

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER - SKRIFTRÆKKE 26

Jacob Bøggild

Arabeske kineserier
-en læsning af H.C. Andersens "Nattergalen"

Replikker ved Jørgen Bonde Jensen
og Søren Baggesen

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet.

Aarhus Universitet

Lis Møller (kasserer; skriftrække redaktør)
Tlf: 8942 1841
E-mail: lidm@hum.aau.dk

Sekretær Jeppe Ilkjær
E-mail: litji@daimi.au.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Fax: 8942 1850

Københavns Universitet

Marie-Louise Svane (formand)
Institut for Litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf: 3532 8811
Fax: 3296 3092
E-mail: mlsvane@coco.ih.ku.dk

Arabeske kineserier

- en læsning af H. C. Andersens "Nattergalen"

Jacob Bøggild

"Then, what is life?", I said

- Shelley, *The Triumph of Life*

H. C. Andersens "Nattergalen" er en historie, som uden diskussion er spundet over et par fundamentale dikotomier: det naturlige over for det kunstlede og det gode over for det onde. I historien er disse dikotomier efter alt at dømme forbundet således, at det naturlige er af det gode og det kunstlede af det onde. Det gode forbindes endvidere med en idé om retfærdighed, hvilket kommer klarest til udtryk ved fortællingens slutning, hvor nattergalen lover kejseren at holde ham a jour med, hvad der foregår i hans rige, således at han, må vi formode, bibringes de nødvendige forudsætninger for at regere retfærdigt. Om det dermed forholder sig sådan, at det naturlige og det gode og retfærdige uden mellemregninger går af med sejren, er det i al sin enkelthed min intention at diskutere i det følgende. Hvilket i sagens natur også vil være en diskussion af, hvorledes den naturlige nattergal egentlig skal opfattes som symbolsk repræsentant for den romantiske kunstner, nærmere bestemt den romantiske digter eller forfatter. At den skal opfattes således, har været den dominerende opfattelse siden eventyret udkom første gang¹, og skal ikke anfægtes her.

¹ I sin analyse af "Nattergalen" i *Forgyldning Forgår* (Babette 1998) citerer Jørgen Bonde Jensen anmelderen i *Fædrelandet*, der om historien skrev, at den var "en vel anbragt Satire

Den kinesiske orden

Historien er henlagt til Kina. Og i den forbindelse citerer Andersen i hvert fald ikke noget naturgivent, men en kulturmæssig kliché. Den kultur, som Andersen var en del af og repræsenterede, opfattede det kinesiske som indbegrebet af kunstlethed, af dyrkelse af formen for dens egen skyld. Denne kliché kan man komme på sporet af, hvis man slår op i *Ordbog over det Danske Sprog*, hvor adjektivet 'kinesisk' angives at kunne referere til, hvad der "opretholder forældede, besværlige eller omstændelige traditioner", eller, hvis det anvendes om en ting, at kunne betyde "bagvendt og indviklet". Der anføres som eksempel følgende vidunderlige citat fra Grundtvig: "alle vore bagvendte, chinesiske Examiner, hvorved de Gamle piner de Unge med Spørgsmaal, som de umulig kan besvare af egen Livs-Erfaring". Hvilket indikerer, at en orden, der betegnes som kinesisk, er én, der opfattes som havende overlevet sig selv. *Nattergalens* fortæller er således i fuldendt harmoni med klichéen, når han skriver: "Ja, Alting var saa udspeculeret i Keiserens Have" (s. 18)². Dette udspekulerede består blandt andet i, at der om alle blomsterne er bundet sølvklokker, der klinger diskret, således at man ikke går forbi dem uden at bemærke dem. Kejserens slot er endvidere lavet af porcelæn (på engelsk: *china*), "saa kostbart, men saa skjørt" (s. s.). Hvad kejseren regerer over, og er garant for, er således en orden, der er baseret alene på formen. Og det vil i første omgang sige et hof, der er indrettet som et sandt kinesisk æskespil, eftersom det består af et hierarki af personer, der

over Hoffernes, fyrstelige og fornemme Personers Konstkjærlighed, der belønne Konstneren ved at berøve ham Frihed, og ikke forstaae at skjelne mellem ægte Konst og Mechanisme, Geni og Dressur" (s. 94). Bonde Jensens fremlæsning af en ironisk dobbelthet i historien og hans påvisning af, at forholdet imellem det naturlige og det kunstige er alt andet end ligefremt i den, kan jeg kun erklære mig enig i.

² Alle citater er fra udgaven i bd. II af H. C. Andersens *eventyr* ved Erik Dal, Hans Reitzels Forlag 1964.

er udstyret med alskens mulige og umulige titler (og der kan rask væk improviseres nye, hvis der er behov derfor!), som indikerer hvor høj rang deres indehaver tildeles af den kejserlige nåde. Vi hører blandt andet om en kavalier, en spillemester, en livlæge, en kinesisk slotsprovst, nogle kammertjenere og nogle slotspiger. Og i løbet af historien udnævnes der en "Overkeiselig-Nattergale-Bringer" og en "Høikeiserlig Natbord-Sanger", i Rang *Nummer Eet* til venstre Side" - hvilket er den kunstige nattergal, som i fortællingen spilles ud mod den naturlige. Garanten for denne orden og dette hierarki er selvfølgelig kejseren.

Et vigtigt spørgsmål for fortolkningen af historien er således, hvordan man skal opfatte denne figur. Og det kan med det samme slås fast, at han ikke er skabsdemokrat, men en orientalsk despot af den gamle skole. Jeg har allerede eksemplificeret, at han strør om sig med titler i perfekt magtfuldkommenhed. Og det bliver hurtigt klart, at hele hoffet kun er til for at følge ham i hans mindste lune³. Da han via læsning i en bog erfarer, at det mest berømmede i hans rige er den underfuldt syngende nattergal, hvis eksistens han ikke engang er bekendt med, forlanger han at blive præsenteret for fuglen endnu samme dag. Da ingen ved hoffet har hørt tale om den, prøver hans kavalier at overbevise ham om, at der blot er tale om en skrøne, om den form for litterære opfindelser, som ikke alene er "Fabler", men ligefrem "Noget, som kaldes den sorte Kunst" (s. 19). Men den hopper kejseren ikke på, han vil have fuglen bragt til sig, og hvis ikke det lykkes at finde den, truer han med at hele hoffet vil blive dunket på maven - med den vigtige tilføjelse: "naar det har spiist Aftensmad" (s. s.). Hvilket sætter så meget fut i efterforskningen, at den takket være en lille pige fra køkkenet krones med held. Kejserens begrundelse for, at fuglen skal findes er i øvrigt interessant: han erklærer kort og godt, at "den har min høieste Naade" (s. s.). Det

³ Ved fortællingens begyndelse adskiller kejseren sig således ikke nævneværdigt fra sin kollega, som i en anden historie af Andersen ikke har noget på.

var imidlertid enevældige *europæiske* monarker, der var regenter 'af Guds nåde', som de videredistribuerede efter forgodtbefindende. Vores kejser er tydeligvis modelleret efter en sådan model. Og den 'nåde', som udgår fra ham, er i det hele taget den determinerende faktor i fortællingens univers; alt hvad der ikke omfattes af dens stråler, er faktisk et mørkelagt område. Det er således betegnende, at *ingen* ved hoffet havde hørt om nattergalen, før kejseren bliver klar over dens eksistens - og det på trods af at hele den øvrige verden taler om den! Det kejserlige univers er efter alt at dømme en totalt selvtilstrækkelig sfære, der ikke har behov for nogen afgørende impulser udefra; den udenlandske bog hvor kejseren læser om nattergalen, er således en bog, som han kun bekvemmer sig til at læse, fordi den beskriver hans eget riges fortræffeligheder⁴.

Man konfronteres, som det fremgår, med det besynderlige faktum, at det rige, som kejseren hersker over, er større end han selv og hans hof er klar over. Dette bliver klart allerede i begyndelsen, hvor det om kejserens have kundgøres, at den er så stor, at selv ikke gartneren ved, hvor den hører op. Dog får man at vide, at den gradvist går over i en skov, som fører helt ned til havet. Det er i nogle træer, som vokser ved dette havs bred, at nattergalen holder til. Bortset fra udenlandske gæster er det derfor kun nogle fattige fiskere, der har fornøjelse af dens sang. Disse fiskere må man gå ud fra, at kejseren heller ikke aner eksisterer. Alene hoffet er endda så stort, at den kejserlige nåde ikke kan oplyse hver en krog. Da kavalieren finder den lille pige fra køkkenet, som har hørt nattergalen, ser han hende tilsyneladende for første gang. Kavalieren tiltaler hende straks som

⁴ Denne andersenske opfattelse af kinesisk selvtilstrækkelighed finder man også i *Billedbog uden Billeder*:

"'Igaar Nat saae jeg ned paa en Stad i China', sagde Maanen, 'mine Straaler beskinne de lange, nøgne Mure, som danne Gaderne; hist og her er der vel en Dør, men den er tillukket, thi Verden udenom hvad vedkommer den Chineseren'" (citeret efter bd. IV af *Romaner og Rejseskildringer*, Gyldendal 1943, s. 30).

"Lille Kokkepige", men lover hende samtidig *fast ansættelse* i denne funktion, hvis hun vil føre ham til fuglen - hvad hun gør. Og da nattergalen samme aften skal synge for hoffet, får hun, fordi hun nu "havde Titel af *virkelig* Kokkepige" (s. 21, min kurs.), allernådigst lov til at stå bag døren. Kavalieren har tydeligvis råderet over den kejserlige nåde, og udstyre pigen med en titel, der positionerer hende i hoffets hierarki. Først når dette er sket er hun *virkelig*. I denne fiktion har det af kejseren autoriserede ord med andre ord en nærmest guddommelig magt; kun hvad det udtrykkeligt benævner opfattes som havende réel eksistens. Den kejserlige diskurs er således *performativ* i eminent forstand, den *sætter* og organiserer den sfære, som omfattes af den - det er intet under, at samme sfære er så selvberørende og selvtilstrækkelig, så patologisk narcissistisk, som tilfældet er. At det forholder sig således er der endnu flere gode eksempler på.

Jeg har allerede gjort opmærksom på, at kavalieren kan tale i et sprog, som er i besiddelse af kejserlig autoritet. Det er derfor symptomatisk, at dette sprog tilsyneladende mister sin betydning, sin signifikans, hvis det anvendes uden for den diskursive sfære, hvor det giver mening. Hvis han skal svare personer, der er tilstrækkeligt meget ringere end ham, hvilket viser sig at være folk "ude paa Gaden" (s. 24), så siger han ikke andet end "P". Og som fortælleren konstaterer: "det har ikke Noget at betyde" (s. 19). Dog bør det tilføjes, at bogstavet 'P', hvis det udtales med tilstrækkeligt eftertryk, nok er det, hvis lyd kommer tættest på lyden af et ringeagtende spyt, hvorfor det godt kan have noget at betyde alligevel.

En anden karakter, der tydeligvis kan tale med kejserlig autoritet, er spillemesteren. Han gør sin entre i fortællingen, da kejseren af Japan har tilsendt vores kejser den kunstige nattergal, som i første omgang udkonkurrerer den naturlige. En krise opstår, da det viser sig, at de to fugle ikke evner at synge duet på vellykket vis. Og det lægger spillemesteren ikke den kunstige til last: "Den har ingen Skyld", konstaterer han, "den er særdeles taktfast og ganske af min Skole"

(s.242). At kunstfuglen får så positiv opmærksomhed, udnytter den naturlige til ganske ubemærket at absentrere sig. At dette ikke er noget virkeligt tab, formår spillemesteren hurtigt at overbevise de forsamlede om:

"Thi seer De, mine Herskaber, Keiseren fremfor Alle! hos den virkelige Nattergal kan man aldrig beregne, hvad der vil komme, men hos Kunstfuglen er Alt bestemt! saaledes bliver det og ikke anderledes! man kan gjøre Rede for det, man kan sprætte den op og vise den menneskelige Tænkning, hvorledes Valserne ligge, hvorledes de gaee, og hvordan det ene følger af det andet - !"
(s. 23).

Hoffets reaktion er ganske enstemmig: "Det er ganske mine Tanker!", sagde de Allesammen" (s. s.). Ganske analogt foregår det, da kunstfuglen er blevet så slidt, at man kun tør lade den spille en gang om året. Dette kunne synes at være et ulykkeligt tab, "men saa holdt *Spillemesteren* en lille Tale med de svære Ord og sagde, at det var ligesaa godt som før, og saa var det ligesaa godt som før" (s. 24). Spillemesteren formår tydeligvis, ligesom kavaleren, at skabe den virkelighed, som antages at være gældende, med sine kejserligt autoriserede ord. Den der, qua kejserlig autoritet, behersker retorikken, hersker kort sagt over virkelighedsopfattelsen. Hvad der er virkeligt og illusorisk, rigtigt og forkert, fornuftigt og splittravende galt, afgøres således efter rene vilkårlighedsprincipper inden for den orden, som opretholdes ved den kejserlige nåde. Endnu en indikation herpå får man i denne passus:

"Hele Byen talte om den mærkværdige Fugl, og mødte To hinanden, saa sagde den Ene ikke andet end: 'Nat -' og den

Anden sagde 'gal' og saa sukkede de og forstode hinanden"
(s. 22).

En nattergal er blevet forsynet med sit navn, fordi den galler, synger, om natten. Men hvad Andersens fortæller gør i det citerede, er ikke at analysere ordets etymologiske beskaffenhed. Han splitter det i stedet ad i to tilsyneladende tomme signifikanter, som blot per nyslået konvention opretholder kommunikationen imellem de talende. Ganske uden konnotationer er disse signifikanter imidlertid ikke, eftersom de begge associerer til vanvid eller galskab, som det fremgår af et udtryk som "vanviddets Nat", der anføres i *Ordbog over det danske Sprog*. At ordet "gal" associerer til vanvid behøver jeg vist ikke at argumentere nærmere for. Som jeg antydte ovenfor, befinder den sfære som omfattes af den kejserlige nåde, hvilket vil sige hoffet og byen, sig i en tilstand, der, fordi den ikke forholder sig til nogen reel virkelighedsreference, men skaber sig sin egen virkelighed, som den behager, i al sin narcissisme kunne siges at være på - eller ude over - galskabens rand; det er kort sagt ikke kun porcelænet, der er skørt. Det er derfor værd at bide mærke i, at det er et udefrakommende element, nattergalen, der, idet dens navn bliver splittet ad i 'nat' og 'gal', bringes til at alludere hertil.

En anden indikation på, at almindelig fornuft og logik er suspenderet i den kejserlige diskurs, får man i forbindelse med den virkelige nattergals forsvinden. Straks efter, at spillemesteren har erklæret den kunstige fugl for at være den virkelige overlegen, og har præsenteret førstnævnte for folket, erklærer fortælleren: "Den virkelige Nattergal var forviist fra Land og Rige" (s. 23). Udsagnet er forbløffende; som sagt absentrerede nattergalen sig uden at nogen lagde mærke til det, og man må formode, at den blot er vendt tilbage til de trækroner, som befinder sig et sted uden for rækkevidden af den kejserlige

bevidsthed - og dermed nåde. Fortællerens udsagn svæver endvidere så frit i luften som en anden fugl, da vi ikke får at vide, om det er kejseren, eller nogen af ham autoriseret figur, der eksplicit har erklæret nattergalen for at være forvist. Men at den er vendt tilbage til det område, som set med kejserlige øjne er mørkelagt, er tilsyneladende ensbetydende med, at den er *eks-kommunikeret* i bogstaveligste forstand. Hvad kejseren ikke kan kommunikere med, eller måske rettere *til*, er ikke omfattet af hans nåde, og derfor at regne for at være eksileret. Dette bliver endnu tydeligere, da kejseren, efter at den rigtige nattergal har udfriet ham af døden med sin sang, henvender sig til den på denne måde: "du himmelske lille Fugl, jeg kjender Dig nok! dig har jeg jaget fra mit Land og Rige (...)" (s. 25). For det tyder intet i historien som sagt på, at han rent faktisk har gjort - eller havde kunnet gøre, hvis han havde villet, ikke mindst fordi det, som omtalt, ikke er muligt at afgøre hvor rigets grænser egentlig går. Og i realiteten er det som om, han først nu igen bliver klar over dens eksistens: "jeg kjender Dig nok". Kejserens udsagn må forstås således, at intet kan tænkes at ske, uden at det er hans vilje. Han fik først nattergalen forebragt, det ville han have, og derved blev den virkelig. At den forsvandt, at den igen lod sig opsluge af det mørke, hvorfra den var kommet, må ligeledes, set fra kejserens synsvinkel, have været en viljesakt fra hans side. Logikken er nogenlunde som følger: 'du har været væk, hvilket kun er muligt, hvis jeg har villet det, og altså må jeg have forvist dig, men nu tager jeg dig så sandelig til nåde igen'. Hvad man virkelig må spørge sig selv om, er hvorfor vores naturlige fugl finder denne i sandhed *indbildske* figur værd at samle på - endsige synge for.

At nattergalen ikke på forhånd kender kejseren er i hvert fald sikkert. Da hoffolkene kommer til den, for at fortælle den, at kejseren vil høre den synge, oplader den straks sin røst i den tro, at kejseren er iblandt dem. Da den bliver klar over misforståelsen, følger den imidlertid gladeligt med, eftersom kejseren

ønsker det. Om aftenen finder forestillingen så sted, og kejseren røres i dén grad over nattergalens sang, at han fælder nogen tårer. Så begejstret bliver han, at han vil belønne fuglen ved at hænge sin guldtøffel om dens hals. Nattergalen takker imidlertid - og forståeligt nok! - nej til denne tyngende hædesbevisning med disse ord: "Jeg har seet Taarer i Øinene paa Keiseren, det er mig den rigeste Skat! en Keisers Taarer har en forunderlig Magt! Gud veed, jeg er nok belønnet!" (s. 21). Tydeligvis investerer også vores naturlige ven den kejserlige autoritet med en vis betydning. Men denne investering gælder ikke personen, men institutionen, kejserværdigheden som sådan: "en Keisers Taarer har en forunderlig Magt".

Det lader til, at nattergalen netop opfatter kejsereembedet som et embede 'af Guds nåde', hvilket yderligere fremgår af dens "Gud veed, jeg er nok belønnet". Men hvorfor er det netop tårerne, der har en forunderlig magt? Måske fordi dette forlener samme nåde med et menneskeligt ansigt og gør den kommensurabel for det humane. Ellers er det svært at se, hvad der menes med udsagnet, for uindskrænket magt har kejseren jo under alle omstændigheder. At *røre* en sådan magt, at få den til at kommunikere for alvor på et menneskeligt plan, det er det forunderlige. Og at der kunne være behov for et sådant under, har vi i øvrigt allerede erfaret. Således er det betegnende, at kejserens første genuine kommunikation ikke finder sted på det verbalt-performative plan, men ytrer sig aldeles ordløst - i gråd. Endvidere fremgår det, at denne oplevelse har været af afgørende betydning for nattergalen; efter alt at dømme er det årsagen til, at den, på trods af den negative oplevelse med kunstfuglen, vender tilbage for at synge for kejseren, da den hører, at han ligger for døden. Da kejseren i sin taknemmelighed vil høre hvordan han kan belønne den, svarer den i hvert fald blot: "Jeg har faaet Taarer af dine Øine første Gang jeg sang, det glemmer jeg Dig aldrig! det er de Juveler, der gjør et Sanger-Hjerte godt - !" (s. 25-26). Og i denne tilkendegivelse lader der sig selvfølgelig høre en snert af kunstnerisk

stolthed. Men fuglen er også stolt i den forstand, at den ikke vil lade sig binde; den vil ikke slå sig ned ved hoffet, men hellere vende tilbage og synge for kejseren, når den selv har lyst. Det vender jeg tilbage til i det umiddelbart følgende, hvor jeg skal søge at opklare, hvad der egentlig finder sted i denne afgørende scene.

At have overlevet sig selv eller at overleve - det er spørgsmålet

Historiens kritiske punkt er kejserens alvorlige sygdom; alle, inklusive fortælleren, er overbevist om at han ligger for døden. At hans person er ganske uvedkommende i forhold til den institution, som han repræsenterer, fremgår i denne forbindelse med al ønskelig tydelighed. Så snart som man har opgivet håbet om, at han kan helbredes, betragter man ham som værende allerede død:

"Kold og bleg laae Keiseren i sin store, prægtige Seng. Hele Hoffet troede ham død, og enhver af dem løb hen for at hilse paa den nye Keiser; Kammertjenerne løb ud for at snakke om det, og Slotspigerne havde stort Kaffe-selskab" (s. 24).

'Kejseren er død, kejseren leve' - således tænker man åbenbart om den sag; Det er institutionen som er det vigtigste, og når den, som har udfyldt den, ikke længere er i stand dertil, så interesserer man sig ikke længere for ham, men kun for hans afløser. Igen en understregning af, at det er de ydre former og deres symbolske værdi, og ikke deres konkrete indhold, som dette samfund tillægger betydning. Følgelig ligger kejseren forladt af alle på sit dødsleje. På hans bryst sidder døden, som har bemægtiget sig hans kejserværdigheds symboler: kronen,

guldsablen og den prægtige fane. En klar markering af at døden, som hos Hegel, er den mægtigste, den absolutte herre. Helt alene med denne herre er kejseren imidlertid ikke:

"(...) rundt om i Folderne af de store Fløiels Sengegardiner stak der forunderlige Hoveder frem, nogle ganske fæle, andre saa velsignede milde: det var alle Keiserens onde og gode Gjerninger, der saae paa ham, nu da Døden sad paa hans Hjerter" (s. 24-25).

Kejseren har tydeligvis, som de fleste almindelige dødelige, handlet både godt og slet (specielt det sidste kommer ikke som den store overraskelse!). I dødens stund melder disse handlinger sig i den kejserlige bevidsthed, for at holde en art dom over ham: "'Husker Du det?', hviskede den Ene efter den Anden, 'Husker Du det!' og saa fortalte de ham saa meget, saa at Sveden sprang ham ud af Panden" (s. 25). At blive konfronteret med sit liv på denne måde er åbenbart ganske uudholdeligt; kejseren råber først på musik fra "den store chinesiske Tromme" (s. s.), og da det ikke hjælper, bønfalder han kunstfuglen om at spille. Men da der ikke er nogen hos ham, som kunne trække den op, er dette lige så nytteløst, han er og bliver alene med døden og de gruelige ansigter. Hvad sidstnævnte angår, er det i grunden forbløffende, at kejseren ikke søger at koncentrere sig om de milde, de gode gerninger, for derved så vidt muligt at holde de fæle, de onde ditto, ude af sin bevidsthed; de to former for ansigter lader i realiteten til at forfærde ham lige meget. Hvorfor forholder det sig nu således?

Der er selvfølgelig ikke noget specielt originalt ved den idé, at det levede liv passerer revy for en døendes øjne, således som mange, der har været tæt på at drukne, har berettet om. Men dette er måske i sig selv det forfærdende, måske er

det ikke så meget regnskabet resultat (hvis et sådant lader sig fastslå, men det vender jeg tilbage til), som det faktum, at regnskabet time er inde, der ikke er til at bære. Det er ved det levede livs slutning, at dets forløb lader sig rekapitulere, og slutningen er i sig selv det forfærdelige. I denne forstand kan man sige at fortællingen, ifald den er fortællingen om et (ud-)levet liv, er dræbende, at den er viet til døden, sådan som ikke mindst Benjamin har fremstillet det. Man kunne således tolke kejseren reaktion som et udtryk for hans angst for at hans liv, i og med at det er slut, forvandles til eller lader sig fremstille som en fortælling. Men på den anden side synes ansigternes sum ikke at gestalte eller resultere i den form for afklaring og statusopgørelse, som begrebet om en fortælling, uanset hvor tvetydig den ellers er, implicerer. Ansigterne afløser tydeligvis ikke hinanden, ej heller arrangerer de sig i et fortolkeligt mønster, en art livsfrise. I stedet blander de sig tydeligvis med hinanden og taler i munden på hinanden. Hvis ansigterne på sengegardinernes tapet danner et mønster, så er det et slynget og snoet sådant, en labyrintisk arabesk.

I den nyere H. C. Andersen-forskning har arabeskens funktion i Andersens forfatterskab været et centralt tema. Henrik Kofoed, Ole Egeberg og Finn Barlby har alle beskæftiget sig hermed⁵. Det er imidlertid åbenlyst rapsodiske tekster som *Billedbog uden Billeder*, *Fodreisen* og diverse af rejsebeskrivelserne, der alle består af mere eller mindre løseligt sammenknyttede skitser og tableauer, man har koncentreret sig om. Af eventyrerne er det kun rammefortællingen "Tante Tandpine", der er blevet læst som en arabesk. Jeg vil benytte lejligheden til at lancere den påstand, at arabesken er et vigtigt element i den poetologiske

⁵ Kofoed udfolder temaet i artiklen 'The Arabesque and the Grotesque, Andersen decomposing the world of Poetry' i *Hans Christian Andersen. A poet in time* (Odense university Press 1999) og i værket *Arabesken og dens æstetiske former* (C. A. Reitzel 1999). Egebergs fremstilling af det findes i *Labyrinter, latter & andre kunster* (Modtryk 1997), mens Barlby læser "Tante Tandpine" som en arabesk i *Det hemmelige liv* (Dråben 1997) og *Det dobbelte liv* (Dråben 1994).

refleksion, der foregår i Andersens eventyr. I eventyr som "Sneedronningen", "Paradisets Have" og "Den flyvende Kuffert" indgår netop fortællinger i fortællingen, der har skitse- eller tableau karakter. Implicit diskuterer disse tekster således, hvordan der ud fra disparate eller heterogene elementer kan dannes en sammenhængende fortælling. I "Sneedronningen", der nærmest gennemspiller sig selv baglæns i slutsekvensen, er dette motiv særligt markant. Arabesken viser sig hermed som en figur, der har en særlig betydning i en romantisk-ironisk poetik, eftersom den etablerer et metaniveau i teksten, hvor fortællingens ontologiske status reflekteres - her er "Tante Tandpine" selvfølgelig et oplagt eksempel.

I "Nattergalen" er det altså i Kejserens konfrontation med hans gode og onde gerningers ansigter, at dette niveau etableres. Og kejseren er lige så åbenlyst ikke i besiddelse af den råde tråd, der kunne sætte ham i stand til at bringe orden i den arabeske forvirring og gestalte hans liv som en sammenhængende fortælling. Manglede han, hvad meget tyder på, i livet livskunst i dybere forstand, så er det mindst lige så tydeligt, at han i sin dødsstund mangler 'dødskunst'. I levende live var han, som påpeget, overhoved for en kultur, som havde overlevet sig selv, som udelukkende fejrede formen for dens egen skyld, og dermed var - og er - han på sæt og vis allerede død⁶. Dette kan meget vel tænkes at være årsagen til, at han ikke kan gøre sit liv op som en fortælling, han kan finde hvile i. Hvorfor han i en vis forstand *ikke kan dø* - i hvert fald ikke på en kunstnerisk tilfredsstillende måde⁷. Situationen på dødslejet kalder altså på en intervention udefra.

⁶ I historien nikker døden jo forresten som en kineser (cf. s. 25).

⁷ Som Kierkegaard skriver i indledningen til *Bogen om Adler*:

At bruge Døden som Conclusion er en Paralogisme (...); thi vel er Døden en Conclusion men den resulterer af ganske andre Præmisser, og vel er Døden punctum finale, men i sin abstrakte Ligegyldighed har den Intet med det at gøre om Meningen er ude, om der var Mening i den Afdødes

Og den kommer - igen i form af den virkelige nattergal: "Da lød i det samme, tæt ved Vinduet, den deiligste Sang: det var den lille, levende Nattergal, der sad paa Grenen udenfor; den havde hørt om sin Keisers Nød, og var derfor kommet at synge ham Trøst og Haab" (s. 25).

Sangen får straks blodet til at rulle raskere i kejserens legeme og ansigterne bliver blegere. Også døden værdsætter sangen og opfordrer nattergalen til at blive ved. Det vil den gerne, men kræver af døden at få de omtalte symboler, kronen sværdet og fanen, som løn. Og det indvilliger døden i. Mere hører vi ikke til disse klenodier, før kejseren igen er i besiddelse af dem, men det kan ikke skjule, at det er nattergalen, som, da den har formået at få døden til at opgive disse magtens symboler, har vist sig at være i besiddelse af en magt, som er større end både dødens og kejserens. Det er vanskeligt at opfatte dette anderledes, end at nattergalen, sin 'naturlighed' til trods, i en eller anden forstand er en kunstner-skikkelse, en repræsentant for den 'udødelige' kunst. Men hvad består denne kunsts magt nærmere bestemt i? Og hvorledes er den udødelig? Måske kan man komme på sporet af et svar herpå, hvis man ser på, hvorledes nattergalen formår at få døden til endegyldigt at opgive sit forehavende:

"(...) den sang om den stille Kirkegaard, hvor de hvide Roser groe, hvor Hyldetræet dufter, og hvor det friske Græs vandes af de Efterlevendes Taarer; da fik Døden længsel efter sin Have og svævede, som en kold, hvid Taage, ud af Vinduet" (s. s.).

Liv eller ikke. Døden gør saaledes hverken fra eller til, den forandrer ikke Ens Liv in concreto, tvertimod borttager den in abstracto Livets Betingelse, og forhindrer derved enhver yderligere Forandring" (*Pap.*, 7, II, B 235, s. 7).

En ikke ringe del af Andersens geni bunder i hans evne til at personificere den "abstrakte Ligegyldighed".

Som en vaskeægte romantisk kunstner evner nattergalen at vække længsler med sin sang. Dog påvirkes døden ikke af anelsen om noget dybere eller højere; den får slet og ret hjemve, den vil hjem til kirkegården, af fortælleren omtalt som dens "Have". Dette billede er der bestemt ikke noget originalt ved. "Dødens have" eller "de Dødes Have" var på Andersens tid en standard-metafor for en kirkegård.

At henvise til en kirkegaard ved den metaforiske forbindelse mellem døden og haven var således en stående vending; en kliché af den art, man kan betegne som en død metafor (der her har metonymisk karakter), en sproglig nyskabelse, som har overlevet sig selv og er blevet konvention. Men netop de døde metaforer er måske dem, der har mest magt over os, eftersom de ikke længere overrasker, ikke længere gør opmærksom på, at de er - metaforer. I denne forstand er døden en virksom magt i sproget. Ved fortællerens bogstaveliggørende mellemkomst bliver døden således overvundet ved hjælp af sine egne midler (hvilket turde være den eneste mulige måde)⁸. Fortælleren, ordkunstneren, kan overvinde døden ved at få det ellers dødsmerkede udtryk til at *overleve*.

I "Nattergalen" er det således bevidstheden om noget højst unaturligt, den døde metafors gespenstagtige eksistens i sproget, som gør det muligt at sejre over døden. Og ligesom kejseren på det nærmeste vækkes fra de døde, vækkes altså også den døde metafor til live. Netop fordi den introduceres på en så bagvendt (= kinesisk!) måde, bliver man opmærksom på den. Ganske som kejseren får den døde metafor derved status af at være en *overlevende*. Om både kejseren og metaforen kan man dermed sige, at de, fra at have befundet sig i en tilstand, hvor

⁸ Jeg vil her henvise til den "Femte Aften" i *Billedbog uden Billeder*, hvor den fattige dreng, der metonymisk omskrivende er blevet spået, at han skal dø på Frankrigs trone, gør dette ganske bogstaveligt under julirevolutionen, dødeligt såret af bajonetstik. Bogstaveliggørelsen er her dræbende, den viser sig kort sagt også i denne tekst at være døden jævnbyrdig.

de havde overlevet sig selv, var udlevede, nu befinder sig i én, hvor de har overlevet deres egen død. Metaforens opvækkelse er imidlertid kun momentan, så snart man har lagt teksten fra sig, synker den givetvis hurtigt tilbage i ubemærketheden. Kejseren, derimod, lader til at være udfriet af dødens klør i mere varig forstand. I realiteten fremstår nattergalen således som en Kristus-lignende figur, der helt bogstaveligt formår at redde en døende ved ordets magt. Det er ikke så lidt af en status at investere kunsten og kunstneren med. Men er nattergalen, opfattet som symbolsk repræsentant for den forfattende kunstner, nu også en så magtfuld figur?

En lille fugl der synger

At besvare dette spørgsmål kræver, at man går fuglens afsluttende replikker til kejseren nærmere efter i sømmene. Først afgiver den et løfte:

"(...) lad mig komme, naar jeg selv har Lyst, da vil jeg om Aftenen sidde paa Grenen der ved Vinduet og synge for Dig, at Du kan blive glad og tankefuld tillige! jeg skal synge om de Lykkelige, og om dem, som Lide! jeg skal synge om Ondt og Godt, der rundt om Dig holdes skjult! den lille Sangfugl flyver vidt omkring til den fattige Fisker, til Bondemandens Tag, til hver, der er langt fra Dig og dit Hof" (s. 26).

Igen vil kejseren altså blive konfronteret med såvel ondt som godt, hvilket er en vigtig pointe, fordi det nu ikke er hans egne gerninger, men rigets tilstand, han vil blive delagtiggjort i. Det narcissistiske kredsløb i den selvtilstrækkelige kejserlige orden vil således være brudt og kejseren vil få serveret fortællinger

om hans undersåtter, som kalder på fortolkning og efterfølgende handling. Nattergalen vil være den fortæller, som serverer disse fortællinger. Hvad nattergalen tydeligvis *håber* at kunne gøre for kejseren, er tydeligvis at forvandle ham til en god kejser, en værdig repræsentant for den kejserlige institution, der følger med i hvorledes hans undersåtter har det og handler ud fra dette. Den 'nådige' kejser, den enevældige hersker, som har beføjelser til at regere på det mest vilkårlige, vil den således forsøge at forvandle til en regent, der er retfærdig i *bibelsk* forstand. I det Gamle Testamente er den retfærdige konge som bekendt ikke blot *dén*, som undlader at undertrykke sine undersåtter og behandler alle lige, men tillige den regent, som aktivt sørger for de svage, for "enken og den faderløse". Hvad fuglen med sin kunst *fortæller* kejseren om, er det således op til sidtnævnte at tage konsekvensen af ved at lade de informationer han får blive fulgt op af adækvat handling. Først når han gør dette kan han med rette siges at være blevet 'genfødt' som en ny og bedre kejser. Men gør han så det? Ja, det får vi egentlig ikke noget svar på. Om fortællingens agt bliver indløst af kejserens magt forbliver uafklaret. Og så tager nattergalen sig ikke længere helt så magtfuld ud. Den vedgår at være en forfatter, der ikke kan have kontrol med, hvorledes dens tekst bliver udlagt og de effekter, som kan følge deraf.

Derfor er det ikke uden ironi, at Andersens fortæller introducerer sin fortælling på følgende måde: "Det er nu mange Aar siden, men just derfor er det værd at høre Historien, før man glemmer den" (s. 18). For er det virkelig så mange år siden, så må samme fortæller jo være udmærket klar over, hvorledes kejseren efterfølgende gebærdede sig. Fortælleren opretholder med andre ord en fordækt position i og med at han afbryder sin fortælling før omtalte pointe er afklaret, selv om han i realiteten må være bekendt med den. Som en art ekko heraf beder 'forfatteren' i fortællingen, nattergalen, med sin afsluttende anmodning kejseren om ikke at røbe dens eksistens:

"Eet beder jeg Dig om! fortæl Ingen, at Du har en lille
Fugl, der siger dig Alt, saa vil det gaae endnu bedre!"
(s. 26).

Det umiddelbart forbavsende ved udsagnet er dette "Alt". Fuglen agter nu ikke alene at berette om dette eller hint, om fiskeren og bonden, men slet og ret om det hele, om "Alt". Og det er det jo, romantisk talt, kun digteren der kan; kun han kan ane altings sammenhæng og derfor prætere, symbolsk eller allegorisk, at formulere sig så altomfattende⁹. Nattergalen træder kort sagt endegyldigt i karakter som romantisk digter med dette udsagn. Men altså også som en romantisk *ironiker*, en fortæller, der distancere sig fra sin fortælling ved at gøre opmærksom på, at han må skrive sig ud af den, for at værket, fortællingen, kan stå på egne ben: "fortæl Ingen at Du har en lille Fugl, der siger dig Alt, saa vil det gaae endnu bedre!". Det ironiske markeres endda med eftertryk, eftersom der igen spilles på bogstaveliggørelsen af en død metafor, denne gang dén om at høre en lille fugl synge, der også var standard på Andersens tid, sådan som det fremgår af Ingemanns: "En lille Fugl har sjunget mig den hele Storm og Strid". Hvad Andersens fortæller opretholder i sin fortællings sprog er således et spil mellem liv og død, hvad man, ud fra det foregående, kunne kalde en retorisk *overlevelsestrategi*. Man må derfor spørge

⁹ I interviewet "This Strange Institution Called Literature", som findes i Derrida- antologien *Acts of Literature* (red. Derek Attridge, Routledge 1992), taler Derrida om litteraturen som "(...) this institution of fiction which gives in principle the power to say everything [min kurs.], to break free of the rules, to displace them, and thereby to institute, to invent and even to suspect the traditional difference between nature and institution, nature and conventional law, nature and history" (s. 37, min kurs.). Og videre siger han: "The institution of literature in the West, in its relatively modern form [læs: romantiske og post-romantiske, min anm.], is linked to an authorization to say everything, and doubtless too to the coming about of the modern idea of democracy" (s .s)

sig selv, om den genopstandne kejse er andet og mere end endnu en omvandrende død metafor eller figur?

Da tjenerne om morgenen kommer ind for at se til deres 'døde' kejser, må de i hvert fald opleve det som at blive konfronteret med et spørgsmål. Fortællerens konstatering: "- - jo der stod de" (s. 26), fremhæver således deres lamslæthed. Den 'døde' kejser er ikke død, ligesom de døde metaforer ikke er det i større udstrækning, end at de i afgørende situationer kan befordre fortællingen videre. Måske er det, hvis man er indfældet i en fortællings univers, slet ikke så let en sag at afgå ved døden? I den forbindelse er det værd at bemærke, at fortællingens sidste ord, de ord hvormed den enerådende fortæller vilkårligt afslutter sin fortælling, er "god Morgen" (s. s.); en vending som markerer så meget som, at her begynder en ny dag, at der nu startes på en frisk. Men hvad denne nye begyndelse fører til, får vi som sagt ikke at vide. Vendingen er derfor ikke så lidt tvetydig. Således kunne denne kejserlige hilsen indikere, at der virkelig bliver taget hul på en ny æra, at kejseren, ovenpå sin nærdødsoplevelse, er blevet et nyt og bedre menneske, som fra nu af vil regere retfærdigt i ovennævnte forstand. Men ifølge min efterhånden ret slidte ordbog kunne udråbsordet "godmorgen" allerede på Andersens tid også udtrykke "skepsis, ironi, skuffelse over for noget, haanlig afvisning af, latterliggørelse af en tanke olgn." - hvad det forresten kan den dag idag. Ergo kan det betyde stort set det samme som "godnat" - som "Nat" og "Gal"! Opfatter man udtrykket således er der pludselig ikke så meget der er forandret; 'godnat' og 'god morgen' tenderer at gå i ét i *Nattergalen*, ganske som livet og døden som påvist gør det i fortællingens retorik. Denne afsluttende dobbelttydighed sikrer således at noget, som man kunne kalde fortællingens ironi,

får det sidste ord¹⁰. Og således må det med nødvendighed forholde sig i en fortælling, der *begynder* med at ville berette om noget, der fandt sted for mange år siden, men *slutter* med at hilse den nye dag: "god Morgen". Der er med andre ord noget bagvendt, noget inverst, ved den måde, hvorpå fortællingen er skruet sammen. Og dermed er der en vis portion kineseri i indledningsvist nævnte forstand på færde i den. Fortællingen, hvori der åbenlyst ironiseres over den overfladedyrkende og egentlig uddøde kinesiske orden, er selv underkastet en *ordo inversus*. Eventyrdigteren Andersen afslører sig også i "Nattergalen" som en skribent, der ikke blot som krydderi ironiserer over menneskenes små fortrædeligheder og forfængeligheder, men som en forfatter, der i sandhed må siges at være en fuldbefaren romantisk ironiker. Det skal imidlertid ikke være mit sidste ord.

For der er immervæk en moralsk patos i historien, som ikke bliver ydet retfærdighed med en sådan konklusion. Nattergalens afsluttende bemærkninger til kejseren implicerer jo den nævnte fordring om, at han handler adækvat i forhold til alt, hvad den for fremtiden fortæller ham og gør nogle gode gerninger. Men udøver han sådanne, er der så egentlig tale om noget aldeles nyt under solen? Det er der måske kun tilsyneladende, for vi ved fra scenen ved dødslejet, at han tidligere ikke kun havde udført onde, men, overraskende nok, også gode gerninger. Handler han for fremtiden udelukkende godt er forskellen således kun relativ, ikke absolut. Hvilket synes at så tvivl om hvorvidt det er muligt på afgørende vis at genfødes, at blive et nyt menneske. Man er vel egentlig aldrig bedre, end sin sidste handling? Man kan vel aldrig endegyldigt vide sig sikker hvad dette angår? For når man dør, når ens liv vilkårligt afbrydes, bliver en eller

¹⁰ Jørgen Bonde Jensen skriver i sin analyse: "Andersen giver med sit eventyr betingelserne for at nattergalens vemodige farvel kan blive til genkomstens milde ironi" (s. 92). Hvad man kan diskutere er, hvor mild ironien egentlig er - eller om den kun er mild.

anden handling stående som ens sidste, men om det er en god eller en dårlig, ja det er vel til en vis grad underkastet tilfældet. Derfor må et eftermæle altid være en konstruktion; et liv, en biografi, kan aldrig i sig selv udgøre en fuldendt, en endegyldigt afrundet fortælling. At skelne imellem at leve og at leve videre, og imellem at have overlevet sig selv og at overleve, er derfor et vanskeligt forehavende, både retorisk og eksistentielt (og det retoriske *er* jo eksistentielt, al den stund vi eksisterer som diskursive væsner, der erindrer og håber i kraft af sproget). Pointen vil altid kort sagt altid befinde sig hin- eller afsides teksten. Hvilket jeg allerede har antydnet kunne være pointen med de gode og onde gerningers arabesk slyngede, og derfor rædselsvækkende, *lit de parade* ved kejserens dødsleje. Hele fortællingen forbliver en sådan åben arabesk. Og det er vist det nærmeste vi kan komme historiens egentlige pointe. Fortællingens ironi, dens inverse gang og retoriske spil, er uløseligt forbundet med dens patos, dens implicitte spørgsmål om hvordan det levede liv kan komme til at gestalte en meningsfuld historie, hvori der kan regøres retfærdigt. Kierkegaard kunne ikke have sammenvævet spøg og alvor mere effektivt og subtilt. "Nattergalen" er en sand *borderline case*, der nok skal overleve et stykke tid endnu.

Nattergalen og det romantiske

Jørgen Bonde Jensen

Det gode ved Jacob Bøggilds læsning er forsøget på at få det teksten handler om til at handle om teksten selv. Altså forsøget på at se den dødsmerkede kejserfigur i lyset af den dødsmerkede stilistiske figur i Andersens tekst. Det mindre gode ved læsningen er håndteringen af begrebet 'død metafor', i og for sig, i Andersens tekst og i forhold til eventyrets tematisering af dødens alvor.

Vores forhold til sproget er mere eller mindre erfarent. Derfor er der ikke nødvendigvis enighed mellem os om hvornår vi står over for en død metafor. Af de to eksempler på døde metaforer i Andersens tekst som Jacob Bøggild tager i nærmere øjesyn, vil jeg personligt stille spørgsmålstegn ved det ene – og kritisere analysen af det andet. Det ene, det første eksempel, er Dødens Have. Er det en død metafor? Jacob Bøggild siger ikke bare at udtrykket var mere almindeligt forekommende på Andersens tid end idag, men at det var en kliché af den art man kan betegne som en død metafor. Det han ser bort fra, er ikke bare at Andersen ikke taler om Dødens Have men at han siger: "da fik Døden Længsel efter sin Have og svævede, som en kold, hvid Taage, ud af Vinduet." (25). Han ser også bort fra hvorfor Andersen taler om *Have*. Det gør Andersen fordi han netop har talt (har ladet Nattergalen tale) om *de hvide Roser* dér, om *Hyldetræet* der dufter dér og om *det friske græs* der vandes af de efterladtes tårer, fordi altså dødens have er stedet hvor de levende erindrer de *afdøde*, erindrer kærligheden til dem, deres oplevelser med dem, og at døden ikke bare skiller dem men på længere sigt forener dem igen. Jacob Bøggild ser endvidere bort fra at H.C. Andersen siger *kirkegaard* som vi idag, når det er kirkegaard uden anden bemærkelse end det der umiddelbart ligger i ordet selv, nemlig gravplads, han vil

pege på. Det er kirkegård der er en død metafor for så vidt der ikke behøver at være knyttet nogen kirke umiddelbart til kirkegården eller for så vidt gravpladsen ikke behøver at modsvare vores forestillinger om en gård, en gårdsplads eller hvordan man nu vil strække og forstå det begreb. Og det er Have der også allerede hos Andersen er den usædvanlige metafor for kirkegaard og som bringes i anvendelse med lige så stor betænksomhed som den der får Søren Kierkegaard til i Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift at tale om Dødens Have i modsætning til Frederiksberg Have der er livets have. Selvom man altså ville medgive at Andersens udtryk 'da fik Døden Længsel efter sin Have' implicerede en død metafor ved navn 'Dødens Have', så måtte det stadig anholdes at Jacob Bøggild ikke forklarer hvordan det døde udtryk *levendegøres* af Andersens motivering for at bringe det frem. Hvordan det genopstår fra de døde, så at sige. Friskes op. Og at det er det der er den sproglige korrespondance til det der tematisk afhandles i eventyret: kejserens *overvindelse* af dødens anfald på ham.

Det andet eksempel vedrører fuglens formaning til kejseren: "fortæl Ingen, at du har en lille Fugl, der siger dig Alt, saa vil det gaae dig bedre!" (26). Godtager vi at tekststedet som sit udgangspunkt har en død metafor der lyder: at høre en lille fugl synge om noget, så er pointen hos Andersen at det døde udtryk genopstår fra det døde sprog ved at blive taget på ordet og lagt i munden på en lille fugl, der er fortællingens hovedkraft. Talemåden bliver et ordspil. Det Jacob Bøggild lægger vægt på i udtrykket, er dels den romantiske præntion han øjner i ordet *Alt*, dels den romantiske ironi han ser i fuglens distance til sin egen virksomhed og virkning, som yderligere understreges og bekræftes af hvad Jacob Bøggild kalder "bogstaveliggørelsen af en død metafor, denne gang den om at høre en lille fugl synge, der også var standard på Andersens tid." (s.14 hos JB). Men den døde metafor er drilsk blevet levende igen mellem hænderne på Andersen, idet en lille levende fugl tager den døde i sin mund om sig selv.

Dermed er jeg fremme ved spørgsmålet om forholdet mellem sproglig form og sprogligt indhold. Her er Jacob Bøggild tilsyneladende af den mening at to minusser (død) giver et plus, eller med andre ord at den blotte overensstemmelse forstået som parallellisme mellem død her og død dér giver overvundet død og dermed liv. Han skriver (s.11): "Men netop de døde metaforer er måske dem der har mest magt over os, eftersom de ikke længere overrasker, ikke længere gør opmærksom på, at de er – metaforer. I denne forstand er døden en virksom magt i sproget. Ved fortællerens bogstaveliggørende mellemkomst bliver døden således overvundet ved hjælp af sine egne midler (hvilket turde være den eneste mulige måde)." Det citerede abstraherer fra at Andersens døde metaforer netop gør opmærksom på at de er metaforer, og at det ikke mindst er heri at det andersenske sprogspil består. Og at det altså ikke er i den anførte forstand at døden er en virksom magt i sproget. Det er *som overvundet* død. Døden overvindes ikke af døden, heller ikke hos H.C. Andersen. Det turde under alle omstændigheder være umuligt! Hvad Andersen med sin historie argumenterer for og demonstrerer, er at død overvindes af liv, dvs. af energisk *konfrontation* med det døde der truer. Det forudsætter mod, herunder æstetisk mod.

Jeg ser bort fra offerdøden. Den er der ikke tale om i *Nattergalen*. Nattergalen er overset og den forvises, jages bort fra land og rige, momentant. Den ofres ikke og ofrer sig ikke selv. Det ligger ikke i billedet af den. Den *henviser* måske nok til kulturens forbillede, Jesus-skikkelsen, men den er ikke selv undfanget i skikkelsens billede. I Jesu offerdød kan man sige at død bekæmpes ved død, men meningen er at det så må være nok. Jesus soner den skyld andre har pådraget sig, hvormed et sidste sonoffer er bragt. Det vidste H.C. Andersen besked med. Jesu død har for ham kun mening som forbillede i den udstrækning den forstås som indsats af liv. Man kan ofre *livet*, sætte det ind, – i

større eller mindre bidder, for sin kærligheds skyld, for sine idealers skyld, sit arbejde, men det anstår sig ikke at gøre det så man selv eller andre mister det helt, det anstår sig netop ikke for en kristen at gøre *det* frivilligt. Det må man sætte sig op imod. Søren Kierkegaard analyserer dette spørgsmål om død som middel mod død i *Frygt og Bæven*. Dér er der en søvnløs der ved præstens tale om at det store ved Abraham var at han var parat til at ofre det bedste han havde, sin søns liv, kom på den tanke at han måske skulle gøre det samme. Og gøre det helt uden om den modsigelse der ligger i at det der religiøst er et offer, etisk er et mord, dvs. uden om angsten for at tage fejl af sin opgave. Søren Kierkegaard siger: "det er kun ved Troen man faaer Lighed med Abraham, ikke ved Mordet." (SV, 3. udg. bd. 5 s.30). Men det vil sige at det kun er ved den tro der gør det svært at gøre døden til et middel i livets tjeneste.

Der er andet i Jacob Bøggilds analyse jeg synes man kan diskutere: opfattelsen af arabesken f.eks. Og håndteringen af begrebet. Jeg stiller andre krav til en arabesk end at en person i en i øvrigt udspekuleret og veltilrettelagt allegori døjer med at holde sammen på sine gode og onde gerninger. En arabesk må reflektere sine tarmslyng formelt. Det gøre *Nattergalen* ikke, så vidt jeg kan se. Jacob Bøggild metaforiserer med sin titel på sin analyse de H.C. Andersenske kineserier, på en måde så man skulle tro det var noget andet Andersen ville tale om end kineserier. Jacob Bøggild taler om "Arabeske kineserier". Det analysen, således vendt, går glip af, er de pointer som ligger i H.C. Andersens billeder af det kinesiske, netop i forhold til dødsproblematikken, i liv og skrift. Det kinesiske ses ikke simpelthen som Jacob Bøggild siger, som det der har overlevet sig selv, men som det skøre og skrøbelige, det stive der brækker og slår sig i stykker ved den første den bedste berøring med omverden. Det symboliseres af den kunstige nattergal og det begreb om kunstighed som den afgiver. Bodemidlet gives af den virkelige nattergal og består i hengivelse til omverdenen (virkeligheden) og til

livets blødhed. Det består som egenskab i smidighed, i indfølelse og for så vidt realisme. Det er den egenskab Andersen litterært og sprogligt har som ideal. Det er det 19. århundredes ideal og det sværger til imitatio. Kinas slavebinding under det kapitalistiske Vesten var ikke en triumf i H.C. Andersens øjne, men en tragedie han forsøgte at forstå og grundede over i et eventyr som Nattergalen.

Nattergalen er en romantisk fortælling ved en række træk, ved sin genre (eventyret), sin eksotisme (Kina), sin henvisning til naturen som løsnings, sin henvisning til at *Keiserens* have "strakte sig saa langt at Gartneren selv ikke vidste ende paa den.", altså ved sit uendelighedsperspektiv, ved sin forkærlighed for de 'høje træer', de *dybe søer*, for det blå, dybe hav, for den *fattige fisker*, og den lille fattige kokkepige, for Nattergalen, underet, for gåden (P), for sig selv, ved sin selvspejling. Men det er også en historie der er ude over romantikken, for så vidt de romantiske elementer er håndteret som et selvfølgeligt medhenhørende, undertiden som litterær skillemon. Romantikken er relativt indadtil, men også bagud, for så vidt det 18. århundrede gør sig gældende ved sit vid og sin humor og sin ironi over det opblæste (arven fra Holberg og Frankrig og det unge Tyskland, der viderefører det 18. årh.'s kritiske tradition). Så overskrides den også fremefter ved sine Biedermeiertræk, først og fremmest ved billedet af gråden og tårernes værdiladning som modbillede til den kunstige nattergals juveler. Blødt mod hårdt. Men også ved den omhyggelige karakteristik af ting og forhold med ord som mærkværdig og dejligst, velsignet, der gør det mærkværdige lidt mindre mærkværdigt og lidt mere didaktisk ammestueagtigt, og dejligst lidt mindre dejligt måske og lidt mere dydigt, og det velsignede til en forsikring måske i nogles ører. Det moderne fremadrettede ligger også foruden i appellen til et større udannet publikum i sansen for det små, det korte og det beskedne, det simple. Men det berører det som allerede det romantiske havde sans for. Det nye var også det frække sprog: svup, surrr, og det nye der her løb

sammen med det gamle fra det forrige århundrede var kritikken af magthavernes åndløshed, som Andersen var klog nok til ikke bare at fryde sig over. Skildringen af den godmodigt lunefulde kejser er kalkeret over det 19. århundredes prækonstitutionelle europæiske regenter. Jeg mener ikke det er "en orientalsk despot af den gamle skole" vi står overfor. Sikker og vist er det heller ikke en 'skabsdemokrat', men det er en autokrat som tronen vakler under. Af grunde som Andersen befandt var *kinesiske*.

Noter om H.C.Andersens "Nattergalen"

Søren Baggesen

"Nattergalen" er et helt centralt eventyr at tage fat i hvis man vil prøve at få greb om H.C.Andersens poesiopfattelse – det er Jacob og Jørgen og jeg enige om. Vi er også enige om at det eventyret har at sige herom, må findes i relationen mellem kejseren og nattergalen. Hvor langt enigheden derefter rækker er vel noget af det vi skal prøve at finde ud af i dag.

Til indledning vil jeg ganske kort sige at jeg ikke selv opfatter mine bemærkninger som en tolkning af eventyret, eller bare som en skitse til en tolkning. Det jeg kan gøre er snarere at prøve at vise hvad jeg opfatter som de vigtigste knaster for en tolkning – og hvorfor jeg opfatter dem som knaster.

Og så som tredje og sidste indledning: Jørgen kommer forfra til "Nattergalen" – fra "Svinedrengen", Jacob går lige på. Jeg kommer bagfra – mit udgangspunkt er rejsebogen *I Sverrig* og fra den går vejen over "Skyggen".

I Sverrig er ikke i særlig høj grad en rejsebog, den er mere en samling reflekterende tekster i forskellige stil- og tonearter, løselig knyttet sammen af Andersens beretning om sin sverigesrejse. Det centrale stykke i den er et stort essay om "Tro og Viden". Her konfronterer Andersen det problem som mange af hans samtidige forsøgte at smyge sig udenom, men som er helt afgørende i det 19. århundredes åndshistorie: sammenstødet mellem den traditionelle kristentro og den nye naturvidenskab. Andersens argument er her – i meget grov forkortning – at modstillingen viser sig at være falsk hvis man ser den i lyset af den romantiske idealismes treenighed af det gode, det sande og det skønne. I den kan naturvidenskaben nemlig give nyt indhold til det sande, og treenigheden er så

at sige garanteret ved troen – det forhold at verden er skabt af Gud og i Guds hånd. Jeg vil gerne understrege at dette efter min opfattelse er, var og blev Andersens inderligste opfattelse. Men så tilføj at Andersen ikke ville være Andersen hvis ikke han tog anfægtelsen med.

Med det sagt bemærker jeg at det sted i triaden hvorfra anfægtelsen udgår, altså er det sande, det er det sandes forhold til det gode og det skønne som er problematisk. Og så må jeg i øvrigt henvise til at den problematik bliver vendt og drejet i mange facetter i alle de øvrige tekster i bogen. Her vil jeg kun lige nævne én: fortællingen om minen ved Dannemora.

Det er en kat-i-abysmen-tekst hvis der nogensinde har været nogen. Minen er et meget dybt åbent hul i jorden som arbejderne kommer ned i og op af ved at blive hejst i en åben tønde. Det kan turister også prøve og Andersen går ombord. Så kommer den mest svimlende svimmelhedstekst jeg har læst, man får kold sved på panden hver gang man læser den. Vel oppe igen fortæller Andersen så videre at han møder en svensk turist som står og kigger ned i hullet. Det er en pligtopfyldende turist så han føler at han skal derned, men han vil grumme nødigt. Andersen fortæller ham så hvordan det er, han giver altså den tekst vi lige har læst. Svenskerens reaktion er som min, det er jo som man har været der selv siger han. Nåja, siger Andersen så er dit problem jo løst. Men den køber svenskeren ikke, for Andersen *har* jo været der. Andersens svar er ikke så meget til svenskeren som til læseren, kort sammenfattet er det et spørgsmål: "Har jeg?"

Den tekst har ikke meget at sige om det gode og det skønne, bortset fra altså at den er både god og skøn. Det problematiske er så, at det netop er i kraft heraf at den bliver sand. Andersens beskrivelse af sin tur i tønden har sandhedsværdi i kraft af den måde han vælger og følger sine ord på, så de bliver til en beskrivelse af hans tur i tønden – hvad enten han har gjort turen eller ej.

Så til "Skyggen" som jeg kun lige strejfer. Den fortæller som bekendt om en lærd mand der tror på det gode, det sande og det skønne, og som det går gruelig galt for. Men her vil jeg nu mest hæfte mig ved skyggen som eventyret jo også handler om. Den opdager – stadig som bekendt – at den er i slægt med poesien. I kraft af det slægtskab og sin skyggenatur bliver den i stand til at komme ind de hemmeligste steder og opdage de hemmeligste sandheder. Dem kunne den være blevet rig af at sætte i avisen, i stedet får den næsten krop af at fortælle sine historier til dem de handler om og love ikke at fortælle dem til andre. Nu får vi ingen af de historier og vi har kun skyggens ord for at de er sande. Men vi har eventyrets ord for at de i hvert fald er troværdige, det vidner skyggens succes om.

Som I kan høre hæfter jeg mig ved den tvivlsomme sandhed, den utvivlsomme troværdighed (eller sandhedsværdi) og skyggens slægtskab med poesien. Derfor skylder jeg også at understrege at der altså udtrykkeligt kun er tale om et slægtskab, skyggen siger jo selv at den ikke turde komme poesien nære for den ville blive udslettet i dens lys. "Skyggen" er en vanskelig tekst at have med at gøre, og den er ikke mindst vanskelig hvis man vil prøve at finde ud af hvad den siger om Andersens poesiopfattelse, fordi den egentlig ikke siger andet end at poesien er der, men at den er aldeles utilgængelig. Så jeg bliver for nærværende stående ved at slægtskabet også er der, og at (noget af) det problematiske i "Skyggen" udspringer af det der med det sande: det problematiske er forholdet mellem sandheden, fortællingen om sandheden og så – i dette tilfælde – den dybe fortrolighed der omgiver fortællesituationen.

Så til "Nattergalen".

Her vil jeg godt begynde med en iagttagelse som jeg ikke ved om er en iagttagelse eller en fejllæsning. Jørgen gør den ikke, Jacob gør den ikke, og så

vidt jeg ved og kan huske har heller ingen andre af eventyrets kommentatorer gjort den. Så jeg er meget i tvivl, men der bliver jo heldigvis diskussion bag efter.

Det der har slået mig, er at "Nattergalen" egentlig er to historier i én. Dermed mener jeg ikke at det ikke er i én gyldning eller at det ikke rigtig hænger sammen, for det hænger vældig godt sammen. Men forholdet ligner det vi har i Ewalds "Rungsted Lyksaligheder". Her slutstrofen ikke påhæftet, men den kommer efter en række strofer som ville have været et helt digt hvis ikke den var kommet på. Og den kommer på som en problematisering.

På samme måde synes jeg altså det forholder sig med "Nattergalen". Bruddet kommer ved det tidsspring som markeres med tidsangivelsen: "Nu vare fem Aar gaaede ..."

Der er ingen typografisk markering, men jeg synes at selve fraseringen helt klart angiver at her kommer noget nyt, i mine øren klinger det "Nu" som det "Men" der indleder slutstrofen i "Rungsteds Lyksaligheder". Og så vil jeg vove det der hedder et kontrafaktisk argument. Det er min påstand at hvis "Nattergalen" var sluttet med at den rigtige nattergal var borte, den kunstige var gået i stykker og hele hoffet henvist til Spillemesterens lille tale med de svære ord og ganske godt tilfreds med det – ja så ville vi allesammen synes at her havde vi et helt og færdigt og meget rigtigt og Andersensk eventyr.

Hvis nu den læsning holder og hvis det fortsat er rigtigt at "Nattergalen" er én historie, så fører det til en skærpet opmærksomhed på det der transformeres fra hvad jeg vil tillade mig at kalde "før-historien" til "nu-historien", og de problematiseringer der opstår af denne transformation. Det bliver ikke mindre opmærksomhedskrævende af at det der transformeres fra "før-historien" er det der ikke er der.

Der er to forhold jeg hæfter mig ved, det ene angår kejseren, det andet nattergalen.

Hvad kejseren angår så er forholdet det at i "før-historien" tematiseres hans magt godt nok, her kan jeg henvise ubesværet til både Jørgens og Jacobs læsninger. Den er der overvældende, den gennemtrænger alt, den er absolut og uanfægtet. Det er den ikke i "nu-historien" tværtimod her er den jo anfægtet til det yderste af døden, og i den sammenhæng finder jeg det påfaldende at det først er i "nu-historien" at magtens insignier – kejserens krone, guldsabel og prægtige fane – nævnes, det er åbenbart først i det øjeblik magten anfægtes at den behøver at symboliseres. Og i forlængelse af det hæfter jeg mig ved at "nu-historien" udspiller sig i et interregnum – den gamle kejser er ikke død og den nye kejser altså ikke kejser – og i det foregår der noget. Det er et ret spinkelt stykke tekst jeg har at holde mig til, men Andersen når at få fortalt at folket (dem der er længst fra magten) sørger, lakajerne sladrer og køkkenpigerne holder kaffeselskab (det er dem er indenfor men ikke nær magten – og blandt dem er disciplinen altså brudt helt sammen), mens hoffolkene (dem der er magten nær) har travlt med at hilse på den nye kejser (positionere sig?).

Hvad nattergalen angår så kommer den altså til og stabiliserer forholdene, hvad jeg skal vende tilbage til. Først vil jeg hæfte mig ved at det er en transformeret nattergal der kommer. Da kejseren ligger på sit dødsleje og konfronteres med både sine gode og sine onde gerninger, plus altså med sine magtsymboler nu hos en overmagt, råber han "Musik, musik", men ingen rører den store kinesiske tromme og ingen trækker kunstfuglen op: "Da lød i det Samme, tæt ved Vinduet, den deiligste Sang; det var den lille levende Nattergal, der sad paa Grenen udenfor; den havde hørt om sin Keisers Nød og var derfor kommen at synge ham Trøst og Haab; og alt som den sang, bleve Skikkelserne mere og mere blege, Blodet kom raskere og raskere i Gang i Keiserens svage

Legeme, og Døden selv lyttede og sagde: "Bliv ved, lille Nattergal! bliv ved!" / "Ja vil du give mig den prægtige Guldsabel!" Her sker det: kejseren beder om musik, og det får han, men han får mere – for der kommer ord på.

Det er det jeg mener med at sige at det er en transformeret nattergal der kommer tilbage. For i "før-historien" er der ingen ord på nattergalens sang. Det kan der heller ikke være, for i "før-historien" er den tematisk spændt op imod kunstfuglen, og den er et spilleværk, en musikmaskine. Det er så ganske vist rigtigt at Nattergalen bruger ord også i "før-historien", for den har replikker og det har kunstfuglen ikke – men det ser jeg mere som endnu en uddybning af den grundlæggende dikotomi i "før-historien". Groft sagt: den ægte kunst taler for sig selv, den kunstige må have en spillemester til at tale for sig.

Den dikotomi (altså hele den med nattergalen over for kunstfuglen) føres med over i "nu-historien" for at skrives ud af den: det sker først ved at kunstfugl og den store kinesiske tromme sættes på lige, dernæst ved at der altså ikke er nogen til at spille på dem, og endeligt ved at kunstfuglen reduceres dels til et minde om sig selv, dels til et billede på den ægte nattergal, som ikke kan bygge og bo på slottet. Jeg siger det fordi jeg ikke ønsker at indføre en ny dikotomi i eventyret mellem musik og ordkunst – jeg mener ikke engang det er væsentligt som sidetema; eventyret handler først om den ægte kunst og dens betingelser ("før-historien") og så om hvad den ægte kunst kan ("nu-historien"). Til det sidste er det vist nærmest nødvendigt at der kommer ord på, i hvert fald i et ordkunstværk.

Så lad mig se lidt nærmere på hvad det er for ord der kommer på. Først er det "bytteord": giv mig kronen, giv mig sablen, giv mig fanen – så får du en sang, synger nattergalen til døden. Og så kommer tricket: de første ord nattergalen synger er situationsbundne, men da først døden er afvæbnet lokker nattergalen den endeligt væk ved at synge om det der er langt borte: om dødens

have. Det er – i hvert fald noget af – det som den ægte kunst kan: gøre det fraværende så nærværende at længslen efter det bliver til et uovervindeligt krav om nærvær.

Det er så det det videre kommer til at handle om, at gøre det fraværende nærværende. For det er jo det som nattergalen lover kejseren. Den kan komme overalt i riget "til Enhver, der er langt fra dig og dit Hof", derfra vil den så komme og synge for kejseren "om Ondt og Godt, der rundt om Dig holdes skjult".

Det er med det løfte nattergalen stabiliserer forholdene eller genetablerer magten eller hvordan jeg nu skal udtrykke det. Da den afslutningsvist – eller næsten – beder kejseren om et han vil give den ét løfte, så hedder det: "Alt!" sagde kejseren, og stod der i sin keiserlige Dragt, som han selv havde iført sig og holdt Sabelen, der var tung af Guld, op mod sit Hjerte". Kejseren sværger altså ved selve sin kejserlige magt, iført dens genvundne symboler. Det han sværger på er hans løfte om at han ikke vil fortælle nogen at han har "en lille Fugl, der siger Dig Alt, saa vil det gaae endnu bedre!"

Så kommer jeg til knasterne. En er: Vi får af gode grunde ingen eksempler på de sange nattergalen vil synge for kejseren, de er jo ikke sunget endnu. Men vi har et eksempel på dens sange, nemlig i den den har sunget for døden. Det er en sang om kirkegården, de døde have. Om den er der at sige at den er i den forstand sandfærdig, at så dejlig kan en kirkegård jo være, men også at der kan synges andre, mindre idylliske men alligevel lige så sandfærdige. Og tilføje at den i hvert fald er effektiv, så effektiv faktisk at den snyder døden.

En anden: hvad er formålet med nattergalens sange for kejseren, bortset fra altså at give ham hans magt tilbage. Ja, Jørgen foreslår her – og jeg citerer fra hans læsning s. 109: "Indledningens du bliver sammenfaldende med

slutningens du til kejseren, der bliver til det elskværdige magtmenneske, overhovedet der af sit møde med Nattergalen tager ved lære". Jacob formulerer sig mere forbeholdent, jeg citerer fra hans manuskript: "Hvad Nattergalen *håber* at kunne gøre for kejseren er tydeligvis at forvandle ham til en god kejser ..." men siger så at om håbet bliver opfyldt får vi egentlig ikke noget svar på "Om fortællingens agt bliver indløst af kejserens magt forbliver uafklaret". Det har han måske ret i, men jeg synes i hvert fald at teksten antyder et svar. Især da hvis man kobler indledningen til "nu-historien" med dens forskellige reaktioner i hoffet på kejserens formodede død, med slutningen på den: "Tjenerne kom ind for at see til deres døde Keiser; - - jo der stode de, og Keiseren sagde: "God Morgen!"

Dette "God Morgen" citerer Jørgen indledningsvis og uden for sin læsning samtidig med at det på en måde sammenfatter den: Med et citat fra Heine om nattergalene som synger et vemodigt farvel hedder det "Blot for i Andersens eventyr at bevirke underet så kejseren kan rejse sig fra syge- og dødslejet og sige *Godmorgen!* til de forbavsede hoffolk der allerede er ved at flokkes om efterfølgeren. / Andersen giver med sit eventyr betingelserne for at nattergalens vemodige farvel kan blive til genkomstens milde ironi". Jacob skriver: "I den forbindelse er det værd at bemærke, at fortællingens sidste ord [...] er "god Morgen"; en vending som markerer så meget som at her begynder en ny dag [...]" Det kobler han så med muligheden af at kejseren er blevet "et nyt og bedre menneske, som fra nu af vil regere retfærdigt", men tager sig skyndsomst i det ved nogle ordbogshenvisninger som demonstrerer at "God morgen" allerede på Andersens tid kunne bruges til at udtrykke "skepsis, ironi, skuffelse over for noget, haanlig afvisning af, latterliggørelse af en tanke o.lgn." Min kobling er som sagt til dem der må høre dette "God morgen" lige efter at de har haft travlt med enten at sladre (hvis tjenerne er lakajer) eller at positionere sig hos den nye kejser

(hvis de er hoffolk). Og så altså til det forhold at kejseren fremtræder i al sin magt og væld. Jovist er intet afklaret, men situationen må være ret ubehagelig for "tjenerne". Og så er der vel også en inkongruens i selve nattergalens replik, imellem at kejseren skal blive glad og tankefuld tillige og så at den vil synge om ondt og godt der holdes skjult: hvad skal kejseren blive glad ved og hvad skal han tænke ved det.

Den sidste knast: at kejseren skal love at han ikke fortæller nogen at han har en lille fugl som fortæller ham alt. I det ser Jørgen hvis jeg har forstået ham rigtigt, kunstens endelige frisættelse, en gestus som ubestemmeliggør poesien og markerer det frirum for fantasien som gør rummeliggør teksten så den kan blive alles tekst og samtidig gør den til enhver læsers særlige tekst. Han skriver "Det er også det jeg hører i fuglens ord til kejseren [...] Dit forhold til nattergalen (og *Nattergalen*) er dit". Jacob ser det også som en frigørelse, men i et andet perspektiv: "Nattergalen træder altså endegyldigt i karakter som romantisk digter med dette udsagn. Men altså også som en romantisk *ironiker*, en fortæller, der distancerer sig fra sin fortælling ved at gøre opmærksom på, at han må skrive sig ud af den, for at værket, fortællingen kan stå på egne ben". Hvad siger så jeg? Jeg synes at læst bogstaveligt i den umiddelbare kontekst, hvor nattergalen altså er vendt tilbage for reinstitutione magten, så sættes det som forudsætning for at den rigtig kan gøre sig nyttig for kejseren, at kejseren ikke fortæller at den er der. Og så finder jeg det påfaldende at fortælsituationen her har klare ligheder med den omkring skyggens fortællinger i "Skyggen", der er den samme absolutte fortrolighed mellem fortæller og tilhører som en forudsætning for at fortællingen kan opfylde sin funktion.

Som jeg sagde til indledning ville jeg ikke komme med en tolkning af "Nattergalen" her, bare pege på nogle knaster for tolkningen. Men for at kunne

gøre det må jeg vel trods alt skitsere en læsning, og det har jeg vist også gjort. Den er - blankt indrømmet - meget mistænksom. Det er også derfor jeg ikke vil lægge den frem som tolkning. Den er ganske enkelt alt for meget en læsning imod Andersens eventyr. Først og fremmest fordi den er imod dets tone (som Jørgen, synes jeg, har et mægtig fint greb om) - "Nattergalen" er netop ved sin tone meget, meget forskellig fra "Skyggen". Men hvorfor så overhovedet lægge den frem? Jo, naturligvis for polemikkens skyld, men så billigt er jeg alligevel ikke til salg at det bare er for den.

Så lad mig sige det på den her måde: Ved nærmere eftertanke synes jeg egentlig at det jeg mest har at føje til om "Nattergalen" ligger i min påvisning af - eller altså påstand om - eventyrets strukturelle (og på en måde også tematiske) lighed med "Rungstedts Lyksaligheder". Altså i det forhold at vi her har et eventyr som bliver til én historie ved at være to: én der fortæller om og hylder den sande kunst, og som så i samme åndedræt problematiserer sig selv ved at gå videre, ved at indføre et "Nu" der ligner et men: den poesi der bliver hyldet med "før-historien" bliver gjort prekær med "nu-historien" og dens problematiseringer. Og kommer man som jeg til "Nattergalen" fra *I Sverrig* via "Skyggen" så opdager man at det som er prekært, er den sande poesis forhold til "det sande".

Replik til replikkerne

Jacob Bøggild

*Thi en Digter køber denne Ordets Magt
til at udsige alle Andres tunge
Hemmeligheder for en lille
Hemmelighed, han ikke kan udsige, og
en Digter er ikke en Apostel, han uddriver
kun Djævlene ved Djævelens Magt*

- Johannes de silentio

I denne afsluttende vignette vil jeg ikke gå lige på, men følge Søren på hans rute, som tiltaler mig. Andersens replik fra "I Sverrig" til den svenske turist – der, som Søren påpeger, bør læses som stand-in for læseren – hans "Har jeg?", rummer egentlig essensen af, hvad jeg videre vil sige. Andersens drilske spørgsmål burde følges af en tankestreg, der markerede en lang eftertænksomheds pause, hvor man kunne stille sig spørgsmål, som de følgende: er der noget forlæg for det fraværende, som kunsten kan gøre nærværende? Eller anderledes formuleret: gør kunsten ikke det fraværende nærværende – i dets fravær. Eller kort og godt: er kunstens sandhed illusion og forførelse? Det er egentlig sådanne spørgsmål, Søren rejser, spørgsmål der angår kunstens forhold til sandheden hos Andersen, dog uden at sætte dem så meget på

spidsen, som jeg vist allerede har gjort. Men rejser man sådanne spørgsmål, er "Skyggen" næppe til at komme udenom.

Skyggen i historien af samme navn er nemlig en retoriker, der for alvor sætter de rejste spørgsmål på spidsen. Da den lærde mand i al sin velvillige oprigtighed har spurgt Skyggen, om de ikke skal være dus, får han følgende svar:

"De siger Noget!", sagde *Skyggen*, som jo nu var den egentlige Herre. 'Det er meget ligefremt og velmeent sagt, jeg vil være ligesaa velmenende og ligefrem. De, som en lærd Mand, veed vistnok hvor underlig Naturen er, Somme Mennesker kunne ikke taale at røre ved graat Papir, saa faae de Ondt; Andre gaaer det gjennem alle Lemmer, naar man lader et Søm gnide mod en Glasrude; jeg har ligesaadan en Følelse ved at høre Dem sige Du til mig, jeg føler mig ligesom trykket til Jorden i min første Stilling hos Dem. De seer at det er en Følelse, det er ikke Stolthed; jeg kan ikke lade Dem sige Du til mig, men jeg skal gjerne sige Du til Dem, saa er det Halve gjort!'

Og saa sagde *Skyggen* Du til sin forrige Herre (s.?)."

Her oplever vi en fuldbefaren retoriker levere et perfekt stykke arbejde¹¹.

Først smigres tilhøreren ved at dennes høje status fremhæves: "De, som en lærd Mand". Derpå følger et enthymeme-lignende argument, en analogi til nogle alment kendte idiosynkrasier, der påstås at udtrykke "hvor underlig Naturen er" (og hvem tør argumentere imod naturen, der på det nærmeste er

¹¹ En mere udførlig analyse af retorikken i "Skyggen" leverer jeg i min artikel 'Skyggen og den suveræne fortæller' i *BUM* 1-2/98.

synonym med nødvendighed?). Disse idiosynkrasier kan måske nok sandsynliggøre Skyggens egen idiosynkrasi, dens angivelige ubehag ved at blive tiltalt med "Du" af den lærde mand, men ret beset har de intet konkret med dette ubehag at skaffe. Effektiv er argumentationen imidlertid; den får den ønskede virkning.

Så kommer en appel til tilhørers *potos*: "jeg føler mig ligesom trykket til Jorden i min første stilling hos Dem", som skal få den lærde mand til både at føle medlidenhed og have dårlig samvittighed. Dernæst understreger taleren sin egen *etos*: "De ser at det er en Følelse, ikke Stolthed". Og endelig kommer det grusomme mesterstykke, maskeret som den skindbarlige logik: "men jeg skal gerne sige Du til Dem, saa er det Halve gjort!".

Med appel til *potos* er vi på følelsernes og dermed også det skønnes gebet, *etos* har med det gode at gøre, og *logos* er naturligvis forbundet med det sande. Den lærde mand, der skriver om det gode, det sande og det skønne, bliver altså fuldstændig afvæbnet og nedkæmpet med sine egne våben -

At betegne dette som en anfægtelse på kunstens vegne er tæt på at være en underdrivelse. Skyggens triumf, overfladens og retorikkens triumf, er synonym med det gode, sande og skønnes totale kollaps og fallit. Og så er Skyggens slægtskab med poesien unægtelig prekært. Ikke mindst fordi fortælleren videre konstaterer om den af gode grunde indignerede lærde mand, at "nu maatte han holde ud". Er dette dækket direkte tale, er det den lærde mand, som i sine tanker konstaterer dette? Eller er det en konstatering, der står for fortællerens egen regning? Det lader sig ikke afgøre med bestemthed. Som læsere ved vi derfor ikke, hvem der gør denne nødvendighed gældende og om den overhovedet står til troende. Men vi accepterer den som led i historiens, i fortællingens logik. Retorikken sejrer også over os. Retorikken i "Skyggen" demonstrerer på denne måde Skyggens slægtskab med poesien i praksis. Andersens til det yderste mobile

og agile fortællere kan være et livsfarligt bekendtskab – spørg bare den lærde mand.

Jeg synes derfor, at Søren påpegnings af, at nattergalen ved kejserens dødsleje kommer igen som en ordkunstner, der netop som en sådan kan snyde – forføre – Døden, er vigtig. Nattergalen gør det fraværende nærværende, således at Døden ikke alene får længsel efter sin have, men returnerer til den uden sit bytte. Dvs. at døden i fortællingens univers efter sit møde med poesien bliver – fraværende. Hvad Søren betegner som "et uovervindeligt krav om nærvær" viser sig i hans fremstilling, om jeg opfatter den ret, at være intimt forbundet med fravær. Den retoriske dialektik imellem liv og død, som jeg fremlæser, er det ikke vanskeligt at knytte an til en sådan dialektik imellem fravær og nærvær.

Søren opfattelse af forholdet imellem historiens to dele, kan jeg ligeledes tilslutte mig. Så vidt jeg kan se supplerer vi også her hinanden mere end vi modsiger hinanden. Dertil er det en skarp iagttagelse hos Søren, at magtens insignier først optræder, når kejseren på sit ensomme dødsleje ingen reel magt har tilbage. Herved understreges ikke kun Dødens overherredømme, men det fremgår, som Søren understreger, at symboliseringen af magten er pånødet af kejserens afmagt. Dette mener jeg fint kan relateres til, hvad jeg har fremdraget om tomme signifikanter og deslige i historiens kinesiske orden, der i min tolkning som udgangspunkt er udlevet og i den forstand afmægtig trods dens tilsyneladende suverænit¹².

¹² Jørgen kan gerne have ret i, at Andersen grundede over Kinas tragiske slavebinding, men jeg finder ikke, at dette kommer til udtryk i "Nattergalen". Jeg vil fastholde, at Andersen i denne historie skriver ud fra og spiller på klichéerne – de døde metaforer? – om 'det kinesiske'. Og igen henvise til, at han gør ligeså i *Billedbog uden Billeder*: "(...) hist og her er der vel en Dør, men den er tilsluttet, thi Verden udenom hvad vedkommer den Chineseren." Min bemærkning om, at kejseren tager sig ud som 'en orientalsk despot af den gamle skole' peger netop på den kliché, som er udgangspunktet, hvorefter jeg umiddelbart gør opmærksom på, at han fortrinsvis er modelleret efter europæisk forlæg.

Jeg kan således kun takke Søren for hans respons, som jeg synes supplerer min læsning på en generøs måde og ydermere har givet mig yderligere inspiration.

Lige så taknemmelig er jeg for Jørgens konstruktive påpegning af nogle af svaghederne ved mit oplæg. At få sådanne fremdraget er jo ikke det mindst vigtige aspekt ved at fremlægge et *work* – forhåbentlig – *in progress*. Jeg har allerede tilkendegivet, at jeg er enig i mangt og meget i Jørgens inspirerende læsning af "Nattergalen" i *Forgyldning forgår*. Er vi overhovedet fundamentalt uenige om noget, er det vist omfanget og arten af Andersens ironi. Og jeg synes da også at Jørgens indlæg har som sin tendens at mane ironiens umildere spøgelse i jorden. For diskussionens og dialogens skyld vil jeg i det følgende forholde mig til Jørgens for mig vigtigste kritikpunkter og dertil se om det kan lykkes mig at puste lidt fornyet liv i dette gespenst.

For det første tager jeg fuldt og helt til efterretning, at udtrykket "De Dødes Have" er en poetisk omskrivning, og at de rygter om denne metafor død, jeg kolporterer, følger nok er lettere overdrevne. Som Jørgen gør opmærksom på, er den først og fremmest standard hos H. C. Andersen og – Kierkegaard¹³. I Andersens tekst *er* den imidlertid bogstaveliggjort. Og *er* der tale om et livfuldt poetisk billede, frem for om en død metafor, udspiller der sig i

¹³ I den forbindelse synes jeg ikke, at Jørgen i tilstrækkelig grad respekterer Kierkegaards ønske og bøn om ikke at blive slået i hartkorn med sine pseudonymer, herunder de silentio. Kierkegaard ville naturligvis aldrig tillade mordet, men spørgsmålet om hvorvidt en moderne martyr kunne tillade sig at sætte sit eget liv på spil kom som bekendt til at optage ham mere og mere. Fordrede han desuden ikke først som sidst kunstnerisk såvel som kristelig afdøen? Og overvinder den lille havfrue i øvrigt ikke døden ved at sætte sig eget liv til??

bogstaveliggørelsen tendentielt et metafordrab. Hvis det er tilfældet, forføres Døden stadig ved hjælp af sine egne midler¹⁴. Endnu en *borderline case*?

Jeg tilslutter mig ligeledes, at jeg ikke argumenterer godt nok for, at de gruelige ansigter, som repræsenterer kejserens gode og onde gerninger, udgør et arabesk mønster. Men at de optræder på sengegardinerne, og derved opstår og fremstår som ornament eller udsmykning på et tapet, synes jeg trods alt giver mig et lille belæg. Det skal dog indrømmes, at jeg i min kobling imellem arabesk og livsfortælling trækker på Peter Brooks *Reading for the plot*. Jeg refererede ikke hertil i mit oplæg, fordi jeg helst så min læsning så vidt muligt stå på egne ben, men nu har jeg da henvist til en krykke (en anden er i øvrigt Derridas essay: "Living on: borderlines"). Denne kobling finder jeg nu alligevel selv er diskutabel, eftersom ansigterne ikke er abstrakte figurer. Det ville derfor være mere præcist at tale om en groteske end en arabesk. Imidlertid er grotesken og arabesken historisk set tæt forbundne, også i romantikken. Her er det oplagt at henvise til Hoffmann, der ikke lader sig mane i jorden i Andersen-sammenhæng¹⁵.

Som sagt er arabeskens – og herunder groteskens – plads og funktion i Andersens poetik et tema i den nyere H. C. Andersen-forskning. Det er ikke et let tema at afklare og blive færdig med, eftersom arabesken i litteraturen hverken kan reduceres til at være en figur eller en genre. Der er snarere, som i ironiens og

¹⁴ Ville jeg insistere på min første fortolkning, kunne jeg henvise til Ricouers diktum: "Der findes ingen levende metaforer i en ordbog".

¹⁵ Det har Jørgen selvfølgelig heller ikke påstået. Tværtimod refererer han selv til "Sandmanden" i sin læsning af "Nattergalen". I parentes bemærket er "Sandmanden" en tekst, hvor galskabens nat i tilfældet Nathanael til slut får endegyldigt overtaget. Men lad mig straks tilføje, at det ingenlunde er min agt hermed at insistere på det potentielt lurende vanvid i den selvtillstrækkelige kinesiske orden i eventyret. For mig er tvetydigheden, de alternative tolkningsmuligheder af signifikanter som "Nat", "Gal" og "Godmorgen", netop pointen – og det farlige ved fortællingen.

allegoriens tilfælde, tale om en modalitet. I den forbindelse vil jeg hævde, at Andersens hang til at anbringe arabiske og/eller groteske figurer eller billedforløb i sine eventyr og historier er en art signatur, som peger på, at der skrives inden for eller ud fra en sådan modalitet. Lad mig fremdrage nogle eksempler og i og med dem begive mig ud på endnu en ekskursion.

Mit første eksempel er fra den af flere fortællinger sammensnoede "Paradisets Have"¹⁶:

"Var det Palmetræer, eller kjæmpestore Vandplanter, her groede! saa saftige og store Træer havde Prindsen aldrig før seet. I lange Krands hang der de forunderligste Slyngplanter, som de kun findes afbildede med Farver og Guld paa Randen af de gamle Helgenbøger eller snoe sig der gennem Begyndelses-Bogstaverne. *Det var de selsomste Sammensætninger af Fugle, Blomster og Snørkler.* I Græsset tæt ved stod en Flok Paafugle med udbredte straalende Haler! Jo det var rigtignok saa! *nei da Prinsen rørte ved dem, mærkede han, at det var ikke Dyr, men planter:* det var de store Skræpper, der her straaled som Paafuglens deilige Hale." (mine kurs.)

En flottere fremstilling af det arabeskt-groteske kan man da næsten ikke træffe på. Dyremotiver og planteformationer glider ind og ud af hinanden. Og det hele angives måske endda at udspringe af det aldeles abstrakte: snørklene. Endvidere får man en enkelt diskret markering af det desorienterende og destabiliserende

¹⁶ Hvor vi forresten finder følgende i min kontekst tankevækkende replik: "Vi gaee nok Dødens Vei til Paradisets Have?" sagde Prindsen".

ved det groteskes hybrider og metamorfoser, idet prinsen favner planten i stedet for påfuglen. Godmorgen, hr. Prins!

Mit næste eksempel er fra "Hønse-Grethes Familie", en ruinøs fantasi over en vis histories herkomst. Denne tekst indledes således:

"Hønse-Grethe var det eneste bosiddende Menneske i det ny stadselige Huus, der var bygget for Hønsene og Ænderne paa Herregaarden; det stod, hvor den gamle ridderlige Gaard havde staaet, med Taarn, takket Gavl, Voldgrav og Vindelbro. Tæt ved var et Vildnis af Træer og Buske; her havde Haven været, og strakt sig ned til en stor Sø, som nu var Mose."

Et vildnis af træer og buske kan ikke her siges at gestalte en arabesk. Nej, det er selve passagen med dens snirkler og snørkler, med dens klyngedannelser af bogstavrim, assonans og konsonans, som er arabesk. Når Georg Brandes med reference til Andersens fortælling kundgjorde, at sligt stof som det om Marie Grubbe ikke kunne afhandles i eventyrform, er det morsomt at betænke, at Andersens stil i det citerede giver mindelser om J. P. Jacobsens¹⁷. Jacobsen er

¹⁷ Lige så morsomt er det, at Brandes identificerer såvel det arabeskt-groteske som det brookske plot som fundamentale modi i Andersens poetik. Først det arabeskt-groteske:

"En saadan Fantasi trænger ikke langt ind i Tingenes Kærne, den sysler med Smaating; den øjner de grove Fejl, ikke de store [uenig]; den træffer, men ikke dybt [uenig]; den rammer, men ikke blodigt [uenig]; (...) og den spinder som et kløgtigt Insekt sit fine Spind fra mange Udgangspunkter sammen til et Hele [enig]. (...)

Medens Æventyrdigtningen (...) saaledes altid holdes sammen af en Idé, kan den med hensyn til Form sammenlignes med de fantastiske Dekorationsmalerier (...), i hvilke ejendommeligt stilerede Planter, livfulde Blomster, Duer, Paafugle og Menneskeskikkelser slynger sig sammen og gaar

selvfølgelig arabeskens uovertrufne mester i dansk litteratur. Men det skal her ikke få lov til aldeles at overstråle, at *Andersen was there - first*.

I "Den lille Havfrue" er vi snarere på groteskens område:

"Alle Træer og Buske vare Polyper, *halv Dyr og halv Plante*, de saae ud, som hundredhovede Slanger, der voxte udaf Jorden; alle Grene vare lange, slimede Arme, med Fingre som smidige Orme, og Led for Led bevægede de sig fra Roden til den yderste Spidse (...). *Mennesker, som vare omkomne paa Søen og sjunkne dybt derned, tittede som hvide Benrade frem i Polypernes Arme*. Skibsrøer og Kister holdt de fast, Skeletter af Landdyr og en lille Havfrue de havde qvalt (...)" (mine kurs).

Her understreges igen den *unheimliche* tvetydighed, som er forbundet med grotesken: polyperne er halvt dyr og halvt planter. Og ud fra deres bugtende mønstre titter altså skeletter, benrade og vraggoods, ligesom ansigterne dukker frem fra folderne i kejserens sengegardin. Den lille havfrue må som bekendt

over i hverandre [enig, jvf. 'signaturen' i "Paradisets Have"]."
Og så det brookske plot:

En Form, der for enhver Anden vilde være *en Omvej til Maalet*, en Hindring og en Forklædning, bliver for Andersen den Maske, under hvilken han først føler sig rigtigt fri, rigtig oprømt og sikker (...)."
(min kurs. – og kunne ikke være mere enig)

Genialt set og formuleret! Man skal blot gøre gældende, at form og indhold ikke lader sig adskille på den måde, Brandes trods alt praktiserer, så ligger feltet vidt åbent for den læsemåde, jeg søger at etablere i forhold til Andersens eventyr og historier. Det gør det ligeledes, hvis man indsætter allegorien på den plads, som Villy Sørensen fraskriver den i sit banebrydende kapitel om Andersen og Kierkegaard i *Digitere og dæmoner*, både når han kommenterer slutningen i "Sneedronningen" og når han sætter lighedstegn imellem Satania Infernalis' 'store' kunst og musik og den usande poesi.

passere disse polypper på sin vej til havheksen, som skal hjælpe hende op på landjorden, hvor hun vil søge at vinde en prins og - vigtigst af alt - en udødelig sjæl.

I "Tante Tandpine" foretager Studenten oven på sit mareridt med Satania Infernalis en modsatrettet bevægelse. Han bevæger sig ned igennem vandet – og ned igennem en arabesk i opløsning - på vej mod døden i form af en drømmeløs søvn:

"Jeg fik til Afsked ligesom et gloende Sylestik op i Kjæbebenet; men det dulmede snart, jeg ligesom gled paa det bløde Vand, saae de hvide Aakander med de grønne brede Blade bøje sig, sænke sig ned under mig, visne, løse sig op, og jeg sank med dem, løsnedes i Fred og Hvile - -

- 'Døe, smelte hen som Sneel!' sang og klang
det i Vandet, 'dunste hen i Skyen, fare hen som
Skyen! - -'

Ned til mig gjennem Vandet skinnede store,
lysende Navne, Indskrifter paa vaiende Seiers-Faner,
Udødeligheds Patentet, skrevet paa Døgnfluens
Vinge."

Søvnen var dyb. Søvn uden drømme."

Denne i bogstaveligste forstand dødsmærkede søvn er den mest nådige tilstand Studenten kan forestille sig oven på tandpinens og mareridts pinsler. Arabeskens opløsning er således plottets opløsning i dødens øjeblik, for nu at

formulere det på brooksk¹⁸. Men så let får studenten ikke lov til at slippe. Han våger – overlever altså – og erfarer, at han stadig er fanget af plottet, at han nu ikke ved om Tante Mille og Satania Infernalis er én og den samme person.

Afslutningsvist konstaterer rammefortælleren i "Tante Tandpine" ikke at 'tanten er død', ligesom Studenten og Bryggøren, men at "Tante" er død. Han viser sig at være identisk med den indrammede fortællings student, som man indledningsvist fik at vide var død for en måned siden¹⁹. "Tante Tandpine" er således arabeskens apoteose. Alt er plot, sjuzet, der er ingen fabula, som med nogen form for sikkerhed lader sig rekonstruere. Teksten er med andre ord ren forførelse og intet andet²⁰. Og det markeres allerede med fortællerens første henvendelse, der atter omhandler fortællings herkomst:

"Hvorfra vi har Historien? –

- Vil du vide det?"

Det første spørgsmål kan kun være et retorisk ditto, en suspense-skabende gentagelse af et spørgsmål, som allerede er blevet stillet. Og hvem andre end læseren kan forudsættes at have stillet det? Fortællerstemmen er altså polyfon fra

¹⁸ Her er det værd at bemærke, at hvor den lille havfrue, inspireret og motiveret af skinnets fra den livgivende sol, stræber opad mod den udødelige sjæl (og det har ingen skrevet bedre om end Søren) synker Studenten nedad mod døden, mens "Udødeligheds Patenten skrevet paa Døgnfluens Vinge" skinner ned til ham. Heldigvis er dette ikke stedet til at give sig i kast med at udrede implikationerne af dette. Blot vil jeg nævne, at Studentens vej nedad tydeligvis er fortabelsens, eftersom han narres til at miste sin tro ved at blive tvunget til at tro "Alt" (smign. "Skyggen" og "Nattergalen").

¹⁹ Tak til Finn Barlby for at have påpeget dette i de i mit oplæg nævnte arbejder.

²⁰ Eller mere præcist: "Tante Tandpine" er forførelsens allegori, syndefaldets allegori (og syndefaldet er, ligesom pagten med en dæmonisk instans, jo også et altafgørende motiv i "Den lille Havfrue" – og er sat som et grundmotiv for Andersens fortællekunst lige fra *Fodreise* af; en tekst, der ifølge Brandes fremturer med "uskønne og forvirrede Arabesker"). Man får syndefaldet 'gendigtet' i tre versioner i "Tante Tandpine": Tante Milles 'tandallegori', Satania Infernalis' præsentation af sig selv, samt i og med det antydende incestuøse forhold imellem Tante Mille og Studenten.

første fløjt, den siger i dette tilfælde med fuld ret "vi" om sig selv. Og i kraft af denne polyfoni inddrages læseren med det samme i plottet. Bedre bliver det ikke, når næste sætning skamløst appellerer til læserens nysgerrighed: "Vil du vide det?". Det vil man jo gerne, selv om man ikke burde ville vide af det, når nu vi har historien fra Urtekræmmerdrengen, der er en afpressertype i slægt med Skyggen – og som oven i købet erklærer sunde og raske og ideligt plottende studenter for at være døde....

Er de ovenfor citerede henvendelser udtryk for den "absolutte fortrolighed mellem fortæller og tilhører", som Søren finder karakteriserer Skyggens fortællinger i "Skyggen" og nattergalens henvendelse til kejseren? Givetvis. Men samme form for fortrolighed etablerer fortælleren så sandelig også i forhold til læseren fra først af i "Skyggen":

"I de hede Lande, der kan rigtignok Solen brænde! Folk
blive ganske mahognibrune; ja i de allerhedeste Lande
brændes de til Negere, men det var nu kun til de hede
Lande en lærd Mand var kommet fra de kolde (...)."

For det ved vi jo godt, hvad vi her får at vide på så lun og underfundig en måde. Der skabes alene intimitet med disse første linjer, der dannes et fællesskab omkring en viden, som fortæller og læser deler. Vi lader os selvfølgelig drage med ind i denne intime sfære i forventning om at få andet og mere at høre end hvad vi i forvejen ved. Og så er vi forlængst forført, hvilket som sagt er en betænkelig sag i "Skyggen".

Så meget desto mere anledning er der til også at være på vagt, når en fortælling af Andersen indledes som følger:

"I China veed Du jo nok er Keiseren en Chineser, og alle de, han har om sig, ere Chinesere."

For det ved vi jo godt, hvad vi her får at vide – det konstaterer teksten endda selv. Der skabes alene intimitet, osv. Ordkunstneren med det andersenske tonefald har os kort sagt.

Men dermed ikke sagt, at "Nattergalen" tematiserer kunsten som forførelse på samme nådesløse måde som "Skyggen" og "Tante Tandpine", for det gør den afgjort ikke. Alligevel er der forførelse på færde – og det er ikke kun Døden, der bliver offer for den. Vi er overladt til selv at finde rede på den dialektik imellem liv og død, imellem nærvær og fravær, som er på færde i fortællingen. Uanset om vi vil det eller ej, må vi, der læser historien, denne åbne arabesque, følgelig sætte os selv i og på spil i vores tolkning af den. En form for meddelelse, man godt kunne betegne som indirekte²¹.

Som jeg læser Andersen, er jeg altså villig til at gå længere end Søren. Ikke alene er jeg enig med ham i, at kunsten hos Andersen har et anfægtet forhold til sandheden, jeg mener tillige, at den sandeste kunst i de bedste og mest 'afdøde' af Andersens eventyr og historier viser sig at være den kunst, som på én gang forfører og viser at den gør det. Det er, tror jeg, ikke kun "Skyggen" og "Tante Tandpine" man kan læse i overensstemmelse med en sådan antagelse.

Men selv om man ikke er enige herom, kan man være enige om mangt og meget – og frugtbart uenige. Det synes jeg vores seminar om "Nattergalen" har vist og jeg vil som afslutning endnu engang takke mine respondenter for deres både gavnlige og fornøjelige medvirken, som har bevirket, at man "blive glad og tankefuld tillige!"

²¹ Idéen er ikke min. Jørgen Bukdahl fremkommer med den som led i sine fremragende refleksioner over forholdet imellem Andersen og Kierkegaard i *Søren Kierkegaard og den menige mand*.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory*.
2. Lilian Munk Dalgren: *Irony of Love*.
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur*.
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemodus*. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland.
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant*.
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson*.
10. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
11. Jochen Hörisch: *"Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisch-erzählendes Erzählen*.
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*.
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem*.
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrebets funktion - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*.
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*.
17. Marie-Louise Svane: *Arabesque, en romantisk grænsefigur*.
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*.
19. Jacob Bøggild: *"Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"*.
20. Aris Fioretos: *Dead Time*.
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*.
22. Sigrid Nieberle: *"Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Gundersen, 1840)*.
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*.
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*.
25. Mads Nygaard: *"Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)*.
26. Jacob Bøggild: *"Arabeske kineserier" en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)*.