, kochaną Gerdę samą*», S: 70).

Hos Lewestam, derimot, er ikke fortellerens emosjonelle avstand like åpenbar. Det er først og fremst fordi han fortsetter å bruke begge personenes navn i diminutiv, «Karolek» og «Elżbietka» (L: 84-88). Det samme gjør menneskene som Kay etterligner på gaten: «Det er en veldig talentfull gutt, den *Karolek!*» («*To* bardzo zdolny chłopiec, ten *Karolek!*», L: 85). Videre parafraserer fortelleren Karolek med «chłopczyk», som er diminutivformen av «gutt»

<sup>63</sup> Andersen: se kap. 4, s. 14.



(87). Til forskjell fra Sochańska og Andersen, holder altså Lewestam på den sentimentale og barnlige fortellestemmen, selv om Karolek ikke er sitt uskyldige selv lenger.

Likevel skaper Lewestam distanse til gutten på andre måter. For det første har det skjedd en meningsforskyvning i setningen: «Han gjorde det attpåtil spøkefullt, så folk lo i begynnelsen, men så lærte han å etterligne alle menneskene i hele Gamlebyen ...» («Robił to nawet dość dowcipnie, więc z początku ludzie się śmieli, lecz wnet nauczył się udawać wszystkich ludzi w całym Starem Mieście ...», L: 85).<sup>64</sup> Lewestam har lagt til tilleggene «z początku» (i begynnelsen) og «lecz» (men så). Frasene avgrensner menneskenes latter i tid. Denne årsakssammenhengen og tidsbegrensningen av latteren finnes verken hos Andersen eller Sochańska. Resultatet er at folk bare ler i begynnelsen, det vil si før gutten har lært seg å etterligne alle i hele byen. Etter at han har lært seg å etterligne alle og enhver, ler de ikke lenger. Etter min mening opphører latteren fordi flere blir rammet av Karoleks kritiske blikk. Fordi problemet vokser i omfang, må latteren vike for alvor. Lewestam ser derfor ut til å vektlegge alvor i Karoleks handlinger gjennom å modifisere setningens betydning. For det andre omtales ikke gutten med kjærlige epiteter, i motsetning til Elżbietka. Ved et tilfelle blir hun kalt for «małą, ładną Elżbietkę» (lille, pene Elżbietka, L: 84). Denne typen forskjellbehandling av personene er likevel ikke det som er mest fremtredende i utdraget.

### 7.3 Avsløringseffekten

Sammenligningen viser at det finnes mange likheter mellom oversettelsenes humor- og sentimentalitetsskapende strategier: I «Calinka» og Calineczka» («Tommelise») omtales hovedpersonen med hengivenhet og empati gjennom fortelleren. Det gjøres ved at hun flere ganger blir kalt «liten» og/eller «stakkars». Jenta og sangferdighetene hennes blir også beskrevet med positive epiteter (se s. 2-3). Derimot blir muldvarpen og markmusen sjelden omtalt med ord som uttrykker positive holdninger som hengivenhet eller medlidenhet. I tillegg får leseren vite at hovedpersonen forholder seg negativt til muldvarpen og at hun ikke ønsker å gifte seg med han (s. 5-7). Når det gjelder humor, blir muldvarpen og markmusen parodiert og latterliggjort på flere måter, ikke minst gjennom deres egne replikker og fortellerens kommentarer (s. 7-10).

I begge oversettelsene av «Królowa śniegu» er stilen i barndomsskildringen sentimental. Det er fordi hagen, barna og plantene står i sentrum og beskrives med referanser

---

<sup>64</sup> Andersen: «... kunde han komme til det, saa gik han bag efter [bestemoren], satte Brillen paa og talte ligesom hun; det var ganske akkurat, og saa loe Folk af ham. Han kunde snart tale og gaae efter alle Mennesker i hele Gaden» (A: 306).

til kristendommen, positive adjektiver og diminutiver (se s. 10-11). Diminutivformen utfører her en ekspressiv funksjon (hypokoristikon) og bidrar til en positiv atmosfære. Når Kay blir rammet av djevlspeilet, blir ufølsomheten hans parodiert gjennom oppførselen og replikkene hans.

Oversettelsene divergerer mest i bruken av sentimentalitetsskapende strategier. Det gjelder særlig diminutiver: De finnes i begge oversettelsene, men er mest gjennomgående i stilen til Lewestam. Mange av dem fungerer som hypokoristikon. Det vil si at diminutivene ikke kun forminsker det som betegnes, men også bidrar til en positiv affektiv stil. Dette skjer særlig i fortellerens henvisninger til hovedpersonen og svalen i «Calinka» og i barndomsskildringen i «Królowa śniegu». Den hyppige diminutivbruken tydeliggjør derfor verdiene følsomhet, uskyldsrenhet og frihet i det første eventyret, og verdiene følsomhet og barnet i det andre.

Også humoren fremstår som tydeligere hos Lewestam; I «Calinka» er muldvarpens avsky for svalen sterkere enn i «Calineczka», ettersom han uttrykker seg mer dramatisk og bruker negative ord om fuglen. I «Królowa śniegu» er Karoleks barnslige formuleringer komiske, fordi de står i kontrast til hans «fornuftige», veslevoksne oppførsel.

I Lewestams oversettelse forsterkes altså bruken av humor- og sentimentalitetsskapende strategier i de nære relasjonene. Det vil si at strategiene som skaper komikk og en sentimental stil forekommer oftere og kommer tydeligere frem enn hos Sochańska. Slik fremheves skillet mellom eventyrenes verdier og antverdier, som er representert ved personene og samhandlingen dem imellom.

Resultatene fra sammenligningen kan tyde på at utgangshypotesen ikke stemmer. Den gikk ut på at Sochańskas oversettelse i størst grad bevarer eller viderefører avsløringseffekten. Det kan virke som om det motsatte er tilfellet: at menneskers utilstrekkelighet i størst grad avsløres i Lewestams oversettelse, ettersom humor og sentimentalitet kommer tydeligere frem her enn hos Sochańska.

Likevel er oversettelsenes implisitte leser også relevant for effekten. Det er fordi Andersens eventyr har en dobbelbunn, som vil si at eventyrene både henvender seg til barnet og den voksne, men på forskjellige plan: Den spennende handlingen og fantasiens grenseløshet kan forventes å appellere til barnet, mens avsløringen kan forventes å kalle på den voksne leseren. Jeg har vist hvordan stilen i Lewestams oversettelse i større grad enn stilen hos Sochańska er tilpasset barneleseren. Det er fordi diminutiver og positive epiteter er gjennomgående i 1800-tallsteksten, og det skaper en infantiliserende effekt. Sochańskas stil

er også preget av diminutiver, men det er langt færre av dem, og mange ord er i nøytral form. Derfor er ikke 2000-tallsteksten like infantilisert som forgjengerteksten.

Det kan argumenteres for at Lewestams sterke infantilisering til en viss grad svekker avsløringseffekten. Det er fordi eventyret er fortalt på en måte som kan sies å appellere mer til barn enn voksne. Slik kan det være mindre tydelig for leseren at eventyrene ikke kun er underholdende, men også bidrar til kritikk av menneskelige egenskaper og samfunnsstrukturer: Calinkas reise i «Calinka» («Tommelise») er en flukt fra et undertrykkende og kjønnsbasert maktsystem, samt fra de materialistiske og kyniske personene (dvs. muldvarpen og musen) som verner om dette systemet. Elżbietkas reise i «Królowa śniegu» («Sneedronningen») går ikke bare ut på å finne lekekameraten, men også å redde han fra den kalde fornuften ved å vekke den barnlige følsomheten i han på nytt. For å lykkes med dette må hun ikke miste sin egen følsomhet på veien mot voksenlivet. Når eventyret er fortalt i en barnlig tone, kan det den da bidra til å skjule de negative menneskelige egenskapene som kritiseres.

Skal vi tro Sochańska artikkel, ser hun infantilisering som et «problem» i oversettertradisjonen av Andersen i Polen (Sochańska 2009). Hun peker spesifikt på hvordan man gjerne har oversatt adjektivet «lille» der det kunne vært utelatt, for eksempel når substantivet allerede står i diminutiv (Sochańska 2009: 120-121). Diminutiv på polsk kan, som vist i kapittel 3, uttrykke talerens positive holdninger. Det oppstår en dobbel forminskning («podwójnego zdrobnienia», 121) når diminutiv og adjektivet «lille» står sammen, og det skaper ifølge Sochańska en effekt som er altfor «søt/ømt» («daje efekt przesłodzenia tekstu», 121). Lewestams oversettelse inneholder slike doble forminskninger, for eksempel i henvisninger til personene: Calinka kalles «den bittelille jenta» («maluteczka dziewczynka»), mens Elżbietka og Karolek kalles «liten gutt/liten jente» («mały chłopczyk/mała dziewczynka») og «lille Karolek/lille, pene Elżbietka» («mały Karolek/małą, ładną Elżbietkę», L: 172, 82, 84).

Likevel er også de danske originaleventyrene, hvor avsløringseffekten er sentral, *fortalt* for barn. Det fremkommer tydelig i tittelen på samlingen som «Tommelise» ble publisert i, «Eventyr. Fortalte for Børn. Første Samling. Andet Hefte» (1835). For eksempel gjentas ofte adjektivet «lille» i beskrivelsen av Tommelise, svalen, Gerda og Kay, først og fremst som et uttrykk for hengivenhet eller velvilje. I tillegg er språket muntlig og dermed barnlig, blant annet ved at fortelleren gjentar forholdsvis enkle adjektiver om personene, som «lille» og «stygg».

Ettersom eventyrene har en dobbel adressat, bør begge oversettelsene bære preg av å være fortalt for barn. Også Sochańskas stil kan sies å appellere til barnet. I likhet med Lewestams diminutivbruk har flere av diminutivene som Sochańska bruker en ekspressiv funksjon. I enkelte tilfeller er de ekspressive diminutivene mange, og det skaper etter min mening en søtladen effekt som kaller på barnet som leser. Hun ønsker å være mest mulig tro mot originalen, og da er det å forvente at oversettelsen hennes følger Andersen også når det gjelder den implisitte leseren. Det må altså presiseres at det ikke kun er Lewestams fortellestil som er barnlig, men også stilen til Sochańska, ettersom dette er et kjennetegn ved de danske eventyrene.

En vesentlig forskjell mellom oversettelsene er at den eldste er preget av hjemliggjøring (*Einbürgerung*), mens den nye er preget av fremmedgjøring (*Verfremdung*). De to praksisene er hverandres motpoler, ettersom førstnevnte innebærer å la leseren være mest mulig i fred og bringe forfatteren nærmere leseren, mens sistnevnte går ut på å la forfatteren være mest mulig i fred og bringe leseren nærmere forfatteren (Schleiermacher 2012: 49). Lewestam selv informerer om sin oversetterpraksis i forordet, der han skriver at han har hermet etter originalen og byttet ut «skandinaviske legender» («legend skandynawskich») med «slavernes fantastiske verden» («fantastycznym światem Słowiańszczyzny», L: 1). Derfor har oversettelsen hans rettmessig blitt oppfattet som en adaptasjon. Sochańska ønsker på sin side å være tro mot originalen («dochować wierność oryginałowi», S 2009) på alle nivåer så langt det lar seg gjøre.

Ved begynnelsen av dette arbeidet forventet jeg at Sochańskas oversettelse burde kunne ivareta avsløringseffekten bedre enn Lewestams oversettelse, basert på hennes fremmedgjøringspraksis. Det er fordi hjemliggjøring innebærer at kildeteksten blir endret og tilpasset målkulturen, mens fremmedgjøring går ut på å overføre de ulike elementene til målteksten med minst grad av tilpasning. Lewestams hjemliggjøring kunne derfor innebære endringer som ville svekke eller fjerne en del av de humor- og sentimentalitetsskapende strategiene som brukes i de nære relasjonene. Det fremgår av analysen og sammenligningen at dette ikke er tilfellet: tvert imot kommer humor og sentimentalitet tydeligst frem hos Lewestam. Derfor har ikke hjemliggjøringspraksisen svekket strategiene i oversettelsen.

Oversettelsens hjemliggjorte kontekst kan imidlertid ha bidratt til å fremheve eventyrenes verdier. Det gjelder først og fremst «Królowa śniegu», hvor hovedpersonenes barndomshjem ligger i Warszawa. Det er interessant at Lewestam i begynnelsen av eventyret har lagt handlingen til Polens hovedstad, nærmere bestemt gamlebyen («Stare Miasto»), og ikke en annen (ikke-polsk) by. På den andre siden bor snødronningen, eventyrets mest

sentrale antagonist, på Kamczatka-halvøya. Kamczatka er en del av Russland, og var det også på samme tid som Lewestams samling ble publisert. I originalen og hos Sochańska er byen som Gerda og Kay bor i uspesifisert, og snødronningens tilholdssted er på Spitsbergen (A 2003). Hovedpersonene og barndommen deres idylliseres, og hjemmet fremstår som en Edens hage i miniatyr, som vist tidligere. Når byen der personene vokser opp spesifiseres som gamlebyen i Warszawa, blir Warszawa bakteppet for den harmoniske barndommen. Etter min mening blir derfor også Warszawa idyllisert, men indirekte og dermed subtilt. Den polske hovedstaden blir, i likhet med barna og barndommen, et symbol på følsomhet, uskyld og det harmoniske familielivet. Motsatt blir Kamczatka-halvøya symbol på den kalde fornuften, fare og ondskap, ettersom eventyrets antagonist bor på øya.

Jeg lurer på om ikke Lewestams valg av geografi kan ha blitt oppfattet som «riktig» eller «sannsynlig» av datidens polske lesere. Med andre ord sikter jeg til hvordan leserne kan ha opplevd et samsvar mellom stedene og personene som disse knyttes til. For polakker var det viktig å bygge opp og ivareta sin nasjonalfølelse under okkupasjonstiden, og hovedstaden Warszawa må derfor ha hatt en stor emosjonell verdi. Særlig gamlebyen må ha representert Polens historie og betydd mye for nasjonalfølelsen. Derfor kan det ha appellert til leserne at Warszawa ble idyllisert gjennom forbindelsen til hovedpersonene og eventyrets gode verdier. Det samme kan sies om Kamczatka-halvøyas forbindelse til antagonist og eventyrets antiverdier, ettersom Russland var en av okkupasjonsmaktene og som polakkene skulle kjempe mot i Januarrevolusjonen, kun fire år etter publiseringen av Lewestams eventyrsamling (se kap. 2). Hjemliggjøringen kan altså ha fremhevet eventyrenes verdier og antiverdier fordi verdikampen hadde en parallell i konteksten: Gjennom stedshenvisningene ble Polen satt i forbindelse med verdiene, og Russland med antiverdiene. Eventyrets verdikamp kan ha appellert til leserne fordi de opplevde konteksten som relevant.

Oversettelsenes ulike behandling av humor og sentimentalitet, samt implisitte leser og kontekst gjør det vanskelig å gi et entydig svar på hvilken versjon som i størst grad bevarer avsløringseffekten. Dersom vi kun tar de humor- og sentimentalitetsskapende strategiene i betraktning, er det klart at effekten er tydeligere hos Lewestam enn hos Sochańska. Likevel lykkes også Sochańska med å gjenskape originalens strategier. Forskjellen består i at Lewestam forsterker det som allerede finnes i originalen: humor, sentimentalitet og den barnlige stilen. Lewestam legger også til en kulturell og geografisk kontekst som datidens lesere burde ha kjent igjen, og som kan ha fremhevet verdiene og antiverdiene.

Etter min mening fremstår Sochańskas oversettelse som forbilledlig. Det er fordi den har bevart humor- og sentimentalitetseffekten, men også konteksten og den doble adressaten.

Til sammen resulterer dette i at det kjønnsbaserte maktsystemet samt de som verner om det blir avslørt i «Calineczka» («Tommelise»), mens det i «Królowa śniegu»

(«Sneedronningen») er tydelig at barnets følsomhet seirer over den kalde fornuften.

Utgangshypotesen stemmer altså dersom målet er å gjenskape elementene i originalen med minimal grad av tilpasning.

Likevel forsterker Lewestam eventyrenes humor og sentimentale atmosfære. Etter min mening er det først og fremst disse strategiene som bidrar til avsløringseffekten. Derfor tillegger jeg denne oversetterpraksisen til Lewestam stor vekt. Når Lewestam i tillegg hjemliggjør ved å bytte ut konteksten med en kontekst som burde vært kjent for datidens polske lesere (først og fremst i «Królowa śniegu»), bringes verdikampen i eventyret nærmere leseren. Lewestams hjemliggjøring kan derfor ha vært en forutsetning for å tiltrekke lesere i en tid da alt, og særlig litteratur og kultur, som kunne styrke polakkenes nasjonalfølelse var ettertraktet. Etter min mening er altså avsløringseffekten tydelig, ikke kun hos Sochańska, men også hos Lewestam. Det viser at begge oversettelsene viderefører avsløringseffekten godt, nåtidens så vel som deres egen samtids forutsetninger.

Mine metoder og resultater kan forhåpentligvis anvendes i den polske Andersen-forskningen. Dersom man undersøker humor, sentimentalitet og oversetterpraksisen i flere oversettelser, kan man beskrive hvor godt oversettelsene viderefører avsløringseffekten, som etter min mening er sentral for eventyrene. Slik håper jeg at man i større grad kan vurdere hvordan en god polsk oversettelse av Andersens eventyr kan utformes.

## Litteratur

- Andersen, H. C. 2003. «Tommelise» [1835] i *Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og historier I. 1830-1850*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Red. Mortensen, Klaus P. København, s. 111-120
- 2003. «Sneedronningen. Et eventyr i syv historier» [1845] i *Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og historier I. 1830-1850*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Red. Mortensen, Klaus P. København, s. 303-329
- Auken, Sune. Klaus P. Mortensen. May Schack. 2008. *Dansk litteraturs historie. Bind II: 1800-1870*. København
- Barlby, Finn. 1993. «Satania infernalis - eller forførelsens arabesk - om 'Sneedronningen', 'Tisjomfruen' og 'Tante Tandpine'» i *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Red. Johan de Mylius, Aage Jørgensen og Viggo Hjørnager Pedersen. Odense, s. 276-88
- Bartnicka, Barbara og Halina Satkiewicz. 1990. *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa
- Brzozowska, Zdzisława. 1970. *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*. Wrocław
- De Mylius, Johan. 2004. *Forvandlingens pris. H. C. Andersen og hans eventyr*. København
- Jarniewicz, Jerzy. 2014. «Czy tłumacz może pozwolić sobie na czułość? Spieszczenia a ekwiwalencja emocjonalna w przekładzie literackim» i *Poznańskie studie polonistyczne. Seria literacka (23)*. Wydawnictwo Poznańskie studia polonistyczne, 293-304
- Lewestam, F.H. 1859. «Przedmówka» (forord), «Calinka» og «Królowa śniegu» i *Powiadki moralno-fantastyczne*. Warszawa, s. 1-2, 171-192 og 75-141
- Levy, Jette Lundbo. 1994. «Følsomhed, sentimentalisme, præromantik» i *Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970*. Red. Jette Lundbo Levy m.fl., København, s. 53-89
- Lothe, Jakob. Christian Refsum. Unni Solberg. 2007. «Eventyr», «Forteller», «Fortelling» «Fri indirekte diskurs», «Historie», «Klassisisme», «Parodi», «Prosopopeia», «Talepresentasjon» i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, s. 59, 71, 72, 74, 86, 107, 167, 181, 225
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film [1994]*. Oslo
- Lüthi, Max. 1982. *The European folktale. Form and nature* [tysk orig. 1947]. Overs. John D. Niles, Bloomington

- Mortensen, Klaus P. 1994. «Romantikken» i *Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970*. Red. Jette Lundbo Levy m.fl. København s. 91-150
- 2003. «H. C. Andersens eventyr og historier» i *Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og historier I. 1830-1850*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Red. Mortensen, Klaus P. København, s. 14-45
- Möller-Christensen, Ivy York. 1988. *Den danske eventyrtradition 1800-1870. Harmoni, splittelse og erkendelse*. Odense
- Otterberg, Stina. 2008. «När Tommelise for utomlands. Om svalans betydelser i H. C. Andersens eventyr» i *Samlaren*, årg. 129. Uppsala, s. 92-121
- Palm, Anders. 2005. «Tommelise, Tummetott och tändstickspojken. Androgyna äventyrligheter» i *H.C. Andersens underbara resor i Sverige*. Red. Ivo Holmqvist. Göteborg, s. 25-58
- Palmer, Jerry. 1987. *The logic of the absurd. On film and television comedy*. London
- Propp, Vladimir. 1994. *Morphology of the folktale* [russisk orig. 1928]. Overs. Laurence Scott. Austin
- Schleiermacher, Friedrich. 2012. «On the different methods of translating» [tysk orig. 1813]. Overs. Susan Bernofsky. *The translation studies reader*. Red. Lawrence Venuti. London, s. 43-63
- Sochańska, Bogusława. 2005. «Calineczka» og «Królowa śniegu» i *Baśnie*. Poznań, s. 64-103 og 286-303
- 2006. «Andersen w Polsce» i *Baśnie i opowieści*. Bind III. Poznań, s. 453-491
- 2009. «Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?» *Przekładaniec. A journal of literary translation* no. 22-23, s. 97-128
- Witkowska, Alina 1987. *Literatura romantyzmu*. Warszawa
- Wullschläger, Jackie. 2001. *Hans Christian Andersen. The life of a storyteller*. London

## Kilder på nett

Bibelen. u.å. «Matteus 5:5». Bibelselskapet.

<<https://bibel.no/Nettbibelen?query=SyXGjvFYqNIZbs4N/mRmrZQCSzIM4Xv2bOQLEfYb+9wfrxF426FL59tvNjx9QLJPmRvjiK6nG5g=>>. Nedlastet 03.11.20



- u.å. «Matteus 18:3». Bibelselskapet.  
<<https://bibel.no/Nettbibelen?versefrom=5&query=SyXGjvFYqNIZbs4N/mRmrSJYWRJ/IyIyQ+b+/N9EuOyIlpCyx+i6FCY2tiI8ped0>>. Nedlastet 03.11.20
- Bibliografia literatury polskiej. 1988. «Lewestam, Fryderyk Henryk». Państwowy instytut wydawniczy. <<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80274/edition/61208>>. Nedlastet 16.11.20
- Bokmålsordboka. 2020. «Syntetisk språk». Universitetet i Bergen og Språkrådet.  
<[https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=syntetisk&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=syntetisk&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)>. Nedlastet 16.11.20
- «Analytisk språk». Universitetet i Bergen og Språkrådet.  
<[https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=analytisk&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=analytisk&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)>. Nedlastet 16.11.20
- «Sentimentalitet». Universitetet i Bergen og Språkrådet.  
<[https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=sentimentalitet&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=sentimentalitet&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)>. Nedlastet 16.11.20
- Encyclopædia Britannica online. 2020. «Jean-Jacques Rousseau». Britannica online academic edition. <<https://academic-eb-com.ezproxy.uio.no/levels/collegiate/article/Jean-Jacques-Rousseau/109503>>. Nedlastet 16.11.20
- Hans Christian Andersen priskomite. 2019. «Prismodtager i 2007: Bogusława Sochańska». Hans Christian Andersen priskomite. <<https://hans-christian-andersen-priskomite.dk/2007-boguslawa-sochanska/>>. Nedlastet 16.11.20
- H. C. Andersen Centret. u.å. «H.C. Andersen: Eventyr – 213 titler» H.C. Andersen Centret. The Hans Christian Andersen Centre. Institut for Kulturvidenskaber ved SDU. <<https://andersen.sdu.dk/vaerk/register/eventyr.html>>. Nedlastet 03.11.20.
- «Brev fra H.C. Andersen til Bernhard Severin Ingemann 10. januar 1845». H.C. Andersen Centret. The Hans Christian Andersen Centre. Institut for Kulturvidenskaber ved SDU.  
<<https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=3500>>. Nedlastet 03.11.20
- Narodowe centrum kultury. 2020. «22 stycznia 1863 roku wybuchło powstanie styczniowe». Ministerstwo kultury i dziedzictwa narodowego. <<https://www.nck.pl/aktualnosci/22-stycznia-1863-roku-wybuchlo-powstanie-styczniove>>. Nedlastet 16.11.20
- Polska bajka ludowa. u.å. «baśń». Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. <<https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=225>>. Nedlastet 16.11.20

- «bajka magiczna». Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu.  
<<https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=222>>. Nedlastet 16.11.20
- Stowarzyszenie pisarzy polskich: u.å. «Bogusława Sochańska». Stowarzyszenie pisarzy polskich. Oddział Warszawa. <<http://sppwarszawa.pl/czlonkowie/boguslawasochanska/>>. Nedlastet 16.11.20
- Słownik języka polskiego. 2020. «opowieść». Wydawnictwo naukowe.  
<<https://sjp.pwn.pl/slowniki/opowie%C5%9B%C4%87.html>>. Nedlastet 16.11.20

# Appendiks

---

## <sup>i</sup> PRZEDMÓWKA.

Naśladowaniem niniejszych Powiastek Fantastyczno-Moralnych z oryginału duńskiego, – nadaniem im tła czysto polskiego, – zastąpieniem w nich wspomnień z dziejów duńskich takimiż wzmiankami z Historji ojczystej, – bajecznych legend skandynawskich fantastycznym światem Słowiańszczyzny, – jednym słowem, przyswojeniem piśmiennictwu naszemu tych cudnych kwiatów bogatej i poetycznej fantazji najwdzięczniejszego może z dzisiejszych pisarzy: sądzę, iż rzetelną wyrządziłem przysługę, jeśli nie komu innemu, tedy przynajmniej młodemu Czytelnikom, którzy obok szczytnej prostoty nauk moralnych, znajdują w nich obfitą karmią dla swojej wyobraźni, z zastosowaniem nieomylnych prawideł surowego smaku poetycznego. Że zaś i starzy nie bez zadowolenia wezmą do ręki tę książkę, domyślam się tego po sobie, skoro w niniejszej pracy jedne z najmilszych znalazłem chwil mojego zawodu pisarskiego. (Lewestam 1859: 1-2)

<sup>ii</sup> Na samym środku podłogi leżała umarła jaskółka, z pięknymi skrzydełkami przyciśniętymi mocno do boków, z łebkiem i nóżkami skrytymi pod skrzydła; niezawodnie biedny ten ptaszek zginął od zimna. Otóż Calince tak go się żał zrobiło, bo niezmiernie lubiła wszystkie ptaszki, że jej przez całe lato świegotały i śpiewały; lecz kret kopnął go swemi krótkimi łapkami i rzekł: – Już teraz nie będzie piszczeć! Toż to dopiero musi być okropne nieszczęście, urodzić się ptakiem! Bogu Najwyższemu chwała, że z moich dzieci żadne ptakiem nie będzie; boć oprócz wiecznego: – Pip, pip! – ptaszek taki nic nie ma swojego i w zimie musi zdechnąć z głodu!

– Oj, bardzo słusznie i mądrze mówicie, panie krecie! – rzekła myszka polna. – Kiedy zima nadchodzi, to na cóż mu się zdało całe jego: – Pip! Pip! – Głód musi znosić i zimno. Ale to podobno ma być jakoś po pańsku! (L: 181-182)

<sup>iii</sup> I dziatki trzymały się za ręce, całowały różyczki, patrzyły w jasne słońce i tak mówiły do niego, jak gdyby było Dzieciątkiem Jezus. Cóż to za prześliczne były dnie letnie jak tam pięknie było przy świeżych kwiatkach róży, które zdawało się, że nigdy nie przekwitną! (L: 83)

<sup>iv</sup> Gdy później przyszła do niego z książeczką obrazkową, on jej powiedział, że te obrazki, to same lalki w pieluchach kiedy babunia opowiadała bajeczkę, on zawsze na wszystko miał swoje ale jeżeli znalazł sposobność, to przedrzeźniając szedł za nią, kładł okulary na nos i tak samo zaczął mówić, jak ona. (L: 85)

<sup>v</sup> Biedny Karolek tedy także dostał jeden ułamek lustra i to prosto w samo serce. Otóż serce to stanie się bryłą lodu. Bólu już wprawdzie nie czuł, ale ułamek tkwił w sercu.

– Czegóż płaczesz – zapytał. – Jakże teraz brzydko wyglądasz! Mnie już nic nie jest. Pfe! – zawołał od razu. – Ta róża robaczywa! Patrz no! Ta znów zupełnie krzywa! Właściwie te róże bardzo brzydkie! Podobne do skrzyni, w której rosną! – To mówiąc, nogą kopnął w skrzynkę i zerwał obie róże.

– Karolku! Cóż ty robisz – zawołała Elżbietka a widząc jak się złękła, zerwał jeszcze jedną różę i wskoczył do swojego okna, zostawiając małą, ładną Elżbietkę w osłupieniu.

Gdy później przyszła do niego z książeczką obrazkową, on jej powiedział, że te obrazki, to same lalki w pieluchach kiedy babunia opowiadała bajeczkę, on zawsze na wszystko miał swoje ale jeżeli znalazł sposobność, to przedrzeźniając szedł za nią, kładł

---

okulary na nos i tak samo zaczął mówić, jak ona. Robił to nawet dość dowcipnie, więc z początku ludzie się śmieli, lecz wnet nauczył się udawać wszystkich ludzi w całym Starem Mieście, szczególnie to, co było w nich mniej pięknym albo dziwnym, a ludzie jeszcze mówili: – To bardzo zdolny chłopiec, ten Karolek! – w samej rzeczy on sam temu nie był winien, tylko szkiełko, które mu się dostało w oko, i drugie, które się dostało w jego serce; ztąd też poszło, że nawet małej Elżbiecie sprzeciwiał się, która go jednak z duszy serca kochała. (L: 85)

<sup>vi</sup> Na środku podłogi leżała martwa jaskółka, piękne skrzydła przyciśnięte były do boków, nogi i głowę schowane miała pod pióra; biedny ptak umarł na pewno z zimna. Calineczce było go strasznie żal, tak bardzo lubiła wszystkie ptaszki, przez całe lato śpiewały dla niej i szczebiotały. Ale kret kopnął ptaka swoją krótką nogą i powiedział:

– Już nie piszczy! Urodzić się ptakiem – to musi być żalosne! Bogu dzięki żadne z moich dzieci nie będzie ptakiem, taki ptak nie ma przecież nic poza tym swoim „ciwit”, a zimą musi umierać z głodu.

– O tak, pan jako rozsądna istota ma z pewnością rację – stwierdziła polna mysz. – Co ma ptak za całe to swoje ciwit, ciwit, kiedy przychodzi zima? Musi marznąć i głodować, ale to przecież takie wzniosłe! (S: 296)

<sup>vii</sup> W pewnym wielkim mieście, gdzie jest tak dużo domów i ludzi, że nie ma już miejsca na choćby *małe ogródki* i gdzie z tego powodu większość ludzi musi się zadowolić kwiatami w *doniczkach*, żyło dwoje ubogich dzieci, które jednak miały *ogródek* trochę większy niż *doniczka*. (...) w tym miejscu z każdego domu wychodziło *małe okienko*, wystarczyło tylko zrobić krok nad rynną i można było przejść z jednego *okienka* do drugiego (S: 66, min kursiv).

<sup>viii</sup> Rodzice dzieci mieli pod oknami duże drewniane skrzynki, rosły w nich *ziola przyprawowe*, z których korzystali, i *małe krzewy róż*, po jednym w każdej skrzynce; *pięknie sobie rosły*. Kiedyś rodzice wpadli na pomysł, by tak ustawić skrzynki w poprzek rynnę, że niemal sięgały od jednego okna do drugiego i wyglądały całkiem jak grządki kwiatów. Ze skrzynek zwieszały się *pędy groszku*, a *krzewy róż* wypuszczały długie gałązki; wily się wokół okien i nachylały ku sobie; wydawało się, że to *brama triumfalna z zieleni i kwiatów*. Ponieważ skrzynki były bardzo wysoko i dzieci wiedziały, że nie wolno im się na nie wdrapywać, pozwalano im często się odwiedzać i siedzieć na małych stołeczkach *pod różami*; tam właśnie *wspaniale* się bawiły (S: 66, min kursiv).

<sup>ix</sup> «I *dzieci* trzymały się za ręce, całowały *róże*, patrzyły na *jasne słoneczne światło* i zwracały się do *słońca*, jak gdyby było w nim *Dzieciątko Jezus*. Jakie to były *piękne* letnie dni, jak *cudnie* było na dworze przy *młodych różach*, które, zdawało się, *nigdy nie miały przekwitnąć*» (69, min kursiv).

<sup>x</sup> Kaj i Gerda siedzieli sobie i oglądali książkę z obrazkami o zwierzętach i ptakach – zegar na kościelnej wieży akurat wybił piąta – gdy nagle Kaj zawołał:

– Au! Ukłuło mnie w sercu! I coś mi wpadło do oka!

Dziewczynka objęła go za szyję, Kaj mrugał powiekami; nie, w oku nic nie było widać.

– Chyba już wyszło – powiedział. Niestety, nie wyszło. Był to właśnie jeden z tych okruchów skła, na które rozprysło się lustro, lustro trolli, pamiętamy je, to koszarne lustro, które sprawiało, że wszystko, co wielkie i dobre stawało się w nim małe i ohydne, a co niegodziwe i złe, nabierało mocniejszego wyrazu, i każda wada natychmiast była widoczna.

---

Biedny Kaj, i jemu w sercu utkwił taki odłamek. Wkrótce serce będzie jak kawałek lodu. Już nie bolało, ale odłamek lustro w nim tkwił.

– Czemu płaczesz? – spytał. – Okropnie wyglądasz, kiedy płaczesz. Przeciesz nic mi nie jest. Faj! – wrzasnął nagle. – Ta róża jest pożarta przez robaka! A tamta, patrz, całkiem krzywa! W gruncie rzeczy są obrzydliwe, tak samo jak te skrzynki, w których rosną.

– Mocno kopnął w skrzynkę i oberwał obie róże.

– Kaj, co ty robisz? – zawołała dziewczynka, a on widząc jej przerażenie, zerwał jeszcze jedną różę i skoczył przez okno do swojego pokoju; zostawił małą, kochaną Gerdę samą.

Kiedy później przyszła z książką z obrazkami, powiedział, że to książka dla niemowląt, a gdy babcia opowiadała różne historie, to zawsze miał jakieś „ale”, nie dość na tym – jeśli to było możliwe, stawał za jej plecami, zakładał okulary i przedrzeźniał; nieźle mu to wychodziło i ludzie się z tego śmiali. Wkrótce potrafił już naśladować mowę i chód wszystkich mieszkańców ulicy, wszystko, co było w nich dziwne i nieładne. Ludzie mówili:

– Ten chłopak ma tęgą głowę! – Ale to przez okrucieństwo szkła w oku, i przez ten drugi, co utkwił mu w sercu, to przez nie drażnił się nawet z małą Gerdą, która kochała go całym sercem (S: 69, 70, min kursiv).