

Brandforvirring i eventyrland

H.C. Andersen som biografisk figur i international populærkultur

Af Torsten Bøgh Thomsen, Syddansk Universitet

Der er tilsyneladende ingen grænser for, hvad den danske eventyrforfatter H.C. Andersen skal lægge navn til. Så vidt forskellige ting som et julemarked, en lufthavn, et bageri og en tatoveringsmesse bærer hans navn. Guldøl, småkager, ost og bornholmsk gin sælges med hans silhuet påstemplet. Selv "H.C. Andersens flyttefirma" har grebet chancen for at bruge digteren i sin markedsføring med et påfaldende ejefald i firmanavnet, der antyder, at han er indehaveren, og sloganet "Vi gør din flytning til en god historie". Det mere oplagte "Vi gør din flytning til et eventyr" er man af uvisse grunde gået uden om, men det betyder heller ikke det store, da koblingen til forfatteren i det hele taget virker temmelig løs. Disse eksempler kan ses som udtryk for en overfladisk tilgang til forfatterskabet, eller snarere forfatteren, men de er også eksempler på, at selvom Andersen længe har været død, så er han på sin vis spillelevende på en måde, hvor hans person hjemsøger alle mulige og umulige aspekter af det danske samfund.

Også internationalt gør dette sig gældende. Gennem nyudgivelser, nyoversættelser og ikke mindst adaptationer af hans værker sættes han i spil på måder, der gør det relevant at overveje, hvordan han som forfatter fortsat spiller en rolle i udbredelsen og modtagelsen af værket. I det følgende vil jeg analysere en række eksempler på de måder, Andersen bruges på i samtiden og er blevet brugt på historisk for at diskutere nogle af de spørgsmål, der melder sig, når man betragter forfatterpersonen. Det er spørgsmål knyttet til begreberne originalitet, autenticitet, autoritet og loyalitet, som det følgende skal dreje sig om.

Loyalt over for hvad?

Loyalitetsspørgsmålet har fyldt meget inden for oversættelses- og adaptationsstudier. Historisk set er litteraturafledte værker, animationer, filmatiseringer, genskrivninger m.m., blevet vurderet i forhold til graden af trofasthed over for forlæggene ud fra en grundlæggende antagelse om, at de generelt ikke yder dem retfærdighed. Timothy Corrigan beskriver,

hvordan adaptationsstudier har opereret med en hierarkisk prioritering af litterære kilder frem for visuelle medier under den antagelse, at "original source texts have an integrity that can only be weakly imitated by the parallel intertextuality of an imitation" (Corrigan, 2017, s. 32). Dette dogme blev dog mødt af kritik omkring årtusindskiftet (Andrew, 2004), især af Robert Stam (2000), der afviste den type domsfældelser, der udtrykkes gennem termer som illoyalitet og vulgarisering. Imod dette hævdede han og andre, at adaptationer bør anerkendes på deres egne præmisser og vurderes i deres sociokulturelle, historiske og økonomiske kontekster (Murray, 2013). På lignende vis har forskere understreget den dialogiske relation mellem adaptationer og deres kilder og fremhævet, hvordan adaptationer kan synliggøre skjulte potentialer i disse (Bruhn, 2013). Når det kommer til studier i Andersen-adaptationer, har Elisabeth Oxfeldt bemærket, at også denne forskning har været præget af en moraliserende og nostalgisk tilgang, der har sat loyalitet over for teksten som vurderingskriterium (2009, s. 13). Den toneangivende adaptationsforsker Linda Hutcheon har ligeledes kritiseret feltets vedvarende "misleadingly evaluative discourse of fidelity", og anbefalet et større fokus på den udbredelse, som visse værker opnår gennem adaptationer. Hun foreslår, at vi snarere end at vogte over kulturarven bør spørge: "why do the same stories exist in such a startling array of forms?" (Bortolotti & Hutcheon, 2007, s. 445-46).

Adaptationsstudier overlapper med oversættelsesstudier, et felt, i hvilket kravet om loyalitet over for kildeteksten også har gjort sig gældende. De romantiske skikkelser Friedrich Schleiermacher, A.W. Schlegel og Wilhelm von Humboldt "theorized the principle of 'faithfulness'" (Casanova, 2010, s. 91), hvilket skabte en normativ diskurs inden for oversættelsesteori, der ligeledes vurderede oversættelser ud fra, hvor nøjagtigt de formåede at gengive kilderne. Først i 1970'erne, med fremkomsten af deskriptive oversættelsesstudier, ændrede fokus sig til oversættelsens funktion i modtagerkulturen. Hans Josef Vermeer påpegede i sin skoposteori (1978), hvordan oversættere tilpasser tekster for bedst at imødekomme målgruppens behov. Senest har Lawrence Venuti kritiseret den såkaldt "instrumentalistiske model", som han hævder har domineret oversættelse siden antikken. Han definerer den model som "the reproduction or transfer of an invariant that is contained in or caused by the source text, an invariant form, meaning, or effect" (2019, s. 1), men indvender, at denne ide om invarianter er en illusion. Da en tekst kan understøtte uendelige fortolkninger på tværs af tid og sted, opfordrer Venuti derfor til en "hermeneutisk" tilgang til oversættelse, der betragter "translation as an interpretive act that inevitably varies source-text form, meaning, and effect according to intelligibilities and interests in the receiving culture" (s. 1).

Det er inden for disse nye, ikkenormative udviklinger inden for adaptations- og oversættelsesstudier, jeg placerer mig i det følgende, både hvad angår loyalitet, eller mangel på samme, over for de tekstlige kilder og den biografiske brug af Andersens forfatterpersona. Hermed stiller jeg mig også kritisk til den mere protektionistiske del af Andersen-forskningen, der forstår forfatterskabet og forfatteren som fænomener, der bedst lader sig begribe, hvis man har kendskab til det danske sprog samt Andersens liv og samtid. Elias Bredsdorff skriver kritisk om de engelske oversættelser af Andersens eventyr, at på trods af oversætternes fordrejende omgang med stoffet, så bevarede teksterne deres appel, hvilket må skyldes en indlejret kvalitet eller genialitet i originalerne: ”Selv hvor det var dækket af jord og slagger, skinnede guldet igennem!” (1954, s. 520). I samme ånd mener Viggo Hjørnager Pedersen, at det forhold, at Andersen i udlandet primært opfattes som børnelitterær forfatter, hos oversættere har ansporet til ”the wrong sort of licence, pedagogical rather than poetic”. Dermed har de ikke skabt ”the most artistic rendering of the original message” (2004, s. 338). I disse formuleringer ser vi, hvordan der med Venutis begreb forudsættes invarianter i forfatterskabet. Dels i form af en iboende lodighed, der sætter sig igennem på trods af diverse manipulationer, dels i form af teksternes kunstneriske originalbudskaber, som oversættelserne forvansker i deres mangel på loyalitet.¹ Hertil kunne man føje den biografiske forfatters biografi som en slags paratekstlig invariant, der kan være genstand for mindre eller større grader af loyalitet i gengivelsen. Johan de Mylius kommenterer således i bagsideteksten til *Livet og skriften* (2016) de mange fortællinger om Andersens person, der især flourerer i udlandet, og pointerer, at ”der er ingen ende på myter, fordomme, klicheer og skævvridninger. Godt og grundigt næret af hans verdensberømmelse, som man hellere end gerne vil tage til indtægt, men som spærrer for en egentlig forståelse af Danmarks nationalforfatter”. Ved siden af det tilsmudsede guld og de infantiliserede originalbudskaber har vi altså også at gøre med en misrepræsenteret biografisk forfatter, der er kvalt af sin egen succes. Han bestemmes ydermere som *Danmarks* nationalforfatter, et tilhørsforhold, man må forstå har betydning, hvis man vil opnå den *egentlige* forståelse af ham, der tilsyneladende ligger hinsides hans verdensberømmelse.

I bevægelsen væk fra denne type af tilgange, der fastholder, at Andersens tekster og person bedst lader sig forstå af eksperter, som læser ham på originalsproget på baggrund af indgående kendskab til hans samtid og biografiske forhold, er det fristende at lade sig falde i

¹ For en uddybning af denne tradition inden for Andersen-forskningen samt en diskussion af denne i forhold til forfatter-skabets udbredelse i engelsk oversættelse, se Thomsen 2025.

den modsatte grøft og med Roland Barthes (1967) hævde, at forfatteren er død og uvedkommende for forståelsen af værket. Problemet med dette er imidlertid, at Andersens person så ofte anvendes i cirkulationen af hans forfatterskab. Det virker derfor mere frugtbart at følge den retning inden for Andersen-forskningen, der de seneste ti år har været udstukket af Anne Klara Bom. Med perspektiver fra britiske *cultural studies* og *critical heritage studies* betragter Bom (2020; 2025) Andersen som et kulturelt ikon, der tildeles forskellige betydninger i forskellige sammenhænge og af forskellige fællesskaber, og det er disse betydninger, der er interessante at undersøge. Koblet med pointerne fra oversættelses- og adaptationsteori er dette perspektiv udgangspunktet i det følgende, hvor jeg vil undersøge, hvordan Andersen som biografisk forfatter fortsat er til stede i cirkulationen af værket. Men før jeg giver mig i kast med dette, vil jeg begynde med nogle eksempler på situationer, hvor han er påfaldende fraværende eller fejkrediteret, for at belyse, hvordan spørgsmålet om forfatterens rolle er særligt kompliceret, når det kommer til eventyrgenre.

”Prinsessen på ærterne” af Brødrene Grimm

I løbet af 2010’erne forestod forskere fra H.C. Andersen Centret en serie af projekter med fællesbetegnelsen Mapping Andersen, i hvilke de undersøgte udbredelsen af Andersens værk i forskellige nationale sammenhænge.² I forbindelse med undersøgelsen af Andersen i Italien udsendtes et spørgeskema via VisitDenmark, der spurgte til folks kendskab til Andersen. I fritekstfelter skulle respondenterne angive deres yndlingseventyr af ham. Ca. 1300 vendte tilbage, og som forventet var eventyr som ”Den lille Havfrue”, ”Keiserens nye Klæder” og ”Den grimme Ælling” bedst kendt, men eventyr som ”Den lille Rødhætte” og ”Snehvide” figurerede også blandt respondenternes yndlings-Andersen-eventyr, selvom de ikke er skrevet af ham.

Det er en forvirring om eventyrenes ophav, som man indimellem støder på, og som man også finder eksempler på tilbage i historien. Det er nemlig ikke altid så ligetil at finde ud af, hvem der har forfattet hvilke eventyr. Dels fordi fejkreditering ikke er ualmindeligt, dels fordi spørgsmålet om originaler er en svær størrelse i eventyrland.

Hvis man søger på det franske marked efter Andersens fortælling om ”Prindsessen paa Ærten” (1835), vil man imellem alle udgivelserne af Andersens version opdage, at fortællingen også forekommer i en række nutidige udgivelser, der angiver brødrene Grimm som forfattere. Disse havde siden udgivelsen af den første samling af *Kinder- und Hausmärchen* i

² De undersøgte lande var Kina, Italien, Portugal, Rusland, Norge/Sverige, USA og England.

1812 oplevet stor europæisk succes og oversættelse af deres eventyr til adskillige sprog (Jessen, 2020). De fortsatte og udvidede derfor deres samling i årtierne efter, og fejlkategoriseringen af Andersens eventyr kan muligvis spores tilbage til det forhold, at Wilhelm Grimm i 1843 optog fortællingen som eventyr nr. 182 under titlen ”Die Erbsenprobe/Ærteprøven” i den femte udgave (1843). Wilhelm havde efter sigende skrevet det ned efter at være blevet det fortalt af sin søn Hermann. Da Andersen i 1844 rejste rundt i Tyskland og besøgte Wilhelm Grimm, som til hans forbløffelse slet ikke vidste, hvem han var, beskriver han dette i et brev til vennen Jonas Collin, idet han samtidig omtaler, at ”Prindsessen paa Ærten” fejlagtigt er blevet optaget i samlingen af folkeeventyr:

Damerne vilde slet ikke tro mig; thi naturligviis naar jeg nu overvældes med Hyldest og fortælles at jeg er den bekjendteste Digter i Norden, svarer jeg, det er ikke saa: Grimm har jo ikke engang hørt mit Navn; naragtigt er det imidlertid, da han i sin nye Samling af ægte Folke-Eventyr, skal have optaget eet af mine originale, rigtig nok i den Tro at det tilhørte kun de Danske. (Andersen, 1844)

Spørgsmålet er imidlertid, hvordan Andersens brug af begrebet original skal forstås. Som Flemming Hovmann har påpeget, havde han tidligere hævdet, at eventyret var ”en gen-
digtning af et af barndommens fynske folkeeventyr [sic.]” (1990, s. 25). Dette har forvirret forskningen, da intet sådant dansk folkeeventyr lader sig opstøve. Hovmann uddyber:

Men skønt motivet med sengeprøven foruden i en række syd- og østeuropæiske samt orientalske folkeeventyr også kendes i flere varianter i svensk tradition fra før A, er pointen en anden. I samtlige svenske versioner er der tale om et bedrageri, idet helten/heltinden har en hjælper(ske), som røber, hvad der skal svares om morgenen, ligesom det snarere drejer sig om nøjsomhed, flid og sparsommelighed end om sarthed, når der spørges efter prinsessens kvaliteter. (s. 25)³

Grimms version er dog utvivlsomt baseret på Andersens eventyr. Handlingen og fortællingens udfald er det samme. Der er ikke tale om hjælpere eller bedrageri. Grimms version er mere omstændelig, indeholder mere dialog og giver sig tid til at forklare f.eks. kongens tvivl om den unge kvindes prinsessestatus mere indgående end Andersen. Ligeledes er der indført

³ Jeg er Holger Berg ved H.C. Andersen Centret taknemmelig for at gøre mig opmærksom på disse forvekslinger og diskussioner angående ”Prindsessen paa Ærten”s ophav.

tre arter i stedet for en, men det er alligevel tydeligt, at der er tale om samme fortælling i to forskellige versioner.⁴ Hele miseren kan ses som eksempel på, hvordan de store eventyrforfattere og -nedskrivere heller ikke altid selv havde styr på inspirationer, ophav og originaler. Imidlertid, da fejlen opdagedes, redigerede Grimm eventyret ud i næste eventyrudgave (1850). Det er dog sandsynligt, at 1843-udgaven er faldet i franske oversætteres hænder. I hvert fald finder vi i samlingen *Contes allemandes du temps passé* fra 1869 ”La princesse sur les pois” tilskrevet Grimm-brødrene, hvilket formentlig har været medvirkende til at skabe den situation, at eventyret i dag i Frankrig findes i en kanonisk Grimm-version og en kanonisk Andersen-version. Sådan kan en fejltilskrivning udvikle sig til en tradition. Det er ikke unikt for Andersen eller Grimm-brødrene. Asbjørnsen og Moe og de tidlige franske eventyrforfattere Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont og Charles Perrault oplever også fejlkreditering – eller måske ikke at blive krediteret overhovedet. I disse tilfælde kan man få det indtryk, at forfatteren er temmelig irrelevant i eventyrland.

Samme afslappede holdning til, hvem der nu lige skrev hvad og i hvilken version, gør sig nogle gange gældende, når man præsenterer et internationalt publikum for materiale, der rummer en høj grad af loyalitet over for forfatteren og forfatterskabet. Fra 2015 til 2018 udbød H.C. Andersen Centret et online Andersen-kursus internationalt, som igennem fire iterationer tiltrak ca. 33.000 deltagere. Vi bad dem om at læse nye oversættelser af eventyrene af oversætter John Irons, som er meget loyale over for originalerne i den forstand, at de både sprogligt og indholdsmæssigt har haft til formål at være så tæt på de danske tekster som muligt. Generelt var folk begejstrede for oversættelserne, men der var alligevel nogle, der foretrak Disneys lykkelige slutning på ”Den lille Havfrue” (1837) og mente, at eventyrene var for grove og dystre i nyoversættelserne. Særligt eventyret ”De røde Skoe” (1845), der omhandler den stakkels Karen, som må gå så gruelig meget igennem for at bøde for sin forfængelighed, vakte i sin loyale oversættelse forargelse. En deltager tilkendegav således i et kommentarfelt, at vedkommende var ”not sure I like this”. En anden var til gengæld sikker på, at eventyret var ”Quite distasteful in my eyes!”, imens en tredje kommenterede, at fortællingen er udtryk for ”the usual macabre HCA pessimism that I’ve come to expect during the last couple of weeks”. Særligt interessante var udmeldingerne: ”I don’t like this version” og ”the Hans Christian Anderson [sic.] fairy tales I read are not like the ones we study here”.

⁴ Skulle man have lyst til at sammenligne de to versioner, findes begge online. Grimm: https://de.wikisource.org/wiki/Die_Erbsenprobe (1843), Andersen: <https://hcandersen.dk/vaerker/prindsessen-paa-aerten/>

Der skelnedes ikke kvalitativt mellem original og adaptation eller genfortælling, og flere foretrak de versioner af eventyrene, de hørte, læste eller så som tegnefilm som børn.

Dette er interessant set i lyset af adaptationsteoriens pointe om, at man både inden for teorien og den populære modtagelse af adaptationer har en tendens til at vurdere dem ud fra originalen. Dels ud fra en opmærksomhed på forfatterens intention, der formodes indkapslet i denne, hvorfor adaptationer per definition må være ringere, dels ud fra en generel antagelse om, at bogen, teksten, er et mere sofistikeret medium end andre medier, særligt visuelle medier. Det er et implicit hierarki, der kommer til udtryk via kendte spørgsmål såsom ”Var det virkelig det, forfatteren mente?” og ”Er filmen lige så god som bogen?”, der begge sætter lighedstegn mellem loyalitet og kvalitet. Men det lader til, som vist, at være lidt anderledes med Andersen, hvilket måske kan skyldes en genreforståelse hos modtagerne.

Eventyr er en genfortalt genre. Gennem hundredvis af år har de bevæget sig fra sted til sted i forskellige versioner og er løbende blevet tilpasset lokale normer og værdier. Det har nedskrivningen af dem ikke ændret på. Ifølge Jack Zipes tilpassede de franske forfattere deres eventyr til den postrenæssance og den aristokratiske oplysningskultur, deres publikum befandt sig i. Grimm og Andersen genfortalte deres eventyr på måder, hvor de reflekterede de samfundsmæssige skift, der gjorde sig gældende i bevægelsen væk fra feudale samfundsstrukturer og i den gryende industrialisering (Zipes, 1983). Og de arbejdede med, hvad man kunne kalde lejlighedsvis transparens omkring fortællingernes ophav – i det omfang de overhovedet kendte disse. Eventyr kan altid genfortælles på nye måder. På samme måde har vi, med fremkomsten af postmodernismen og dens frie tilgang til litteratur- og kunsthistorien, i de sidste 50 år set en udbredt ligegyldighed angående loyalitet over for forlægget og spørgsmål om forfatterens intention, når det kommer til genfortællinger og adaptationer af eventyr (Constable, 2006). I flere tilfælde finder vi endda, hvad Stam ville kalde ”strategic” eller ”performative infidelity” (2017, s. 242) eller ”revisionisme”, hvilket han definerer som ”adaptations that dramatically transform and revitalize their source texts through provocative changes in locale, epoch, casting, genre, perspective, performance modes, or production processes” (s. 239). Selvom man i receptionen ofte kan se adaptationer vurderet i forhold til, hvor loyale de er over for originalen, så ser jeg lige så ofte en udtalt accept af – måske endda genrebetinget forventning om – variation og opdatering af eventyrene i genfortællingerne.

Biografisme i Andersens samtid

Eventyr lader altså til at have en påfaldende løs tilknytning til deres forfattere, hvilket er interessant i Andersens tilfælde, hvor modtagelsen af værket har været præget af biografisme siden hans levetid. Søren Kierkegaards debutudgivelse, *Af en endnu Levendes Papirer* (1838), kan ses som et tidligt eksempel på dette. Heri lancerede han sin kendte nedsabling af Andersens romankunst, som han anklagede for at være forskellige gennemspilninger af Andersens egen livshistorie og gennemsyret af hans mismod ved tilværelsen: ”Den samme glædeløse kamp, som Andersen selv kæmper i livet, gentager sig nu i hans poesi”, hedder det, og det skyldes netop, at han ikke kan ”udskille det poetiske fra sig selv” (Kierkegaard, 2019, s. 50).

Det tætte forhold mellem liv og værk havde Andersen selv lagt grundstenen til to år forinden. I 1836 mødtes han med litteraten Xavier Marmier, som arbejdede på en afhandling, der skulle introducere nordisk litteratur i Frankrig. Andersen havde fortalt om sin barndom og ungdom, hvilket Marmier skrev sammen og udgav i artiklen ”Une vie de Poète” i *Revue de Paris* i oktober 1837 (Høybye, 1950). Året efter udkom en introduktion til den tyske oversættelse af romanen *Kun en Spillemand*, der ligeledes indledtes med en biografisk skitse over Andersens liv. Sidenhen dukkede biografiske skitser op i adskillige eventyrsamlinger i form af oversættere og udgiveres forord til udgivelser i Tyskland, Frankrig, England, USA, Rusland og Indien m.m.

De biografiske skitser skabte den forfattermyte, der har fungeret som isbryder for og introduktion til forfatterskabet siden begyndelsen. Andersens fattige opvækst og hans ukuelige ambitioner bliver betonet. Modgangen, han måtte overkomme for at blive en stor kunstner, understreges. Og hans proletarbaggrund og sene dannelse anføres som forklaring på den naivitet, der gang på gang understreges i omtaler, introduktioner og anmeldelser. Den anonyme franske oversætter C... får flettet ordet naivitet ind tre gange på lige så mange sider for at beskrive Andersens uhildede blik på verden og hans evne til at lade sig spontant begejstre over fænomener, andre ikke ville bemærke. Hans kunstnervirke bestemmes som en:

[...] levende og naiv malerkunst, hvis særlige fortjeneste er at gøre steder nærværende og kære i tanken, selv når de aldrig har mødt ens blik, og at låne en ny tiltrækning til genstande, man kender; faktisk synes, efter at have læst Andersens eventyr, hver busk, hver fugl, det mest ydmyge dyr i skabningen at forvandle sig, at blive poetisk for ens øjne: man føler sig fristet til

at spørge dem om deres følelser, deres glæder, deres lidelser, eftersom de fortælles på så naiv og original en måde [...]. (Andersen, 1848, s. 6-7, min oversættelse)⁵

Så stærk er sammenkoblingen af biografi og værk, at en anden fransk oversætter, Charles Brandon, i 1853, rammesætter Andersens forfatterskab som en art personlig traumbearbejdelse:

I sine forskellige skrifter, og især i sine eventyr, har Andersen ofte skildret sine egne lidelser og ofte tegnet et billede af sin vanskelige ungdom. Det, der udgør deres største charme, er den enkelhed, den barnlige ømhed, den medfølelse for de fattige og lidende samt den religiøse resignation hos et kristent hjerte, som gennemstrømmer dem. (Andersen, 1853, s. 7, min oversættelse)⁶

Jakob Stougaard-Nielsen og flere har påpeget, at både de biografiske introduktioner såvel som de senere selvbiografier snarere end at repræsentere autentiske vidnesbyrd, kan ses som en effektiv, performativ biografisk markedsføringsstrategi til at placere Andersen som et romantisk geni, et gudsbenådet naturbarn, der af skæbnen var blevet bestemt til at blive en stor forfatter i liga med Shakespeare og Walter Scott (Stougaard-Nielsen, 2015). Det var et narrativ, som Andersen producerede i samarbejde med redaktører, oversættere og kultur- og litteraturformidlere som Marmier. Og at han forholdt sig temmelig overbærende til unøjagtige gengivelser af sin biografi, fremgår af et brev til veninden Henriette Hanck fra 1838, hvori han kommenterer den interesse, hans person blev genstand for i den tidlige udbredelse: ”Mit Livs-Eventyr synes at vække ligesaa megen Interesse for mig, som mine Arbeider; i meget kort Tid har jeg i forskjellige Sprog seet min Historie, skjøndt noget feilagtig fortalt” (Andersen, 1838). Han bemærker, at man i biografierne ikke går op i tørre fakta. Om han nu lige skulle i lære som skrædder eller snedker, da han som 14-årig var nyankommet til København, spiller ikke den store rolle for biografisterne. Til gengæld bemærker han, at ”Odense og Hospitalskonen der spaaede at Odense skulde blive ilumineret for mig bliver høist populairt.” (Andersen, 1838). Det er hændelserne, der understøtter fortællingen om den

⁵ “[...] peinture vive et naïve, dont le mérite particulier est de rendre présents et cher à la pensée des lieux qui n’ont jamais frappé vos regards, et de prêter un nouvel attrait aux objets qui vous sont familiers; en effet, après la lecture des contes d’Andersen, chaque arbuste, chaque oiseau, le plus humble animal de la création semblent se transformer, se poétiser à vos yeux: vous vous sentez tenté de leur demander l’histoire de leurs sentiments, de leurs joies, de leurs souffrances, comme la raconte, d’une façon si naïve et si originale [...]”

⁶ ”Dans ses différents écrits, et surtout dans ses contes, Andersen a souvent raconté ses propres souffrances et s’est souvent peint dans sa pénible jeunesse. Ce qui en fait le principal charme, c’est cette simplicité, cette tendresse d’enfant, cette sympathie pour le pauvre et celui qui souffre, la religieuse résignation d’un cœur chrétien, qui les anime.”

skabnebestemte kunstner, der fremhæves. Og det er ikke en overdrivelse, at biografien skabte stor international interesse. Det kunstnernarrativ, der etableredes i Andersens samtid, vokser siden til et mesternarrativ, der selv begynder at generere historier og *spinoffs*, som løber parallelt med forfatterskabets udbredelse. En sensationalistisk interesse tilføjer historier om Charles Dickens-besøget, der bliver definerende for forståelsen af hans sociale evner – eller mangel på samme. Edvard Collin-relationen giver anledning til fortællingen om hans homoseksualitet. Kongesønsmyten kommer til, og så har vi selvfølgelig den officielle, stuerene, hollywoodegnede og Danny Kaye-forstærkede Grimme-ælling-fortælling om det naive vidunderbarn fra det tuttenuttede eventyrkongerige Danmark, som stadig lever i turistindustriens markedsføring af Danmark. Her, 150 år efter hans død, oplever vi stadig en tabloid interesse i hans person, når en ny detalje om hans privatliv afsløres eller spekuleres frem. Set i det lys er Andersen stadig spillevende, men det er en underlig, komposit tilværelse, han fører. Forfatteren er blevet en assemblage af delelementer, småfortællinger, tilsynekomster og anvendelser, der ikke skaber et sammenhængende eller troværdigt helhedsbillede af en faktisk person, men opretholder ham som ”et dynamisk og tilpasningsdygtigt kulturelt objekt” (Bom, 2020, s. 10).

Andersen som varemærke og kanonstempel: *Frozen I og II*

En af de måder, forfatteren Andersen viser sin assemblageagtige karakter på i nutidens popkultur, er, når han bruges som varemærke og løs inspiration. Disneys film *Frozen* fra 2013, instrueret af Chris Buck og Jennifer Lee, er et eksempel på dette. Hvis man ikke vidste, at den var inspireret af ”Sneedronningen” (1845) kunne man godt overse det. Der er så mange ændringer i plottet, at filmen kunne være præsenteret som en original fortælling, men Disney understreger selv filmens forlæg. I rulleteksterne svæver krediteringen ”Story inspired by ’The Snow Queen’ by Hans Christian Andersen” over navnene på de tre manuskriptforfattere. Derudover finder vi flere referencer og indlagte ”påskeæg”, der skaber, hvad Stam om adaptationer har kaldt et ”hermeneutic puzzle for the spectator familiar with the source” (2017, s. 244-45). Olaf-karakteren er et eksempel på det. Som blandt andre Elisabeth Oxfeldt (2025) har gjort opmærksom på, er han hentet fra Andersens ikke særligt kendte eventyr ”Sneemanden” (1861), som handler om en snemand, der er forelsket i den kakkellovn, han øjner gennem et køkkenvindue, og som ville ødelægge ham, hvis han skulle komme tæt på den. Olafs længsel efter sommer inkorporerer det motiv, men kun for en virkelig kender af forfatterskabet. Samme slags puslespil finder vi i hovedkarakterernes navne. Sam Sloan

(2014, s. 47) pointerer, at hvis man siger navnene Hans, Kristoff, Anna, Sven hurtigt efter hinanden, så har man forfatternavnet, men igen i en fragmentarisk assemblageversion, der har karakter af indforståede vink til kendere. Også i *Frozen II* (Buck & Lee, 2019) finder vi samme type henvisninger til Andersen. Oxfeldt gør opmærksom på, at ”*Frost II* viser endvidere kongen som lille dreng, der læser ’et eventyr af en dansk forfatter’” (2025, s. 148). Ligeledes nævnes ”Sneedronningen” og Andersen også hér i rulleteksterne som inspirationskilde, selvom henvisningen sagtens kunne have været undværet i dette tilfælde, da den film er et eksempel på, at *Frozen*-universet har selvstændiggjort sig fra forlægget.

Den brug er interessant og kan siges at tjene flere funktioner. Forfatterreferencen kan ses som en kvalitetsmarkør, der virker overbevisende, men også uigennemskuelig på samme måde, som hvis nogen er Kongelig Hofleverandør. I den forstand kan referencen ses som et vandmærke, der angiver en selvindlysende ægthed, substans og kvalitet, som ikke behøver yderligere forklaring, fordi den har bevist sit værd igennem generationer. Man kunne også betragte brugen som et kanonstempel, der knytter adaptationen til traditionen. Disney skaber synergi imellem sit eget brand og den autoritet og affektive styrke, der er knyttet til Andersens kanonisering, for at kvalitetsmærke værket. Men i kraft af at *Frozen* i bund og grund drejer sig om at udfordre kanon ved at genforhandle det klassiske eventyrplot og de aktantpositioner, Vladimir Propp (1928/1968) i sin tid identificerede, får denne påkaldelse af kanon en dobbeltfunktion. Den bliver dels parasitær i sin implicitte prætention om, at *Frozen* skulle være, eller blive, lige så kanonisk som forlægget, dels øger referencen filmens subversive funktion, al den stund benævnelsen af forlægget, som filmen manipulerer, får denne manipulations performative illoyalitet til at træde endnu tydeligere frem. Vi inviteres til at gå filmen igennem med en tættekam og overveje, hvori lighederne og afvigelserne består. Og deri ligger pointen. Hvis man vil gøre op med fortælletekniske dogmer knyttet til eventyrgenre, gøre to søstre til protagonister og søskendekærlighed til løsningen på konflikten, så er det afgørende, at disse revisioner er tydelige som revisioner, og at genfortællingen fremstår i klar dialog med den tradition, der forhandles. Med Linda Hutcheons ord må adaptationer blive ”acknowledged as adaptations of specific texts” (2006, s. 21) af deres publikum. Kun således kan de fremstå som ”ideological barometers”, der ”register shifts in the social/discursive atmosphere” (Stam, 2017, s. 247), og som oversætter oprindelsestekstens sproglige og diskursive samtid ind i nutiden.

Selvom *Frozen* således indholdsmæssigt manipulerer Andersens fortælling med en demonstrativ illoyalitet over for forfatterhensigten, så virker *måden* at genfortælle ”Snee-

dronningen” på imidlertid kongruent med Andersens egen arbejdsmetode, sådan som Ane Grum-Schwensen (2014) har beskrevet den: en samplingstrategi, der sigter imod at opdatere og tilpasse den gamle genre til en ny virkelighed. I samme ånd har Oxfeldt med hensyn til filmatiseringer af Andersens eventyr fremført, at: ”Filmselskaber, der laver Andersen-adaptationer, følger såmænd i Andersens fodspor, når de lige som ham laver nye kunstprodukter gennem adaptationerne.” (2009, s. 15). Som jeg andetsteds har argumenteret for (Thomsen, 2025), kan denne pointe dog udvides til at gælde for eventyret som sådan, hvis vilkår er, at det er en genre baseret på genfortælling og situations-, kultur- og tidsbestemt tilpasning. Set således er et eventyr altid en adaptation og ofte en selvrefleksiv opdatering af sin egen tradition. På den måde bliver adaptationens tilgang til forfatteren Andersen dobbelt. På den ene side performer den en illoyal genfortælling af hans værk. På den anden side kan netop denne illoyalitet, paradoksalt nok, ses som loyal over for hans arbejdsmetode og, i bredere forstand, i trit med genreens måde at udvikle sig på og bevare sin relevans over tid.

Disneys leg med loyalitetsforventninger

Noget lignende gjorde sig gældende i Disneys live-action-indspilning af ”Den lille Havfrue” (1837) fra 2023, instrueret af Rob Marshall. Den nye film er tilsyneladende udelukkende en adaptation af Disneys egen animation fra 1989, instrueret af Ron Clements og John Musker. Vi finder samme navngivne persongalleri: Ariel, Erik, Triton, Ursula, Sebastian m.fl., og samme forandringer i forlæggets plot, som tegnefilmen præsenterede. Men der er tilføjet nogle referencer til Andersen, der ikke var i den tidligere version. Filmen åbner med et direkte citat i engelsk oversættelse fra eventyrteksten: ”men Havfruen har ingen Taarer, og saa lider hun meget mere” (Andersen, 2003, s. 158), der, med forfatterens navn nedenunder, omgående rammesætter filmen som afledt af Andersens version. Derudover er der en visuel reference, som ikke var med i tegnefilmen, men som også stammer fra teksten. Da Ariel ankommer til havheksens domæne og polypperne dér, konfronteres hun med et oprørende syn. I Andersens version står der:

Mennesker, som vare omkomne paa Søen og sjunkne dybt derned, tittede, som hvide Beenrade frem i Polypernes Arme. Skibsroer og Kister holdte de fast, Skeletter af Landdyr og en lille Havfrue, som de havde fanget og qvalt, det var hende næsten det forskrækkeligste. (Andersen, 2003, s. 166)

Det har været for stærke sager i animationen, men i live-action-versionen ser vi, at havfrueskelettet er kommet med. På den måde bliver 2023-versionen et hermeneutisk puslespil, som Stam beskriver det, både med Disneys egen version, der gennemspilles på overfladen, og Andersens version, der ligger et lag dybere nede og igen bidrager med en aura af kanonisering og autenticitet.

Men brugen af Andersen blev taget et skridt videre af Disney. Da kontroversen om castingen af afrikansk-amerikanske Halle Bailey tog fart, og folk verden over protesterede imod en sort Ariel med hashtagget #notmyariel, tog Disney til genmæle i et åbent brev via netværket Freeform og skrev: "The original author of 'The Little Mermaid' was Danish. [...] for the sake of argument, let's say that Ariel is Danish too. Danish mermaids can be black because Danish *people* can be black." (NBC News 2019). Det ville egentlig have været mere nærliggende for Disney at forklare sig med, at live-action-versionen er en adaptation af deres egen 1980'er-animation. For dén foregår uden tvivl i et tropisk undervandsmiljø, hvad Andersens version ikke gør. Vi er formentlig omkring Middelhavet hos ham. Det kunne marmorarkitekturen og appelsinlundene, der nævnes, tyde på. Ligeledes er havfruen beskrevet som hvid i hans tekst, hvilket gør påkaldelsen af originalforfatteren og originalen yderligere bemærkelsesværdig. Men forvirring lader netop til at være Disneys intention med indlægget. Umiddelbart efter henvisningen til ikke bare Andersen, men Danmark, fortsættes der: "Ariel can sneak up to the surface at any time with her pals Scuttle and the *ahem* Jamaican crab Sebastian" (NBC News 2019), hvilket flytter fokus til en karakter fra 1989-tegnefilmen, der understøtter 2023-versionens castingvalg af Ariel, som skal passe ind i et caribisk miljø. Endelig undermineres de mange autenticitetsprætentioner med en understregning af, at "Ariel is a work of fiction", og hvis seerne er skuffede over castingen, fordi hun "doesn't look like the cartoon one", oh boy, do I have some news for you...about you." (NBC News 2019). Hvad der kan ligge i disse "nyheder" til seeren er, i kraft af den forudgående opremsning af mulige forlæg og inspirationer til filmen muligvis, at de skuffede seeres forventning om loyalitet er en subjektiv og selektiv projektion. Skuffelsen opstår, idet man på forhånd har ophøjet et element i den assemblage af kulturprodukter, der efterhånden konstituerer fortællingen om den lille havfrue, til "originalen", i forhold til hvilken man kræver loyalitet. Men, synes Disneys opdatering at signalere, hverken concernens egen film fra 1989 eller Andersens tekst betragtes som en autoritet, der skal gengives nøjagtigt. Disney kunne have understøttet denne pointe yderligere, hvis de havde gjort opmærksom på, at også Andersens version baserede sig på et forlæg, nemlig Friedrich de la Motte Fouqués even-

tyrnovelle *Undine* (1811), som også han manipulerede. *Undine* var igen inspireret af Karl Friedrich Henslers eventyrlige syngestykke *Das Donauweibchen* (1798), der blandt andet trak på Paracelsus' lære om elementarånderne (Berg & Grum-Schwensen, 2024). En original for havfruefortællingen lader sig ikke sådan lige identificere. Vi har at gøre med inspirationer, variationer, manipulationer og frie genfortællinger af en assemblage af tekster omhandlende emnet havfolk og en grundhistorie om et ungt individ, der finder sin vej i verden. Hver gang en ny version ser dagens lys, føjes endnu et lag til denne assemblage, hvilket komplicerer spørgsmålet om originalitet og dermed også loyalitet.

Disneys 2023-version er også performativt illoyal over for tegnefilmsversionen på flere måder end den blotte ændring af protagonistens etnicitet. Den bevarer den overordnede plotstruktur, men manipulerer den blandt andet ved at opdatere historiens kønsdynamikker. Ariel forfølger ikke længere bevidst prins Erik for at opnå et kys, og hendes primære mål er skiftet fra ægteskab til et mere generelt ønske om et liv på land. Desuden bliver ø-kongedømmet, hvor en del af historien udspiller sig, skildret som et caribisk matriarkat, styret af Eriks stedmor. I en tematisering af spørgsmål relateret til klasse, racialisering og kolonialisme fremstiller filmens nytilføjede baggrundshistorie for Erik ham som en skibbruden overlevende fra et forlist handelsskib, der tilhørte en vestlig kultur. Denne har længe forurenset Caribiens marine ressourcer og spredt frygt for havfolket, der i filmen bliver skildret som havets økologiske vogtere. På den måde genfortolker filmen både Andersens eventyr og 1989-filmatiseringen og behandler sammenvævede spørgsmål om køn, klasse, miljø og forskellige former for andethed – i sandhed et ideologisk barometer for 2020'erne, ligesom Andersens var det for 1830'erne, og tegnefilmen var det for 1980'erne. For grundfortællingen om et ungt individ, der leder efter et fællesskab, efter at transformere sig for at blive sit autentiske selv, forbliver fortællingens kerne. Om dette selv så forstås som et menneske i besiddelse af en udødelig sjæl (Andersen), en materialistisk teenager, der bevæger sig fra én royal elite til en anden via ægteskab (Disneys animation, Clements & Musker, 1989), eller en socialt ansvarlig aktivist, der vil tage vare på sine omgivelser og hele fortidens synder og fjendskab (Disneys adaptation, Marshall, 2023), er variabelt og historisk afhængigt.

Anskuet således kan Disneys leg med loyalitetsspørgsmålet i sit Freeform-opslag måske også ses som andet og mere end en udstilling af og konfrontation af seeren med dennes urimelige og arbitrære loyalitetsforventninger. Måske skal vi se efter loyalitet et andet sted end i den minutøse, pligtskyldige handlingsgengivelse. I et forsøg på at rehabilitere loyalitetsbegrebet inden for adaptationsstudier skriver Colin McCabe:

The endless attacks on fidelity, common to almost all the new literature on the subject, meant that they were ill equipped and unwilling to sketch that particular form of productivity that preserves identity at the same moment as it multiplies it. (2011, s. 7)

Han foreslår begrebet "true to the spirit" som en anden måde at forstå loyalitet på: "This expression has the advantage that it avoids in its very formulation any notion of a literal fidelity and demonstrates a much greater sophistication in the general culture than adaptation studies allow." (2011, s. 7). Hos Disney ser vi måske netop den multiplicering af fortællinger, der samtidig har til hensigt at reproducere centrale plotstrukturer og kerneværdier. Jævnfør min tidligere påpegning af, at den performative illoyalitet kan ses i forlængelse af Andersens metode og genrens måde at udvikle sig på, kan man også hævde, at måden, Andersens tekster opdateres på i de nævnte eksempler, ligger i forlængelse af tendenser, der er til stede i forfatterskabet som sådan. Betoning af humanistiske værdier, solidaritet med outsideren og den utilpassede, anvendelsen af stærke kvindelige protagonister til at tematisere spørgsmål om identitet og undertrykkelse er alt sammen at finde i forfatterskabet i almindelighed og i "Den lille Havfrue" i særdeleshed. Hvis højstemtheden i udsagnet kan tolereres, kan man derfor mene, at adaptationerne ikke på trods af, men i kraft af deres afvigelser, overordnet set er skabt "i Andersens ånd". På den måde bliver forfatteren Andersen relevant. Ikke som biografisk person eller autoritativ skribent, hvis tekster må gengives bogstaveligt, men som en bevidsthed, en mentalitet, en assemblage af værdier, holdninger og interesser samt genkommende tematikker og teknikker, der gennemsyrrer forfatterskabet, og som man måske med nogen rimelighed kan forvente, at afledte værker er, om end ikke nødvendigvis loyale over for, så i det mindste orienterer sig i forhold til.

Traditionsbruddets tradition

Hos Disney har vi altså at gøre med det paradoksale forhold, at vi i nutidige adaptationer ser en udbredt illoyalitet over for handlingsgang, persongalleri og karakteregenskaber, men en påkaldelse af Andersen, der går hinsides ren pligtskyldig kreditering. Han bruges til noget, og der gøres en pointe ud af at understrege forbindelsen til de kanoniske værker. Det medfører, at den demonstrative illoyalitet pointeres. Benævnelsen af kilden og påkaldelsen af forfatternavnet spiller på et kendskab hos modtagerne og en eventuel loyalitetsforventning hos dem. Når den skuffes, starter det hermeneutiske puslespil, hvor man begynder at afkode, nøjagtig hvor og hvordan genfortællingen afviger fra originalen samt spekulere over hvorfor. Man

opdager, at heksene pludselig holder op med at være onde, prinsesserne får agens og selvstændighed og ophører med at være objekter, der kan gives væk på linje med et halvt kongerige. Og så er det, at eventyrene og deres adaptationer fungerer som ideologiske barometre, der registrerer skift i den sociale og diskursive atmosfære på tværs af tid og sted. Derfra følger måske en overvejelse om loyalitet i anden potens: Når nu adaptationen afviger så markant fra kilden, kan de afvigelser så måske alligevel stadig være i overensstemmelse med kildens og forfatterskabets mentalitet? Jeg anerkender, at dette kan ses som endnu en påpegning af en invariant, som Venuti beskriver det. Men det er ikke en skjult enigmatisk kvalitet, indlejret guld, jeg sigter til. Heller ikke et oprindeligt budskab eller en nøjagtig og historisk korrekt brug af Andersens biografi, jeg efterlyser loyalitet i forhold til. Det er tættere på, hvad Genèveskolens fænomenologiske litterater definerede som værkets eller forfatterskabets ”bevidsthed”, dets mentalitet og indstilling til verden (Miller, 1967; Poulet, 1969). Jeg forlanger på ingen måde loyalitet over for denne, men iagttager, at mange af de demonstrativt afvigende adaptationer netop via afvigelserne lader til at være kongruente med både forfatterens ånd og metoder.

Når man bliver opmærksom på disse afvigelser, inviteres man ind i den dialog med traditionen, som adaptationen placerer sig i, og som bliver særligt tydelig i Disneys brug af forfatternavnet i *Frozen* og 2023-versionen af ”Den lille Havfrue”. Genfortællingen vil sige noget nyt, men den vil sige det via en forhandling af traditionen. Ellers kunne man lige så godt bare fortælle nye, originale historier. Eventyrgenre er en gammel kanonisk genre, der for de fleste er knyttet til barndomsminder og følelser, og selve det valg at genfortælle netop de historier kan ses som et udtryk for nostalgi. Strategisk illoyale genfortællinger bruger nostalgis emotionelle kraft til at udfordre den fortid, der giver historierne deres kanoniske tyngde til at begynde med. Og det er på en måde eventyrets væsen – at være traditionsbrudets tradition – ikke bare aktuelt, men også historisk.

H.C. Andersens funktion har derfor ændret sig. Fra at være et sandhedsvidne til sin egen tekst eller en biografisk fortolkningsnøgle, er han blevet et kvalitetsmærke, et kanonstempel og en repræsentant for den tradition, hans eventyr bruges til at forhandle. På tværs af diverse aktualiseringer af hans værk ser vi en demonstrativ illoyalitet over for hans tekster, og også hans biografi for den sags skyld, men en loyalitet over for genren og hans arbejdsmetode, som netop spiller på forholdet mellem genkendelighed og afvigelse for at sige noget nyt. Således holdes forfatterskabet i live. Andersen er for længst død, hans værker er mejslet ind i kanon, og alligevel er vi spændte på, hvad der bliver det næste, han finder på.

Denne artikel er blevet til som en del af forskningsprojektet Hans Christian Andersen as World Literature (2022-2025), der er støttet af Danmarks Frie Forskningsfond.

Referencer

- Andersen, H.C. (1838, 24. april). Brev til Henriette Hanck. *Brevbasen*. H.C. Andersen Centret, Syddansk Universitet. <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1208>
- Andersen, H.C. (1844, 27. juli). Brev til Jonas Collin. *Brevbasen*. H.C. Andersen Centret, Syddansk Universitet. <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=3316&s=h9kbis0nvo671tsfecak4lrde&st0=jonas%20collin&f0=127&orderby=Dato&pp=100>
- Andersen, H.C. (1848). *Contes choisis d'Andersen* (C..., overs.). August v. Schröter.
- Andersen, H.C. (1853). *Choix de contes par H.C. Andersen* (C. Brandon, overs.). B.G. Teubner.
- Andersen, H.C. (2003). *ANDERSEN. H.C. Andersens samlede værker* (bd. 1; K.P. Mortensen, red.). Gyldendal. Digitaliseret af H.C. Andersen Centret og Museum Odense (2024). <https://hcandersen.dk>
- Andrew, D. (2004). Adaptation. I L. Braudy & M. Cohen (red.), *Film theory and criticism: Introductory readings* (6. udg., s. 461-69). New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1967). The death of the author. I S. Heath (red.), *Image, music, text* (s. 142-48). Hill and Wang.
- Berg, H., & Grum-Schwensen, A. (2024). Tilblivelsen af "Den lille Havfrue". I A. Grum-Schwensen & H. Berg (red.), *H.C. Andersens Eventyr og Historier – den digitale manuskriptudgave*. H.C. Andersen Centret, Syddansk Universitet. https://www.hca.sdu.dk/exist/apps/manus/articles/den-lille-havfrue/intro_den-lille-havfrue.xml
- Bom, A.K. (2020). *H.C. Andersen som kulturelt ikon*. Aarhus Universitetsforlag.
- Bom, A.K. (2025). Hans Christian Andersen as a cultural icon in Denmark. I M. Bilal & T.B. Thomsen (red.), *Journal of World Literature*, 10(2), 173-92.
- Bortolotti, G., & Hutcheon, L. (2007). On the origin of adaptations: Rethinking fidelity discourse and 'success' biologically. *New Literary History*, 38(3), 443-58.
- Bredsdorff, E. (1954). *H.C. Andersen og England*. Rosenkilde og Bagger.
- Bruhn, J. (2013). Dialogising adaptation studies: From one-way transport to a dialogic two-way process. I J. Bruhn, A. Gjelsvik & E.F. Hanssen (red.), *Adaptation studies: New challenges, new directions* (s. 69-88). Bloomsbury Academic.
- Buck, C., & Lee, J. (instr.). (2013). *Frozen* [film]. Walt Disney Animation Studios.
- Buck, C., & Lee, J. (instr.). (2019). *Frozen II* [film]. Walt Disney Animation Studios.

- Casanova, P. (2010). Consecration and accumulation of literary capital: Translation as unequal exchange. I M. Baker (red.), *Critical readings in translation studies* (S. Brownlie, overs.; s. 85-107). Routledge. (Original: Consécration et accumulation de capital littéraire. La Traduction comme échange inégal [2002]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 7-20).
- Clements, R., & Musker, J. (instr.). (1989). *The Little Mermaid* [film]. Walt Disney Pictures.
- Constable, C. (2006). Postmodernism and film. I S. Connor (red.), *The Cambridge companion to postmodernism* (s. 43-61). Cambridge University Press.
- Corrigan, T. (2017). Defining adaptation. I T. Leitch (red.), *The Oxford handbook of adaptation studies* (s. 23-35). Oxford University Press.
- Grimm, J., & Grimm, W. (1843). Die Erbsenprobe. Wikisource. [https://de.wikisource.org/wiki/Die_Erbsenprobe_\(1843\)](https://de.wikisource.org/wiki/Die_Erbsenprobe_(1843))
- Grimm, J., & Grimm, W. (1869). *Contes allemands du temps passé* (F. Frank & E. Alsleben, overs.). Didier et Cie.
- Grum-Schwensen, A. (2014). *Fra strotanke til værk. En genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab* [ph.d.-afhandling]. Syddansk Universitet, Institut for Kulturvidenskaber.
- Hovmann, F. (1990). Kommentar til H.C. Andersens eventyr. I E. Dal, E. Nielsen & F. Hovmann (red.), *H.C. Andersens eventyr* (bd. 7). C.A. Reitzel. Digitaliseret af Det Kongelige Bibliotek. <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-hcaeventyr07val-root>
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Høybye, P. (1950). *H.C. Andersens franske ven Xavier Marmier*. Branner og Korch.
- Jessen, M.S. (2020). The Grimms as the elephant in the Danish fairy tale room: An interpretation of Hans Christian Andersen's concept of a future community of fairy tale readers. I A.K. Bom, J. Bøggild & J.N. Frandsen (red.), *Hans Christian Andersen and community* (s. 149-64). Syddansk Universitetsforlag.
- Kierkegaard, S. (2019). *Om H.C. Andersens Kun en Spillemand* (J. Staubrand, red.). SK Books | Søren Kierkegaard Kulturproduktion.
- MacCabe, C. (2011). Introduction. I C. MacCabe, K. Murray & R. Warner (red.), *True to the spirit: Film adaptation and the question of fidelity*. New York: Oxford University Press.
- Marshall, R. (instr.). (2023). *The Little Mermaid* [film]. Walt Disney Pictures.
- Miller, J.H. (1967). The Geneva School: The criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski. *The Virginia Quarterly Review*, 43(3), 465-88.

- Murray, S. (2013). *The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation*. Routledge.
- Mylius, J. de (2016). *Livet og skriften*. Gad.
- NBC News. (2019). Disney's Freeform responds to critics of Halle Bailey casting as Ariel. <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/disney-s-freeform-responds-critics-halle-bailey-casting-ariel-n1027456>
- Oxfeldt, E. (2009). *H.C. Andersens eventyr på film*. Syddansk Universitetsforlag.
- Oxfeldt, E. (2025). Den arktiske snedronning: Elsa som afkoloniserende økofeminist i *Frost I og II*. I C.E. Andersen, J.N. Frandsen & T.B. Thomsen (red.), *H.C. Andersen i USA* (s. 145-65). Syddansk Universitetsforlag.
- Pedersen, V.H. (2004). *Ugly Ducklings? Studies in the English translations of Hans Christian Andersen's tales and stories*. Syddansk Universitetsforlag.
- Poulet, G. (1969). Phenomenology of reading. *New Literary History*, 1(1), 53-68.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, overs.). University of Texas Press. (Oprindeligt 1928).
- Sloan, S. (2014). *Frozen vs The Snow Queen*. Ishi Press International.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. I J. Naremore (red.), *Film Adaptation* (s. 54-76). Rutgers.
- Stam, R. (2017). Revisionist adaptation: Transtextuality, cross-cultural dialogism, and performative infidelities. I T. Leitch (red.), *The Oxford handbook of adaptation studies* (s. 239-50). Oxford University Press.
- Stougaard-Nielsen, J. (2015). The making of a story-teller: Shakespeare, Hans Christian Andersen and family reading in the nineteenth century. Bidrag til konferencen *Shakespeare and Scandinavia: International academic conference*. <https://www.researchgate.net/publication/325414774>
- Thomsen, T.B. (2025). Når enden er god, er alting godt: "De røde Skoe" i engelsksproget udbredelse. I C.E. Andersen, J.N. Frandsen & T.B. Thomsen (red.), *H.C. Andersen i USA* (s. 93-123). Syddansk Universitetsforlag.
- Venuti, L. (2019). *Contra instrumentalism: A translation polemic*. University of Nebraska Press.
- Vermeer, H.J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, 23(3), 140-54.
- Zipes, J. (1983). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. Heinemann.