

1 Indholdsfortegnelse

1	INDHOLDSFORTEGNELSE.....	1
2	INDLEDNING	2
2.1	GENRER – FOLKEEVENTYR OG KUNSTEVENTYR.....	2
3	TEORETISKE FORUDSÆTNINGER.....	5
3.1	BETYDNINGENS GRUNDSTRUKTUR	5
3.2	AKTANTMODELLEN	8
4	FRA LINDORM TIL PRINS	10
4.1	RESUMÉ AF ”KONG LINDORM”	10
4.2	ANALYSE.....	11
4.3	TEMAANALYSE.....	14
5	ANALYSE AF LAGERKVISTS ”PRINSESSAN OCH HELA RIKET”	16
6	DISKUSSION AF ANALYSERNE	19
7	KONKLUSION	21
8	LITTERATURFORTEGNELSE.....	22

2 Indledning

En af de største filmsucceser i nyere tid er den amerikanske filmskaber, George Lucas' ”StarWars”. Siden premieren på den første film tilbage i 1977, har utallige drenge og piger frydet sig over beretningen om, hvordan Luke Skywalker og Han Solo for lang tid siden bekæmpede den onde Darth Vader i en galakse langt, langt herfra. Lucas' StarWars-univers ligner godt nok ikke den verden, vi kender til i dag, men vi kender problemerne og konflikterne. Grundlæggende set er ”StarWars” nemlig et eventyr. En fortælling om en dreng, der i desperation opsøger en gammel mand i en ørken, og fra ham får adgang til den magiske ”Kraft”, med hvilken han skal besejre det onde Imperiums tyranni.

I modsætning til mange andre fortælletraditioner, der i dag er gået i glemmebogen, har eventyret overlevet og fornyet sig selv. De væsentligste forskelle på de oprindelige folkeeventyr og de moderne eventyr, ligger da heller ikke i genreforskelle, men derimod i indholdet. Moderne forfattere kan bruge eventyrigenren til at etablere et intimt forhold til læseren og dennes forventninger om helte og skurke, gode og onde, prinser og prinsesser, og det på trods af, at eventyrernes feudale samfundsstruktur ligger milevidt fra vores hverdag.

Eventyrerne blev produceret og brugt i folkelige kredse gennem århundreder. Vore forfædre brugte dem til at fortælle hinanden om livet, samtidig med at de underholdt hinanden med spændende, voldsomme og groteske handlinger.

Den mundtlige fortælletradition, som folkeeventyrerne var en væsentlig del af, er i dag uddød i langt de fleste kulturer, og derfor er de eventyr, vi i dag har nedskrevet på papir, ikke de samme eventyr, som dem, man fortalte i middelalderen. Vores eventyr er blevet skrevet ned af romantiske forskere og folkemindesamlere som Brdr. Grimm, Evald Tang Kristensen og Axel Olrik.

Eventyrerne har siden romantikkens tid været gjort til genstand for mange tekstanalyser og –tolkninger, der alle har haft forskellige forudsætninger og mål. Op gennem den anden halvdel af det 20. århundrede var der især en række litteratur- og sprogforskere, der begyndte at interessere sig for det, de kaldte eventyrernes narrative strukturer. I stedet for – som romantikerne – at anse eventyrerne for at være et udtryk for et bestemt samfunds forestillingsverden, interesserede semiotikerne sig for de narrative forløb, der konstituerede eventyrernes strukturer, og dermed var de betydningsskabende elementer i teksten.

Nærværende opgave ser det som sit formål at undersøge rækkevidden af nogle af de semio-logiske analysemetoder, som især A.J. Greimas udviklede ved at læse eventyr. Det søges gjort ved at analysere et klassisk folkeeventyr samt et moderne kunsteventyr af den svenske forfatter Pär Lagerkvist, og slutteligt sammenligne de to analysers resultater.

Begge de udvalgte tekster rummer mange aspekter, som bør inddrages, hvis man ønsker en udtømmende analyse og tolkning, men da formålet er at undersøge teori og metode snarere end enkelte tekster, er analyserne forsøgt holdt stramt til det teoretiske og metodiske grundlag.

2.1 Genrer – folkeeventyr og kunsteventyr

I oplysningstidens rationelle verden affærdigede man almuellitteratur som folkeviser og –eventyr,

med henvisning til forstanden og den sunde fornuft. Folkets fortælletradition og litteratur anså man for at være synonym med den folkeovertro, der stadig florerede i de nederste samfundsklasser og som skulle bekæmpes ved hjælp af folkeopdragelse og uddannelse.¹

I takt med udbredelsen af især bogtrykkerkunsten og evnen til at læse, svandt rigtig nok den mundtlige fortælletradition ind, og dermed også brugen af folkeviser og -eventyr. Når vi i dag har store samlinger af nedskrevne eventyr og viser, der måske stammer helt tilbage fra middelalderen, skyldes det især den nationalromantiske opblomstring, som fandt sted i såvel filosofi som litteratur op gennem det 19. århundrede.

Nationalromantikerne interesserede sig på alle områder – såvel menneskeligt som historisk – for det *oprindelige*, som de anså for at være ægte, kerne og det egentlige:

”Folkedigtningen måtte ud fra disse overvejelser indtage en ubestridelig første-plads i kunsten. I en artikel ... optegnede Herder en poetik for folkedigtningen, hvori han karakteriserede samme som bærer af *umiddelbarhed* og enkel, gennemsigtig opbygning. Herders gentagne og intensive henvisninger til folkedigtningen kan anskues som en slags anti-poetik, idet han hermed forsøgte at puste nyt liv ind i de kunstneriske bestræbelser mod fordringer, som lød på begreberne *fantasi* og *lidenskab*.”²

Disse tanker blev - især ved Steffens mellemkomst – eksporteret fra Tyskland til Danmark, hvor både filosoffer, digtere og forskere, begyndte at interessere sig intenst for almuetraditionen. Det var således op gennem det 19. århundrede, at folkemindesamlere som Evald Tang Kristensen og Svend Grundtvig indsamlede størsteparten af de folkeviser og -eventyr, vi har kendskab til i dag.

Men de folkelige genrer, blev også brugt til at digte ny litteratur. Således lod mange af romantikkens digtere sig inspirere af de gamle tekster, og digtede nye viser og eventyr, der både viste respekt for genren, og fornyede den kraftigt. Dermed grundlagde de romantiske digtere en ny eventyrtradition, som ikke blot brugtes i det 19. århundrede, men som blev udviklet og tilpasset nye forfattere og nye tider. Således har nogle af det 20. århundredes største forfattere som Karen Blixen, Johs. V. Jensen, Klaus Rifbjerg og Villy Sørensen eksperimenteret med eventyrgenren.

Der er dog store forskelle på folkeeventyr og de moderne kunsteventyr. Den væsentligste forskel ligger i den kommunikation, hvori eventyret indgår som medie. Folkeeventyret har ingen klar afsender eller adressat. De blev mundtligt overleveret fra en (eller flere) personer til et mængde tilhørere, der har taget dem med sig, måske ændret dem og fortalt dem videre. Folkeeventyrets funktion som mundtlig fortælling har både været at underholde tilhørerne, men også at fortælle om, hvordan verden hang sammen, og dermed styrke og forklare den kollektive samhørighed i slægten, landsbyen, samfundet.³

Som litterære genre er der dog nogle særlige træk, som adskiller folkeeventyret fra sin kunstige bror. Kunsteventyret bygger på den folkeeventyrlige grundstruktur.⁴ Den tyske folkeeventyrforsker Jens Tismar indtager i sin bog, ”*Kunstmärchen*” det standpunkt, at kunsteventyrenes forfat-

¹ York Möller-Christensen, Ivy: „Den danske eventyrtradition 1800-1870“, p. 16 f.

² Ibid, p. 17.

³ Ibid, p. 32 ff.

⁴ Ibid, p. 34.

tere er en slags ”eventyrets epigoner” – eventyret som værende et mål i sig selv, det ideale. Dog anser Tismar kunsteventyret for at være delt i to forskellige lag: den folkeeventyrlige grundstruktur (das Märchenschema) samt de ”nye”, ”kunstige”, ideologiske sammenhænge, som forfatteren skriver ind i eventyret.⁵

Med andre ord spiller de sociohistoriske kontekstuelle rammer, hvorunder folkeeventyret er blevet skabt og brugt, ikke en afgørende rolle for teksten. Det er derimod en afgørende forskel på folkeeventyret og kunsteventyret.

Der er også andre mere tekstnære elementer, der adskiller de to genrer. Folkeeventyrene stræber efter (og skaber) harmoni i et splittet univers. Denne tanke var afgørende for de romantiske eventyrdigtere, der fandt paralleller til organismetankens fremstilling af menneskets forhold til natur og omverden:⁶

”Den del af eventyrtraditionen, som stod i organismetankens tegn, havde som sit ærinde at fremstille mennesket i forhold til naturen og omverdenen i store episke, syntetiske sammenhænge. Således passede her formens syntetiske tilsnit til den anvendelse og de krav, som romantikerne forbandt med al kunstnerisk frembringelse. Kunstneren skulle som værende den guddommelige geni-stråle og profet varsle om en kommende, harmonisk tidsalder og fremstille omverdenen i et forklaret lys for den kunstnydende læserkreds... Man går endog så vidt i trangen mod synteseskabelse, at der inddrages et væld af temaer i kompositionerne (f.eks. kristne) i et forsøg på indenfor eventyrets rammer at skabe altomfattende, kunstneriske udtryk, hvor man i hver enkelt eventyrdråbe skulle kunne se verdenshavet spejle sig. Derved brydes eventyrets traditionelle korte form, og kompositionerne fremtræder nærmest som små eventyrromaner.”⁷

Folkeeventyrernes uproblematiske kobling af natur og overnatur, frigjorde det både fra naturløvene og fra de bundne regler, der eksisterede inden for epik.

Kunsteventyret bliver altså både bundet af de faste strukturer, som eventyr skrives under, men frigøres samtidig af de love, som gælder i virkelighedens verden. Derved kan kunsteventyret ændre epikken fra at være en endimensional beskrivelse af den sansbare, objektive verden, til også at inddrage den parallelle, indre dimension⁸.

⁵ Tismar, Jens: „Märchenschema“, p. 3, samt Möller-Christensen, p. 33 f.

⁶ York Möller-Christensen, Ivy: „Den danske eventyrtradition 1800-1870“, p. 80.

⁷ Ibid, p. 80.

⁸ Ibid, p. 80 f.

3 Teoretiske forudsætninger

Studiet af folkeeventyrs narrative strukturer kan tilbageføres til især to forskere: den russiske folklorist og formalist, Vladimir Propp og den fransk-litauiske semiolog, A. J. Greimas. Greimas udgav i 1966 sin bog, ”*Semantique Structurale*”, og de teorier og modeller, han opstiller deri, har været med til at danne et nyt grundlag for narratologien.

Narratologiens opgave er at beskrive forløbs- og fortællestrukturer i episke tekster, de teorier, der knytter sig til narratologien tager udgangspunkt i de studier, Propp gjorde over et meget stort antal russiske folkeeventyr.

Propp konkluderede, at eventyrerne havde en række konstante træk. Han mente at kunne reducere handlingerne og begivenhederne til en begrænset antal *funktioner*, og de optrædende personer og andre handlingselementer, de såkaldte *aktører*, samles i nogle få grupper.

Hermed kunne Propp opstille en overordnet (akron og global) model for folkeeventyr - næsten på samme måde, som man i den strukturelle sprogvidenskab kunne opstille et sprogsystem bag alle de forskellige sprogs konkrete sproglige ytringer. Et eventyr kunne – ifølge Propp – ansues som en realisering af nogle af dette systems muligheder.⁹

Et problem ved Propps model er, at den udelukker indholdet, men på den anden side, tillader hans lineære og kronologiske sammenkædninger ikke alternative valg mellem flere mulige. Med baggrund i den kritik, som blev rejst mod Propps modeller, udbygger Greimas resultaterne af Propps analyser. Han undersøger de funktioner og aktører, som Propp anså for at være konstante, og udvikler derved en udbygget indholdsanalyse.

Såvel Greimas som Propp udviklede deres teorier ved at analysere folkeeventyr. Folkeeventyret som genre er kendetegnet ved, at det er umuligt at bestemme den ”oprindelige” tekst. Den mundtlige tradition, hvorfra folkeeventyret har sit udspring, om ikke umuliggør, så besværliggør en traditionel nærlæsning. Der kan være ændret meget på ordvalg, rækkefølge, personer osv., når en fortælling går fra mund til mund, fra generation til generation.

I stedet for at angribe en tekst ”indefra”, ser narratologien på tekstens overordnede strukturer. Disse kan naturligvis også være ændret gennem tiden, men sandsynligheden for, at et eventyrs grundlæggende narrative struktur er ændret i samtlige optegnelser, der findes, er lille. Det vidner de mange forskellige versioner af det samme eventyr om – deres grundlæggende fortælling er netop det, der forbinder dem.

3.1 Betydningens grundstruktur

Greimas mener, at sproglig betydning kan tilskrives vor evne til at opfatte forskelle og ligheder. Sat på spidsen, kan man sige, at en ting kun kan forstås, hvis man kender dens modsætning - det den netop ikke betyder. Der er et system, hvor ting, fænomener osv. er defineret indenfor. Det betyder, at man umiddelbart forstår betydningen af et ord, selvom det ikke direkte refererer til noget ”ude i verden”.

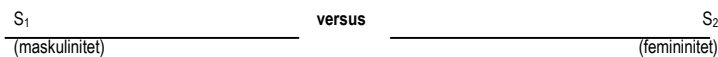
Et abstrakt fænomen som ’had’ kan således kun forstås ved at kende dens modsætning (kær-

⁹ Propp, Vladimir: ”*Morphologie du conte*”, p. 112 ff.

lighed) – 'had' er således defineret differentielt eller diakritisk (ved hjælp af forskelle) i forhold til andre udtryk (kærlighed) inden for det sproglige system.

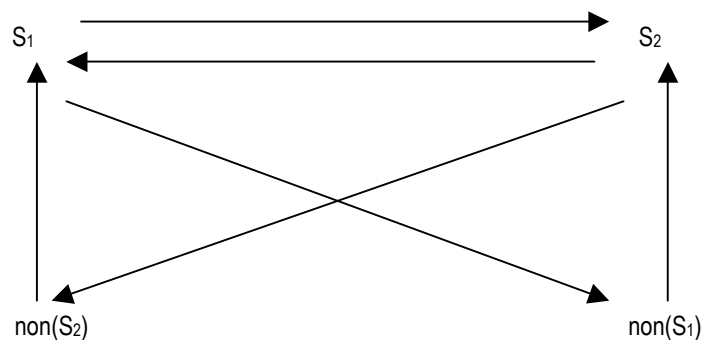
Denne anskuelse har Greimas hentet fra binarismen. Greimas bruger lexemet 'mand' til at anskueliggøre den strukturelle semantiks binære relationer. Ifølge det ovenstående, kan "mand" således kun defineres differentielt, dvs. ift. 'kvinde' og 'dreng'. Den semantiske substans, der betydningsmæssigt forbinder 'mand' med 'kvinde', er 'køn'. Den betydningsmæssige forskel mellem 'mand' og 'dreng' er derimod 'alder'.

Lexemerne 'mand' og 'kvinde' kan reduceres til to semantiske mindsteenheder, 'maskulinitet' hhv. 'femininitet', såkaldte semer. Disse semer udgør polerne på "køn"s semantiske akse, hvor de udgør en kontrær modsætning¹⁰:



Denne kontrære modsætning betyder, at selvom den semantiske akse to semer udelukker hinanden, så udtømmer de ikke hele vor forestillings- og erfaringsverden (især fra fiktionen kendes jo såvel intet- som tvekønnede mennesker).

Derfor indføres det kontradiktoriske modsætningsforhold mellem S_1 og den negerede værdi af S_1 , $non(S_1)$. I tilfældet ovenfor skal man altså forestille sig, at $non(S_1)$ er fraværet af maskulinitet, at maskuliniteten er negeret. Derved udvides den semantiske akse til den såkaldte *S-model*¹¹:



Denne model skal læses således: mellem S_1 og S_2 er en kontrær modsætning. Mellem S_1 og $non(S_1)$ er der en kontradiktorisk modsætning. Forholdet mellem $non(S_1)$ og S_2 – og ligeledes mellem $non(S_2)$ og S_1 – betegner en såkaldt forudsætningsrelation. Det er en forudsætning for S_2 , at S_1 er negeret. Sagt på en anden måde, så implicerer $non(S_1)$ S_2 , og $non(S_2)$ implicerer S_1 .

Greimas kalder opstillingen af to kontrære semer med deres fællesakse og deres negationer for "betydningens grundstruktur", fordi den artikulerer de minimale ligheds- og forskelsrelationer.¹²

Hvis denne lingvistiske model skal overføres til litteraturvidenskaben, er det naturligvis ikke

¹⁰ Greimas: "Strukturel semantik", p. 66 ff.

¹¹ Introduceret i to essays i Greimas: "Du sens" (1970). Introduceret i Danmark in *Poetik*, årg. 2, nr. 3.

¹² Brandt og Dines Johansen: "Om tekstanalyse", p. 18 in: "Analyser af dansk kortprosa 1" (1971).

semerne, der indplaceres i hjørnerne, men derimod de betydninger, som anses for at bære tekstens tema(-er). Det er med andre ord de modsætningsforhold, der skaber tekstens dynamik og fremdrift, der analyseres. Dette kræver naturligvis en høj grad af fortolkning, før modellen kan anvendes, hvorfor den ikke kan anvendes som udgangspunkt for en analyse.

Som modellen er beskrevet ovenfor, viser den de sammenhænge der er mellem de binære modsætninger (kvalifikationer), men overgangen fra én kvalifikation til en anden betragtes som en logisk operation.

I litterære tekster er en sådan overgang ofte ikke blot en logisk operation. Transformationen kan kun virkeliggøres gennem en række funktioner, der er knyttet til tekstens aktanter.¹³ For at forstå transformationerne, kan det være nyttigt at se på det, der udløser den. Den almene formel for transformation kan beskrives vha. kvalifikationer og funktioner:

$$k(A) \rightarrow F(A) \rightarrow k_1(A)$$

hvor k angiver aktanten A 's kvalifikation, F aktantens funktion og k_1 aktantens ny kvalifikation.¹⁴ Dines Johansen og Brandt benytter det korte, narrative forløb: "Ole er sulten. Ole spiser. Ole er mæt." til at illustrere transformation.¹⁵ At Ole er sulten implicerer, at Ole har et projekt – Ole ønsker at blive mæt; for at tilfredsstille dette ønske (realisation), må han handle. Sekvensen spænder altså fra vilje over handling til opnåelse af det ønskede, men der er to forudsætninger for, at denne transformation, kan lykkes: viden (om, at sult fjernes ved at spise) og kunnen (evnen til at spise).

Det betyder, at sekvensen kan skitseres som følger:

I	II	III	IV	V
projektfelt	informationsfelt	mulighedsfelt	praksisfelt	realisationsfelt
villen	viden	kunnen	gøren	haven/væren
<i>Oles ønsker at blive mæt</i>	<i>Oles viden om mad/sult.</i>	<i>Oles evne til at spise</i>	<i>Ole spiser</i>	<i>Ole er mæt</i>

Denne model er ganske anvendelig til beskrivelse af folkeeventyrets helt: heltens ønsker prinsessen og det halve kongerige (I). Han må skaffe sig viden om årsagen til hendes forhekselse (II) og midlerne til at kunne fjerne dem (III) for at kunne befri (IV) hende og endelig bringe hende hjem til bryllup på slottet (V). Naturligvis kan der være indskudt en række sekvenser, der bringer fortællingen væk fra dette forløb, men heltens forløb kan ofte beskrives vha. I-V.

Erhvervelsen af de tre handlingsmodaliteter, *villen*, *viden* og *kunnen*, kan betragtes som tilegnelsen af individuel kompetence, der primært tjener til at bringe den foreliggende tekstverden i overensstemmelse med heltens ønske-verden og hans projekt. Det er imidlertid kun én del af historien. Den anden del drejer sig om de handlingsmodererende modaliteter, *skullen*, *måtten* og *burden*.

Individets handlinger kan ses i forhold til den omgivende verden, der indeholder en social orden, normer og magtforhold (en magt- og pligtverden). Det betyder, at *skullen* angiver, at noget

¹³ Ibid, p. 26.

¹⁴ Brandt og Dines Johansen op. cit., p. 16 ff.

¹⁵ Ibid.

er påbudt, mens *måtten* angiver, hvad der er tilladt, og *burden* angiver endelig det, som ikke er påbudt, men som er etisk rigtigt, og som derfor kendetegner det moralske individ og den gode samfundsborger. Negationen af *burden* er således *ikke-burden*, og angiver dét, som ikke er forbudt, men som er moralsk forkert.

Folkeeventyrets helt har ofte to ældre brødre, og deres fejl er tit, at de forbryder sig mod en eller flere af disse modaliteters etik ved at handle enten hovent, hjerteløst eller selvisk. Herved straffes de, fx ved ikke at modtage den *viden* eller *kunnen*, der er nødvendig for at realisere projektet (→ haven/væren).

I litteraturen er det ofte en konflikt mellem de handlingskvalificerende modaliteter, *villen*, *viden* og *kunnen*, og de handlingsmodificerende, *skullen*, *måtten* og *burden*, som fremstilles. Det kan være en konflikt mellem helt og samfund, eller mellem helt, skurk og samfund. Men konflikten kan også være af sjælelig karakter, og fx være et spørgsmål om heltens indre drifter versus samfundets normer.

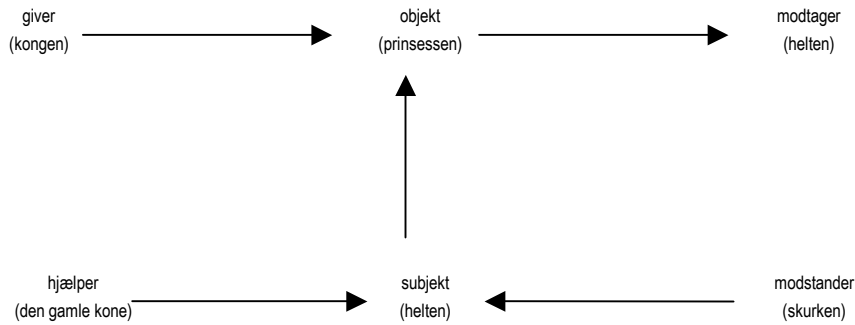
Ved læsning af folkeeventyr er det altså vigtigt at gøre sig klart, hvilket samfund, der er tale om, og hvilken moral, orden og norm, der hersker.

3.2 Aktantmodellen

Som tidligere beskrevet, er et typisk folkeeventyrs handling opbygget omkring det samme skelet: Prinsessen røves og eventyrets helt ønsker at hente hende hjem (*villen*), men først må han skaffe sig oplysninger om, hvor prinsessen befinder sig (*viden*) samt eventuelle midler til at befri hende (*kunnen*). Disse midler er ofte magiske og skal bruges, når helten møder skurken, som fx kan være en drage. Helten møder skurken og befrier prinsessen (*gøren*), hvorefter prinsessen hjemføres og helten bliver kongens svigersøn.

Mønstret kan naturligvis kompliceres ved, at der imellem de forskellige modaliteter indskydes andre handlingssekvenser, fx er det ikke ualmindeligt, at helten skal gennemgå en eller flere prøver, for at opnå den magiske rekvisit. Endvidere kan en eller flere aktører ved deres handlinger eller tilstedeværelse inden for rammerne af samme handlingsmønster virke henholdsvis hindrende eller fremmende ind på heltens ønske om at opnå sit mål. Disse konflikter kan ikke (tilfredsstillende) beskrives vha. de modeller, der blev omtalt ovenfor, hvorfor Greimas har udviklet *aktantmodellen*.

Udgangspunktet er stadig helten, *subjektet* kalder Greimas ham. Han ønsker at opnå et bestemt *objekt*, prinsessen, men *modstanderen* (skurken) modarbejder ham, mens *hjælperen* selvsagt hjælper helten på vej. Endelig er der objektets ”ejer” (kongen), der *giver* objektet til en *modtager*. Grafisk opstillet fås følgende model:



Aktanterne er indsat på en række *akser*, der er karakteriseret ud fra aktanternes funktioner. Subjektets begær efter objekter (den vertikale akse) kaldes *begær-* eller *projekt-aksen*. Men for at handlingen kan udvikles, må der ske en *transport* af objektet fra *giveren* til *modtageren*. Denne transport foregår på *transport-* eller *kommunikationsaksen* (den øverste horisontale akse). I langt de fleste tilfælde foregår denne transport dog ikke uden konflikter. *Hjelperens* og *modstanderens* funktion ift. subjektet foregår på *konflikt-aksen* (den nederste horisontale akse).

Fordelen ved aktantmodellen er, at den kan bruges til at frembringe et overblik over de centrale handlingselementer i en traditionel episk tekst, som fx et folkeeventyr. Det giver et indblik i, hvor konflikterne er, og dermed et fingerpeg i retning af de tematiske modsætninger (jf. ovenfor). Modellens svage side vises ofte ved en analyse af moderne tekster, hvor betydningen fx ikke kan findes i tekstens ”øvre” lag, men derimod snarere i subjektets psykologiske udvikling. Samtidig udelukker modellen mange hensyn, som kan være vigtige: fortæller, synsvinkel, socio-historiske forhold osv.

4 Fra lindorm til prins

4.1 Resumé af "Kong Lindorm"

Eventyret om "Kong Lindorm" findes i flere forskellige udgaver, både danske og svenske. Den udgave, der vil blive gjort til genstand for en nærmere analyse i det følgende er gengivet i bilag 1, og er optegnet af adjunkt N. Levinsen i 1854 efter Maren Mathisdatter i Fureby ved Løkken.¹⁶

Eventyrets dronning og konge kan – til dronningens store bedrøvelse – ikke få børn, og dermed ingen arving. Da en gammel kælling tilbyder sin hjælp, takker dronningen nej. Kællingen siger til dronningen, at hun skal tage en kovs (rundt drikkekar med to ører), sætte den omvendt i det nordvestlige hjørne af haven, og næste morgen skal hun spise én af de to roser, der var vokset frem i den. Tog hun den røde, blev det en dreng, den hvide: en pige.

Dronningen gør som kællingen havde sagt, men hun var i tvivl om, hvilken hun ville spise. Det ender dog med, at hun – på trods af kællingens advarsel – spiser dem begge i den tro, at hun vil få tvillinger.

Kongen tager i krig netop da tiden kommer for dronningens fødsel:

"Tiden gik, og tidens fylde kom, at hun skulle føde; men da fødte hun en lindorm til verden. Så snart han var født, forsvandt han ned under sengen, og ingen så, hvor han blev af. Men senere på dagen fødte dronningen et drengebarn; og så blev der ikke talt mere om lindormen." [200].

Da prinsen kommer i den giftemodne alder drager han ud for at finde sig en prinsesse, men ved den første korsvej, han kommer til, bliver han stoppet af en lindorm, der råber: "*Giv mig en brud, førend du får en.*" [200] Prinsen vender om, og forsøger en anden vej, men også her møder han lindormen, der siger: "*Giv mig en brud, førend du får en.*". Han vender hjem til slottet, og fortæller sine forældre om hændelserne.

Dronningen går til bekendelse, og fortæller om, "*hvordan hun havde spist både den røde og den hvide rose, og om lindormen som hun havde født til verden.*" [200]. Derfor beslutter kongen, at der skal skaffes en brud til lindormen, så prinsen kan blive gift.

Kongen sender bud til et fremmed land om en pige, men da man om morgenen efter brylluppet åbner døren ind til brudekammeret, har lindormen dræbt pigen.

Prinsen forsøger nu igen at tage af sted, men lindormen stopper ham igen på vejen:

"Nu skrev kongen til mange kongeriger, om der var nogen, som ville have kongens søn; og der kom atter en prinsesse, endnu mere langvejs fra end den forrige. Hun fik heller ikke sin brudgom at se, før hun kom ind i den sal, de skulle vies i, og da det var lindormen, der stod ved hendes side. Om aftenen blev de ført til brudekammeret begge to, men om morgenen var kun lindormen der, og kammeret var helt blodigt." [201]

Prinsen tager igen af sted, men mødes også tredje gang af lindormen, der stadig kræver en brud. Kongen er rådvild, og opsøger en gammel fårehyrde, og beder ham om hans datter. Den gamle hyrde er modvillig, men må naturligvis lyde kongens befaling. Hyrden fortæller sin datter om kongens ordre, og hun bliver meget bedrøvet. Pigen går ud i skoven, hvor hun møder en

¹⁶ Findes i Axel Olrik "*Danske sagn og eventyr fra folkemunde*" (1913), AT 433B. Der citeres fra genfortællingen in Lykke-Olsen og Pedersen: "*32 Danske Folkeeventyr*", p. 199 ff.

gammel kone¹⁷ ved en stor hul eg. Konen giver hende et råd, der skal hjælpe hende ud af den håbløse situation:

”Når du har stået for præsten med ham og du ved, at du skal ind i kammeret, så skal du være i ni særke; og du skal forlange en balje fuld af lud og en balje fuld af sødmælk, og så mange ris som en karl kan bære i sin favn; og alt dette skal sættes ind i kammeret. Hver gang han byder dig at skyde sin særk af, skal du byde ham at skyde hammen af; og siden skal du piske ham med ris og lud og bade ham i sødmælk og lægge ham i din arm, men så skal du falde i søvn, om det så er aldrig så lidt”. [201-202]

Tiden for brylluppet kommer, og pigen gør – til lindormens store overraskelse – hvad konen har fortalt hende. Næste morgen finder kongen pigen i sengen ved siden af ”den dejligste kongesøn”.

4.2 Analyse

Eventyret om Kong Lindorm kan inddeles i tre, velafgrænsede faser, hvori der optræder en række aktører: de fire kvinder – dronning/gammel kælling, hyrdedatter/gammel kone samt de fire mænd: prins/lindorm, konge/fårehyrde.

Disse hovedaktører indgår i hver deres del af eventyrets tre faser:

1. *Dronningen føder – ved kællingens mellemkomst – en lindorm og en prins.*
2. *Prinsen drager ud for at finde en dronningen, men forbindres af lindormen.*
3. *Hyrdedatteren forvandler – ved den gamle kones mellemkomst – lindormen til en prins.*

Den første fase indledes med regentparrets bryllup, hvorefter det står klart, at ”*de ingen børn skulle have sammen*”. Der opstår altså en mangelsituation, som dronningen reagerer på (hun bliver bedrøvet). Hun får hjælp af en ”gammel kælling”, der giver hende adgang til to magiske blomster – en rød og en hvid – som kan gøre hende frugtbar. Dronningen må dog vælge mellem blomsterne, der hver især vil føre til enten et drenge- eller pigebarn. Kællingen gør det klart, at hun ikke må spise begge blomster, uden dog at fortælle om hverken årsag eller konsekvens.

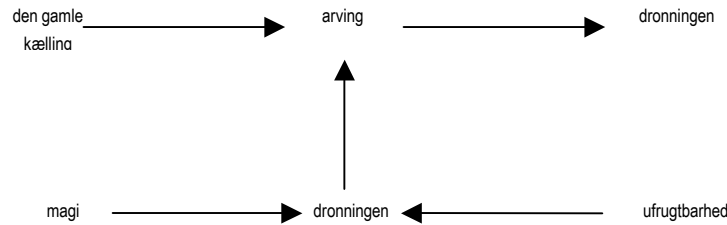
Dronningen spiser først den hvide blomst, og ”den smagte hende så fortræffelig godt, at hun også tog den røde og spiste”. Hermed bryder dronningen ikke alene eventyrets forbud – årsagen til lindormens fødsel angives også: overtrædelse skyldes ikke en bevidst handling, men en ubevidst, indre tilfredsstillelsestrang – et begær.

Hermed kobler eventyret lysten og trangen efter tilfredsstillelse af drifterne med forbuddet og det farlige (lindormen).

Dronningens projekt ser skematisk opstillet således ud:

¹⁷ Det bør her indskydes, at eventyret skelner mellem ”den gamle kælling”, som giver dronningen blomsterne, og ”den gamle kone”, som hjælper hyrdedatteren. Selvom de forekommer at være meget lig hinanden – de kommer begge til syne i skoven, når kvinderne er i en ”uløselig” situation og giver begge magiske rekvisitter, der skal hjælpe dem ud af deres problemer – så etablerer eventyret ingen paralleller mellem de to gamle kvinder, men snarere en forskel ved at benævne dem med to forskellige navne: ”kælling” og ”dame”. Forskellen er ikke undersøgt nærmere, da den ikke har direkte indflydelse på det videre forløb i teksten, men det skal dog bemærkes, at jeg har oplevet den samme distinktion i andre udgaver af teksten.

I	II	III	IV
villen	viden	kunnen	gøren
<i>få en arving</i>	<i>erkendelse af ufrugtbarhed</i>	<i>kællingens hjælp magi</i>	<i>kontraktbrud fødsel af prins & lindorm</i>



Figuren viser dronningens projekt i eventyrets første fase indsat i Greimas' aktantmodel. Som det fremgår giver modellen en adækvat fremstilling af problemet og dets løsning. Dronningen indtager subjektets plads med et projekt om at få en arving (objekt). Hun får hjælp fra den gamle kælling (giveren) samt dennes adgang til de magiske blomster (hjælper) til at bekæmpe ufrugtbarheden.

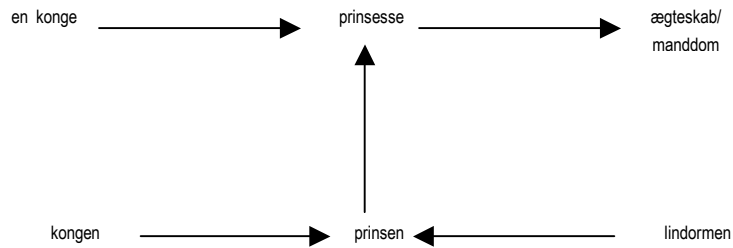
På modtagerens plads er dronningen også placeret, hvilket ikke er helt dækkende. En arving til tronen er ikke kun til gavn for dronningen. Man kan med lige så stor ret sige, at det er til gavn for kongen, der viderefører slægten på kongetronen, og dermed sikrer stabiliteten i samfundet.

Men dronningens handling, der skulle ophæve mangelsituationen og skabe den harmoni, som aktantmodellen viser, resulterer i en tvillingefødsel, der dog først afsløres senere.

Greimas taler om, at aktørerne indgår en *kontrakt*¹⁸, som brydes. Dronningen indgår en kontrakt med den gamle kælling om bl.a. ikke at spise begge blomster. Denne kontrakt brydes pga. dronningens begær (jf. ovenfor), og konsekvenserne af dronningens kontraktbrud får især prinsen at føle i eventyrets anden fase: da han vil ud i verden for at finde sig en kone, er alle veje spærrede af en lindorm – altså prinsens egen tvillingebror – som nu kræver sin ret som den førstefødte: ”Giv mig en brud førend du får en”, siger den til prinsen. Prinsen kan altså ikke overskride den grænse, der er mellem ham og hans mål: prinsesserne. Han resignerer uden kamp ved denne overgang mellem barndom og manddom, og bøjer sig for lindormens krav. Hans projekt ser således ud:

I	II	III	IV
villen	viden	kunnen	gøren
<i>giftmål</i>	<i>viden om brude, men ikke om veje</i>	<i>vejløs</i>	<i>resignerer, vil slå en handel af med lindormen</i>

¹⁸ Det kan virke forstyrrende, at sige, at dronningen indgår en kontrakt med den gamle kælling. Kællingen kræver jo umiddelbart intet til gengæld for sine blomster, og eventyret forklarer ikke, hvilke motiver, der ligger bag hendes handling. Hendes rolle bliver derfor at give noget til dronningen, for at dronningen kan give hende noget tilbage. Kællingen giver hende ikke en søn, men et redskab, som hun skal benytte, og dermed blive i stand til at give samfundet den arving, der er nødvendig, for at opretholde monarkiet. Dronningen skal som modydelse for blomsterne levere en prins til samfundet og kællingen.



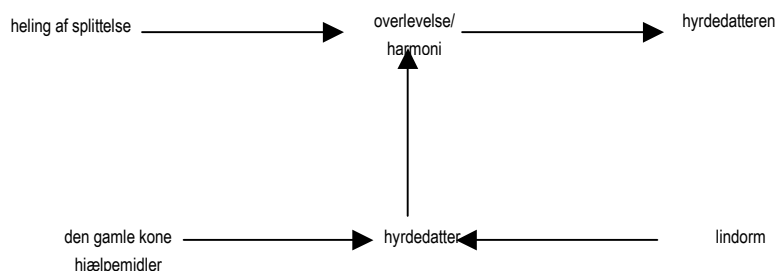
Prinsen forsøger tre gange at rejse ud for at få en prinsesse. Hver gang han møder den spærrende lindorm, vender han om og bøjer sig for dens vilje om en brud. Af teksten fremgår det ikke, at der skulle være uoverensstemmelser mellem kongen og prinsen. Kongen opfordrer ikke prinsen til at bevise sit værd som mand og prins ved at gå i kamp med lindormen, men indforskriver derimod to prinsesser fra andre kongeriger. Prinsens inaktivitet er slående gennem hele eventyret, og efter sit sidste forsøg forsvinder han ud af fortællingen – hans plads overtages af lindormen, der i slutningen kaldes „Kong Lindorm” af den unge hyrdedatter.¹⁹

Da dronningens kontraktbrud bliver offentligt kendt, opstår en disharmoni i eventyrets univers – repræsenteret af det overnaturlige væsen, lindormen. Samfundets normale regler kan ikke realiseres – prinsen kan ikke få en brud. Denne splittelse mellem harmoni og disharmoni markeres også i selve lindormens dobbelte natur. På ydersiden er den et uhyre, der dog skjuler kongesønnen indeni. Lindormen virker ved at ødelægge og splitte sine brude ad, og den repræsenterer derved et splittet, disharmonisk univers.

Efter lindormens angreb på de to prinsesser, bliver kongen i eventyrets tredje fase nødt til at hente hjælp uden for det univers, hvori prinsesser normalt færdes. Han finder en almindelig hyrdedatter, der bor alene sammen med sin far. Hun indvilger – modstræbende – i at gifte sig med lindormen, men i sin fortvivlelse herover søger hun ud i skoven, hvor hun møder ”en gammel kone”, der giver hende råd om, hvordan hun skal overleve mødet med lindormen.

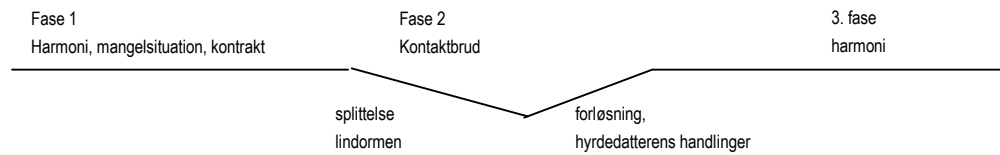
Ved hjælp af en række voldsomme hjælpemidler, skal hun forvandle lindormen til en prins og samtidig redde sit eget liv. Dermed retablerer eventyret – og hyrdedatteren - harmonien i universet:

I	II	III	IV
villen	viden	kunnen	gøren
modvilje mod at gifte sig med lindormen	kender til lindormens splittelsesnatur	hjælpemidler af den gamle kone	forvandling af lindormen vha. hjælpemidlerne



¹⁹ „Kong Lindorm“, p. 202.

Eventyrets tre faser kan samlet set skitseres som følger:



4.3 Temaanalyse

Eventyret ender altså med, at de destruktive elementer forvandles, og en ny form for harmoni opstår. For at en sådan udvikling kan finde sted, er der nødvendigvis en række kræfter, der styrer. I eventyret om ”Kong Lindorm” er det især de grundlæggende sociale og psykologiske modsætningsforhold, der er bestemmende for hvilke begivenheder, der finder sted.

I den narratologiske analyse blev relationerne mellem personer og rum analyseret, men eventyret artikulere også nogle skjulte modsætninger, som kan betragtes som ”fortællingens skjulte bevidsthed” – en bevidsthed, der er et produkt af de sociale omstændigheder, og som derfor kræver en særlig allegorisk tolkning for at blive afdækket.

De tre faser i eventyret er som tidligere nævnt knyttet til tre personer, men samtidig til tre lokaliteter:

slottet – dronningen
korsvejen – lindormen
hytten – hyrdedatteren

Umiddelbart er der en naturlig modsætning mellem slottet og hytten – både i kulturelt og socialt perspektiv. Korsvejen kan således anskues som grænsen mellem de to adskilte rum. Således er der en splittelse mellem det naturlige (hyrdedatteren, skoven, hytten) og det kulturelle (slottet, dronningen, samfund), som kan siges at være den overordnede tematiske modsætning i eventyret. Ikke desto mindre er der også et andet vigtigt modsætningsforhold, der er interessant.

Som tidligere nævnt knytter eventyret dronningens kontraktbrud sammen med lysten og drifterne. Da dronningen spiser roserne beskrives det som en lystbetonet handling: ”og den smagte hende så fortræffelig godt, at hun også tog den røde og spiste” – et klassisk syndefaldsmotiv, hvor straffen ikke er bortvisning fra paradiset, men derimod tvillingefødslen, og dermed etableringen af det splittede univers.

Blomsterne – og dermed indirekte lindormen - repræsenterer det element af naturlighed, som dronningen mangler i sit kulturunivers, og som bliver fortrængt i og af kulturrummet.

Drifternes faretruende natur kommer kun til udtryk i de farlige øjeblikke, hvor menneskene er mest sårbare: dronningens ufrugtbarhedssituation og da prinsen kommer i den giftemodne alder. Det vises også ved, at dronningen holder lindormens eksistens hemmelig for prinsen indtil han selv møder den ved korsvejen.

Prinsens møde med lindormen bliver dermed et møde med hans eget alter ego, hans fortrængte driftsside.²⁰

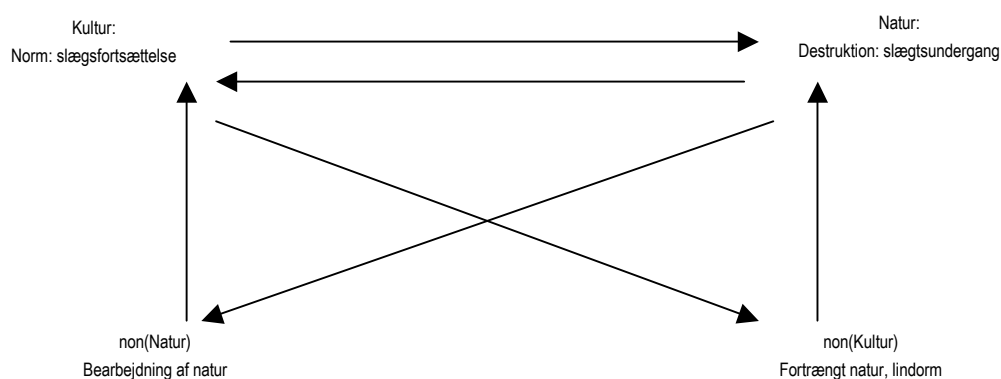
Prinsens manglende evne til at forstå sine egne drifter skyldes hans stærke tilknytning til kulturrummet. Drifterne er fortrængt og projiceret over i lindormen, der fremstår som destruktiv og aggressiv. Som formidler mellem naturrummet og kulturrummet, indsætter eventyret hyrdedatteren, der nok tilhører kulturrummet, men pga. sin tilknytning til naturen, kan hun ”tæmme” lindormen, hun kan tolke drifterne.

Hyrdedatterens rekvisitter i forvandlingsscenen er netop også et bevis på dette tilhørsforhold til naturen. I modsætning til dronningen, der skal anvende kulturdyrkede roser fra haven, skal pigene bruge naturlige produkter: særke, lud, sødmælk og ris.

Hyrdedatteren bliver dermed symbolet på modsætningen mellem kulturrum og naturrum. Hendes nære tilknytning og kendskab til naturen giver hende indsigt i og forståelse af drifterne, og dermed kan hun ophæve den grundlæggende konflikt i eventyret. I modsætning til dronningen lader hun sig ikke styre af sine drifter, men når gennem en ulystbetonet handling på længere sigt lystopfyldelsen – ægteskab og social opstigen.

Lindormen kan altså tolkes som udtryk for den dæmoniserede natur, som nok er kulturens forudsætning, men som fornægtes og fortrænges, og som dermed truer kulturrummet med undergang.

Eventyrets univers transformeres gennem splittelse til et nyt, harmonisk univers:



Den kulturelle norm er slægtens videreførelse. Denne norm kan kun opretholdes på betingelse af selvbeherskelse, og da dronningen forbryder sig mod denne dynastiske norm om successionsforpligtelse/førstefødselsret, negeres muligheden for slægtsfortsættelse og kulturrummet trues med undergang. Det vises konkret i eventyret ved lindormens fødsel og dens senere blokering for prinsens giftermål. Lindormen betegner altså en trussel for kulturrummet, men eventyret afviser en løsning på kulturrummets egne præmisser, og vender sig mod hyrdedatterens forløsning af lindormen, der muliggør slægtsfortsættelsen, men på andre naturlige præmisser.

²⁰ At dronningen ikke – som forventet – føder en pige, men derimod en lindorm, kan også tolkes som et udtryk for, at eventyret sætter lighedstegn mellem et ubevidste i mennesket og det kvindelige, menneskets følelsesside. Prinsen kan altså ikke overskride kulturrummets grænser, fordi han ikke forstår det ubevidstes sprog, når lindormen siger: ”Giv mig en brud, førend du får en”.

5 Analyse af Lagerkvists "Prinsessen och hela riket"

Pär Lagerkvists historie om "Prinsessen och hela riket" er skrevet i tiden umiddelbart efter Første Verdenskrigs værdisammenbrud i en stemning af magtesløshed og nihilisme. Den stammer fra en samling noveller og fortællinger, der blev udgivet i 1924 under titlen "Onda sagor".

Historien handler om en rigtig prins, "som drog ut i strid för att vinna den prinsessa vars skönhet var större än andras och som han älskade över alting".

Prinsen kæmper bravt og modigt, og da han kommer til den by, hvori prinsessen befinder sig, tigger byens indbyggere om nåde, og slår portene op for ham. Han går hen til sin udkårne, og fortæller hende, hvordan han har kæmpet og vovet sit liv kun for hendes skyld, og siger: "Se, min brud, nu har jeg vunnit dig ... strålande av lycka. Se, allt som jag kämpat för, nu har jag vunnit det!".

Prinsen byder, at deres bryllup skal stå samme dag, men da han om aftenen vil træde ind i prinsessens soveværelse for at fuldbyrde ægteskabet, bliver han mødt af den gamle statholder, som overrækker ham rigets nøgler og kronen af guld:

"- Herre, se här är rikets nycklar som för till de skattkammare där allt det förvaras som nu tillhör dig."

Men prinsen rynker blot på panden og svarer, at han alene kæmpede for at "vinna henne som jag älskar, för att vinna det som för mig betyder det enda dyrbara på jorden".

Hertil svarer statholderen: "Även detta har du vunnit, herre. Och det kan du inte skjuta ifrån dig. Nu skall du förvalta och vårda det.

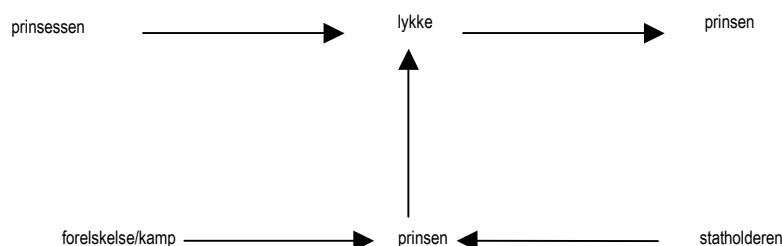
Men prinsen vil ikke vide af hverken nøgler eller guld. "Jag är lyckans prins, inget annat ... Vill inget annat vara!" og truer til sidst statholderen med sit sværd. Men statholderen svarer: "Herre, du är inte längre någon prins... Du är en Konung".

Til sidst overgiver prinsen sig og lader sig krone af den gamle statholder:

"När den unge härskaren kände den på sin hjässa stod han tyst och gripen, resligare än förr. Och allvarlig, med huvudet krönt till makt på jorden gick han in till sin älskade för att dele hennes läger."

Prinsens projekt kan altså umiddelbart slås fast:

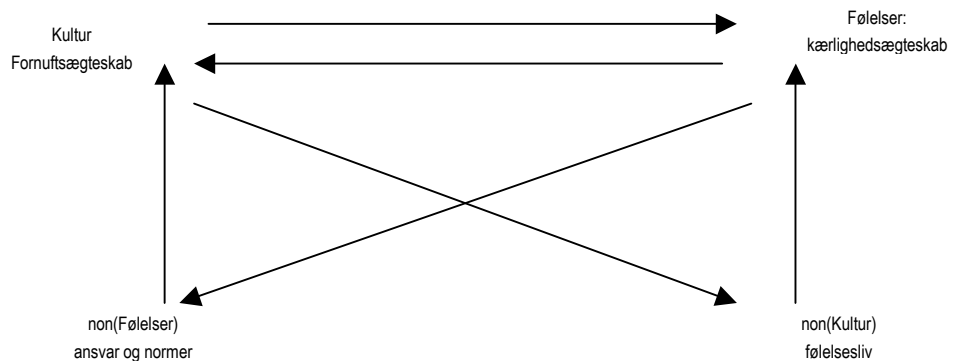
I	II	III	IV
villen	viden	kunnen	gøren
<i>stræber mod lykke med prinsessen</i>	<i>kender til prinsessen</i>	<i>kampevner</i>	<i>kæmper sig vej til prinsessen</i>



Prinsen er – med sine egne ord – lykkens prins. Han er forelsket i en prinsesse og gør alt, der står i hans magt for at nå hende. Hans projekt lykkes, men han må dog – modvilligt – acceptere det sociale ansvar, der følger med. Eventyret etablerer en modsætning mellem lykke og socialt ansvar. Prinsen mener ikke, at han kan forene sit mål om den ubegrænsede lykke med ansvaret som konge, men resignerer og lader sig krone.

I eventyret om ”Kong Lindorm” var det prinsens manglende evne til at tolke sine ubevidste drifter, der forhindrede ham i at overskride grænsen mellem ham og prinsessen. Denne grænse eksisterer også i eventyret om ”Prinsessan och bela rike!”, men med et modsat fortegn. Prinsen må acceptere kulturrummets krav om ansvarlighed for at kunne træde forbi statholderen og gennem døren ind til prinsessen.

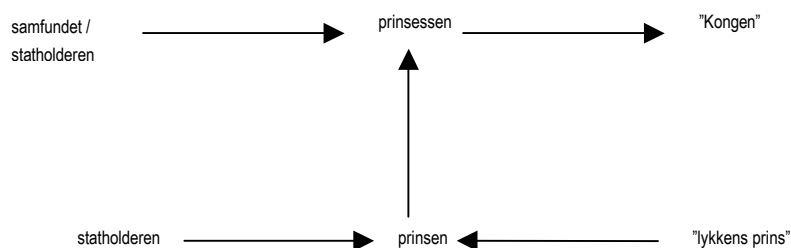
Men den traditionelle konflikt mellem natur og kultur, som var den primære drivkraft i folkeeventyret, er ikke manifesteret i kunsteventyret. Det er derimod en konflikt mellem prinsens følelser og samfundets forventninger til et statsoverhoved.



At påtage sig ansvar som konge, er ifølge prinsen uforeneligt med projektet om at opnå den fuldstændige lykke ved at indgå ægteskab med prinsessen. Alligevel bøjer han sig for statholderen, og bliver derved forvandlet fra udelukkende at være lykkens prins:

”Når den unge härskaren kände den på sin hjässa stod han tyst och gripen, resligare än förr. Och allvarlig, med huvudet krönt til makt på jorden gick han in till sin älskade för att dela hennes läger”

Aktantmodellen ovenfor (se side 16) viser ikke denne forvandling fra prins til konge. Forvandlingen sker ikke i handlingen, men i prinsens psyke. Han ændrer holdning, og set fra dette synspunkt, ser forløbet anderledes ud:



Det er altså ”lykkens prins”, der står i vejen for at prinsen kan opnå sit endelige mål, og han må elimineres før han kan få prinsessen. I eventyret om ”*Kong Lindorm*” var det en lignende indre konflikt i prinsen, der umuliggjorde hans projekt, men hos Lagerkvist er ”modstanderen” ikke projiceret ud i ”virkeligheden”, men holdt som en indre, psykologisk konflikt mellem fornuft og kærlighed.

Prinsens projekt er i denne fremstilling reduceret til et mål om at opnå prinsessen, og statholderen får derfor rollen som ”hjælper” – han får prinsen til at tænke sig om, og derved ændre holdning. Men i udgangspositionen var prinsens projekt udelukkende at være ”lykkens prins, inget annat!”, og det projekt mislykkes.

I modsætning til folkeeventyret, hvor prinsens projekt var at gå fra barn til voksen ved at blive gift med en prinsesse, ønsker Lagerkvists prins at vedblive med at være barn. At holde fast i sin barnlige forestilling om den uendelige lykke.

6 Diskussion af analyserne

Som det er antydnet i analysen af Lagerkvists ”*Prinsessan och hela riket*” giver den narratologiske analyse nogle problemer. Eventyrets udvikling sker ikke i handlingsstrukturen, men derimod i langt højere grad i prinsens psyke og intellekt. Der sker en ændring i hans værdier og normer væk fra den barnagtige blåøjethed, som var drivkraften bag hans voldsomme kamp.

I modsætning til folkeeventyret, der følger en klassisk udvikling fra harmoni over splittelse til en ny harmoni, går Lagerkvists prins fra en harmonisk lykkesverden til en splittet, disharmonisk tilværelse, hvis tunge åg han dog påtager sig. Splittelsen heles ikke i Lagerkvists univers, og en kamp imod splittelsen er umulig.

Netop denne forskel er afgørende. Greimas’ modeller opererer nemlig i høj grad med udvikling mod harmoni. Således kan aktantmodellen ikke på tilfredsstillende vis fremstille et forløb, der ikke slutter med, at subjektets projekt lykkes. Det kræver modifikation af modellen, og dermed taber den en stor del af sin værdi.

Derimod giver især aktantmodellen en god indgangsvinkel ved læsning af ”*Kong Lindorm*”. De grundlæggende konflikter kan læses ud af modellerne, og de giver en forståelse af det univers som teksten er et produkt af.

Den semiologiske teori udgøres – som det blev nævnt indledningsvis – primært af lingvistiske metoder, der sammenkobles med psykosociale aspekter. Fælles for disse metoder er, at de tager hver deres sigte på at belyse tekstens betydningsproduktion, og ikke interesserer sig for dens æstetiske udformning og ej heller de socialhistoriske tendenser, der kan tænkes at influere teksten på produktionstidspunktet – det, der vedrører tekstens funktion af og i den samfundsmæssige kontekst.

For at forstå et folkeeventyr forudsætter det et vist kendskab til et traditionelt, feudalt opbygget samfund, som også ”*Kong Lindorm*” bærer tydeligt præg af at være tænkt inden for. Men dette aspekt medtages ikke i en semiologisk analyse, hvor konteksten netop anses for at være et ekstra-tekstuel element, man kan se bort fra.

Endvidere er det problematisk, at metoden ikke belyser tekstens æstetiske dimension. En af de væsentligste forskelle på folkeeventyr og kunsteventyr, er den måde, hvorpå de er blevet ”brugt”. Folkeeventyret er blevet formidlet mundtligt, hvorimod det moderne kunsteventyr hører hjemme på papiret.

Ganske som der findes flere folkeviser om den samme begivenhed eller de samme personer, findes der mange folkeeventyr, der behandler de samme motiver og temaer, og som er blevet rubriceret under samme overskrift. Baggrunden er netop, at de har et enslydende indhold, men forskelligt udtryk.

Tekstens sproglige udtryk er altså af mindre betydning for et folkeeventyr, hvorimod det ofte er afgørende at kunne dechifre de sproglige tegn i et kunsteventyr:

”När den unge härskaren kände den på sin hjässa stod han tyst och gripen, resligare än förr. Och allvarlig, med huvudet krönt till makt på jorden gick han in till sin älskade för att dela hennes läger.”

Folkeeventyrerne bærer – som nævnt – præg af at være tekster, der er produceret i og til et

feudalt samfund, men den nøjagtige bestemmelse af den oprindelige tekst, er ikke mulig i langt de fleste tilfælde. Kun de eventyr, der fx behandler historiske begivenheder eller indeholder kristne budskaber kan tidsbestemmes i et vist omfang. Dette er nok et af de vigtigste genrekonstituerende træk for folkeeventyr, men den semiologiske læsnings fravalg af at analysere disse konteksters indflydelse på samtidens tekstproduktion, giver altså ikke et redskab, der er brugbart til at forstå historien. Her må der andre analysemetoder i brug, der evt. i samarbejde med narratologien og semiologien kan give et billede af det univers, hvori folkeeventyret er blevet brugt.

Det samme gør sig gældende for kunsteventyret, men i modsætning til folkeeventyret, giver en semiologisk læsning ofte et vrangbillede af teksten. Moderne tekster er produkter af en individuel forfatter, der lever i en afgrænset historisk periode. For til fulde at forstå, hvorfor Lagerkvists prins gør, som han gør, kan man ikke hente hjælp i semiologien. Eventyret er som sagt skrevet i tiden umiddelbart efter Første Verdenskrig, hvor den vestlige verdens borgerlige værdier stod forfald. Den optimistiske tiltro til den menneskelige dygtighed og tekniske kunnen blev afløst af en opfattelse af verden som uoverskuelig og uforståelig, og hvor troen på en sammenhæng mellem fortid og fremtid ikke længere var gyldig.

”*Prinsessan och hela riket*” bærer på flere måder præg af at være skrevet i tyverne. De tekniske frembringelser var ikke kun til glæde for menneskeheden, men førte også til død og ødelæggelse. Uanset sine overmenneskelige kræfter og uendelige kærlighed, må prinsen indordne sig under samfundets normer og regler. Selv eneren - der både besidder styrke og kærlighed, og dermed i folkeeventyrets univers ville være den perfekte, harmoniskabende prins - er ikke hævet over samfundets normer. En sådan tolkning af eventyret om lykkens prins kan ikke udledes af de semiologiske analyse, selvom den umiddelbart kan forekomme mere valid.

7 Konklusion

Målet for denne opgave var at undersøge anvendeligheden af et udvalg af semiologiens analysemetoder i forhold til et traditionelt folkeeventyr og et moderne kunsteventyr.

Både Greimas og Propp udviklede deres metoder ved at analysere netop folkeeventyr, og analysen af folkeeventyret ”Kong Lindorm” med udgangspunkt i aktantmodellen og ”betydningens grundstruktur” giver et brugbart billede af de konflikter, motiver og temaer, der er på spil i eventyret

Dog er der en række svagheder ved en semiologisk læsning som denne: Modellernes simplicitet foreskriver, at en række – afgørende – aspekter af teksten udelades. Således indgår hverken en analyse af de sociohistoriske forhold, hvorunder teksten er blevet produceret og brugt, og ej heller den æstetiske udformning af teksten.

Metoden interesserer sig udelukkende for tekstens produktion af betydning, og fraskriver sig dermed muligheden for at inddrage konteksten. Eksempelvis kunne det være interessant at foretage en sammenlignende undersøgelse af de forskellige udgaver, der findes af eventyret, og dermed fx finde årsagen til, at der i denne udgave er to forskellige hjælpere: ”den gamle kælling” og ”den gamle dame”. De er tydeligt adskilt i eventyrets fremstilling, men har dog så væsentlige fælles træk, at de tåler en sammenligning.

At en forfatter som Pär Lagerkvist i 1924 tager en så traditionel fortælletradition som eventyret op igen, er i sig selv interessant. Analysen viste, at det var svært – endsige umuligt – at forstå historien uden at inddrage den historiske kontekst – tiden efter Første Verdenskrig.

I modsætning til folkeeventyret, hvor hverken afsender eller modtager er fast defineret, arbejder Lagerkvist i et litterært univers, hvor teksten er et medie, der bruges til at kommunikere mellem forfatter og læser. Lagerkvist arbejder udfra en forestilling om en læser, som han henvender sig til.

Lagerkvist kan derved bruge læserens forventninger til eventyrgenren til at understrege tekstens tema. Lagerkvists eventyr er en ironi over folkeeventyrets stræben mod harmoni, og ved at skrive et eventyr, der ikke har denne stræben i sig, negere han læserens forventninger, og fremhæver den opløsning af værdier, som er tekstens egentlige budskab.

De semiotiske metoder til tekstlæsning, som her er blevet præsenteret, har både fordele og ulemper. Den største force er, at de giver et billede af, hvor problemet i teksten ligger, og dermed et godt udgangspunkt for en tolkning. De kommer dog til kort, når blikket rettes mod komplicerede tekster, hvor konflikterne ikke udspiller sig *mellem* aktanter, men *i* aktanterne, og især er det problematisk at fremstille et forløb, der ikke fører til opfyldelse af subjektets projekt.

8 Litteraturfortegnelse

- Berthelsen, Jens m.fl. ”Fortælle teori. Forudsætning og perspektiv”, Arena, 1974.
- Brandt, Per Aage og Dines Johansen, Jørgen ”Om tekstanalyse”, in ”Analyser af Dansk Kortprosa 1”, Borgen, 1971.
- Brostrøm, Torben „Folkeeventyrets moderne genbrug eller Hvad forfatteren gør –”, Gyldendal, 1987.
- Duffy, Jean ”Structuralism. Theory and practice”, Uni. of Glasgow, 1992.
- Greimas, A.J. „Strukturel semantik“, Borgen, 1974.
- Grodal, Torben og Madsen, Peter ”Tekststrukturer” in ”Tekststrukturer. En indføring i tematisk og narratologisk tekst-analyse”, Borgen, 1974.
- Lagerkvist, Pär ”Prinsessan och hela riket” in ”Onda Sagor”, (1924), Aldus/Bonniers, Stockholm, 1965.
- Lykke-Olesen, Peter og Ole Pedersen (red.) ”Folkeeventyr. Fascination og pædagogik”, Gyldendal, 1982.
- Lykke-Olesen, Peter og Ole Pedersen (red.) ”32 danske folkeeventyr – en fortælletradition”, Gyldendal, 1982.
- Propp, Vladimir ”Morphologie du conte”, Seuil, 1965.
- York Möller-Christensen, Ivy ”Den danske eventyrtradition 1800-1870”, Odense Universitetsforlag, 1988.