

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 38

Dan Ringgaard

At fortælle på flamsk

*En guidet tur gennem H. C. Andersens
tidlige romaner og flamsk malerkunst*

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 forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over tilgængelige numre findes bag i hæftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Københavns Universitets Almene Fond.

Formand:

Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier

2005

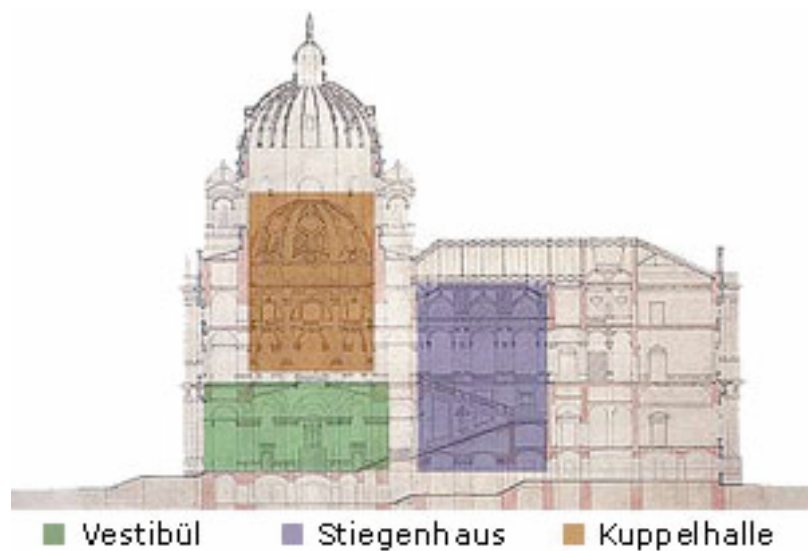
ISBN:

87-91253-07-1

AT FORTÆLLE PÅ FLAMSK

En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst

Dan Ringaard



Kortet viser Wiens kunsthistoriske museum i tværsnit. Følger man fra vestibulen trappen (Steigenhaus) op til kuppelhallen på 1. sal, finder man museets malerisamling. Den er delt i to halvdele, en italiensk og en flamsk. Skulle man komme på den idé at læse H. C. Andersens tidlige romaner,

Improvvisatoren (1835), *O.T.* (1836) og *Kun en Spillemand* (1837), i lyset af europæisk kunsthistorie, ville man nok umiddelbart gå til højre og ind i den italienske afdeling. Dels fordi Italien og italienske motiver spiller en stor rolle i romanerne og i forfatterskabet i det hele taget. Dels fordi der i *Improvvisatoren* findes en stærk indlevelse i den Madonna-dyrkelse som har leveret centrale motiver til italiensk malerkunst. Og dels fordi borghesernes galleri og Ufficierne, ikke mindst den medicæiske Venus i Ufficierne, gøres til genstand for beskrivelser og refleksioner som er vigtige for romanen. Alligevel vil jeg foreslå at vi går til venstre og ind i salene med flamsk malerkunst. Min idé i det følgende er nemlig at man, hvis man vil forstå måden hvorpå disse tre romaner er fortalt, gør klogt i at søge nordpå.

Vi kan gøre holdt i salen med malerier af Pieter Breughel den ældre (1525/30-1569). Her finder vi maleriet ”Processionen til Golgatha” fra 1564 (planche 1). Processionen i maleriet danner en halvcirkel hvorfra en række tilfældige scener breder sig ud over et overbefolket lærred. Sådan beskriver museets egen kommentartekst maleriet, idet det henviser til en flamsk tradition som går tilbage til Jan van Eyck (?-1441).¹ Skønt Jesus, der falder under korsets vægt, befinder sig i maleriets centrum, og skønt den sørgende Maria med Johannes Døberen er fremhævet i forgrunden, så er maleriet mere spredt end fokuseret.

Detaljeringsgraden, mylderet er overvældende. Bibelsk tid blandes med flamsk nutid som for at gøre lidelsen og syndernes forladelse universel, men også, har man stærkt på fornemmelsen, fordi gengivelsen af livet her og nu ligger maleren på sinde. Behovet for at beskrive den nutidige flamske virkelighed afleder i nogen grad opmærksomheden fra det bibelske motiv og medfører en række selvstændige realistiske scener.

¹ www.khm.at. Samtlige billeder er hentet derfra.

Jeg stod foran maleriet i august i år. Med mig til Wien havde jeg H. C. Andersens *Kun en Spillemand*. Jeg var, som mange før mig, slået af hvor energisk romanen skildrer den historiske virkelighed, hvor indædt den vidner om verden som den faktisk så ud bl.a. i den fattige ende af Svendborg i 1800-tallets begyndelse. Som nu denne passage fra begyndelsen af romanen hvor den eventyrlige jødepige Naomi må forlade byen efter hendes hjem er brændt ned og hendes værge, bedstefaderen, død. Hun har i den mellemliggende periode boet hos titelpersonen Christians familie, moderen Marie og faderen som er skrædder:

Børnenes Leg blev pludselig afbrudt. En Art Caleschevogn, som man for nogle og tyve Aar tilbage brugte dem, en klodset Maskine af Træ, blaamalet og indvendig beklædt med graat Muldum, rullede skrumlende hen over den ujævne Stenbro. Endnu, dog kun i Smaastæderne og paa Landet, hos velhavende Præstefolk, seer man et saadant Kjøretøi, der med Kudsken selv og med Hestens Seletøi tyder paa en anden Slægt og synes at have overlevet sig. Hestene selv vare i god Stand og bare Topper, Kudsken i sit gammeldags Liberi førte ogsaa en Mine, der tydede paa, at han nok vidste, det var et adeligt Herskab, han kjørte for. Vognen gjorde Holdt udenfor Apotheket, hvorfra en heel Deel Smaaæsker, Krukker og Medicinflasker bleve afleverede, og nye modtagne, Alt i største Hast; nu kjørte Vognen til, men holdt atter udenfor Døren, hvor Børnene legede. Foruden Kudsk og Tjener var der to Damer, en yngre, underordnet, maaskee en Slags Kammerjomfru, og en ældre, høi, fornem Dame, med et magert, sygeligt Udseende; hun sad vel indpakket i Schawler og Kaabe og lugtede bestandigt til et Sølv-Hovedvandsæg.

Det var kun et Øjeblikks Sag, at *Maria* stod der og neiede; ydmygt kyssede hun den gamle adelige Dame paa Haanden og forsikkrede, at hendes Forlangende skulde blive opfyldt i Minuttet.

Rundt om i Nabolaget kom Vinduerne strax paa Klem; i Dørene selv tittede et Par Kjøbmands-Madammer frem, ikke pyntede, som nu, i Silke og Krepflor, nei, som den Tid førte det med sig, i røde uldne Trøjer og med Hovedtøi. Børnene, som havde holdt op med at lege, stode beskuende, med Armene om hinandens Hals, opstillede langs Væggen. Af det hele forstod *Christian* kun det, at Naomi i største Hast fik et Tørklæde om Halsen, kom op i Vognen til de fremmede Damer, og det var som om slet intet Uventet skete; *Maria* neiede, og Skrædderen stod i Døren med Huen i Haanden.²

Her er der ikke blot tale om en *l'effet réel*, om at forfatteren indsætter enkelte overflødige, men overordentligt realistiske detaljer i sin fortælling for at give den et præg af virkelighed. Den omhyggelighed hvormed fortælleren skildrer kalechen, svinkeærindet ved apoteket og købmandsmadammernes påklædning vidner om et ønske om at bogføre en hastigt svindende verden *en detail*, også selvom den måske skrider over i genrebilledet til sidst. Til melodramaet, fortællingens gang og romanens symbolske handling lægger sig stykker som dette der tangerer historieskrivning. I *Improvisatoren* findes en tilsvarende spænding mellem dannelses- og kunstnerromanens symbolske udvikling og rejsebogens behov for at skildre Italien, en spænding som føres med over i *O.T.* hvor det er Danmark som skal kortlægges samtidig med at der fortælles om et fremragende, men socialt stigmatiseret menneskes tilsyneladende udsigtsløse overlevelseskamp.

² H. C. Andersen: *Kun en Spillemand*, udg. Af Mogens Brønsted, Dansk Sprog- og Litteraturselskab og Borgen, København 1988, s. 27-28.

Andersens besvær med at forene disse hensyn er veldokumenteret. Vi er ramlet midt ind i diskussionen om sammenhængskraften i H. C. Andersens tidlige romaner, en diskussion som allerede førtes i anmeldelserne, som Søren Kierkegaard i 1838 rejste i *Af en endnu levendes Papirer* og som siden er blevet diskuteret af blandt andre Villy Sørensen, Klaus P. Mortensen og af Johan de Mylius i disputatsen *Myte og roman*.³

Det er min pointe at når H. C. Andersen ikke uden videre skriver dannelsesromaner, så er det ikke kun fordi dannelsen er en yderst besværlig størrelse for ham, og de derfor ender som postulerede dannelsesromaner som *Improvisatoren* og *O.T.* eller sammenbrudsromaner som *Kun en Spillemand*, det er heller ikke kun fordi han, med en drejning af de Mylius' tese, skriver inden for en romancetradition såvel som en romantradition, det er også fordi han har et behov for at skildre, bevidne, gengive den faktiske, empiriske, historiske verden han befinder sig i eller, ikke mindst, har befundet sig i. Mere virkelighedstro genrer som især rejsebogen kommer på tværs af dannelsesambitionen, historieskrivning og naturalisme udfordrer intentionen om at forme en ideal fortælling omkring et menneskes liv. Lad mig citere endnu et stykke historieskrivning, indgangen til femte kapitel i *Kun en Spillemand* som, hvis det ikke var fordi detaljeringsgraden næsten er for stor, lige så godt kunne være skrevet af Henrik Pontoppidan:

³ Villy Sørensen: "De djævelske traumer", i *Hverken-eller. Kritiske betragtninger*, Gyldendal, København 1961 og "Digteren, filosofen – og barndommen", i *Digtere og dæmoner*, Gyldendal, København 1959. Klaus P. Mortensen: *Svanen og skyggen – historien om unge Andersen*, Gads Forlag, København 1989; Johan de Mylius: *Myte og roman. H. C. Andersens romaner mellem romantik og realisme. En traditionshistorisk undersøgelse*, Gyldendal, København 1981. Sammenligningen mellem H. C. Andersen og malerkunsten er tidligere foretaget med stort udbytte, men på en ganske anden led, at Jørgen Bonde Jensen i *H. C. Andersen og genrebilledet*, Babette, København 1993. Spørgsmålet om beskrivelsens omfang og konkrete forankring er behandlet med modsat fortegn af Poul Houe: "Andersen in Time and Place – Time and Place in Andersen", i Johan de Mylius o.a. (red.): *Hans Chrisitan Andersen. A Poet in Time*, Odense University Press, Odense 1999. Houe viser hvordan forankringen i tid og rum løsnes i eventyrene.

Svendborg eier endnu Præget af Smaabyerne i det forrige Aarhundrede; disse uregelmæssige Bygninger, hvor tidt den øverste Etage rager ud over den underste, hvilende på en fritstaaende Bjelke; Karnapper, som spærre Udsigten for Naboen, brede Forstuetrapper med Steen- eller Træbænke til at sidde ude paa. Over flere Porte læses, udskaarne i Træet, Indskrifter deels paa Dansk, deels paa Latin. De ujævne Gader synes brolagte Høie, idet man i brækkede Linier vandrer snart op, snart ned.

Paa enkelte Steder i denne By troer man sig i en Bjergstad, især er det Tilfældet ved den saakaldte ”Hulgade,” der i vor Tid skal være bekjendt som *forum* for Smugleri og Stævnemøder. Idet man fra den høitliggende Hovedgade seer her ned, er Skuet høist malerisk. Vældige Kampesteen, reiste over hinanden, danne paa de nærmeste Huse Fodstykket, og dette er, ved Gadens bratte Nedstigen, af samme Høide, som de dybereliggende Nabohuses Vægge. Saaledes seer man da fra Hovedgaden ud over Skorstene og Tage i den smalle Sidegade og øiner et stort Parti af Fjorden, hele den skovgroede Kyst med de høistammede Træer og Dele af Øerne Langeland og Thurø.⁴

Her er sproget sat på overarbejde for at male Svendborg som det virkelig var, for at redde et stykke dansk bylandskab fra glemslen. Her finder vi også et andet slående og centralt træk ved de tre romaner: evnen til at se det kendte som om det var fremmed. Svendborg er, hvis man gør sig umage med at se den et ganske bestemt sted fra, som en bjergby, måske i Alperne. Det kendte bliver en ”høist malerisk” valplads for smugleri og stævnemøder. Det er Christians far, skrædderen med den umættelige udlængsel, som personificerer

⁴ Andersen: *Kun en Spillemand*, s. 29

dette blik. Men det er det samme der sker når Danmark i *O.T.* gøres til et turistmål ved at det eksotiske blik på det fremmede, som Andersen opdyrkede i *Improvisatoren*, vendes til et eksotisk blik på det kendte. Det eksotiske blik fornyer det kendte, stiller det i et andet og mere forunderligt lys. På den måde virker det eksotiske blik i romanerne på samme måde som det barnlige blik i eventyrene. Blot er romanernes dobbeltblik ikke barnets blik på den voksne og alt for velkendte virkelighed, men det eksotiske blik på det hjemlige.

Med det foretager Andersen en dobbelteksponering i rum som svarer til Breughels tidslige dobbelteksponering af bibelsk fortid og flamsk nutid. Og det kaster lys tilbage på Breughels maleri. Breughel benytter sig sikkert ikke kun af dobbelteksponeringen for at gøre Jesus' historie universel, men også for at forstå sin egen tid. Det er med det fremmede at det kendte bliver synligt.

*

Jeg besøgte Wiens kunsthistoriske Museum sammen med en kollega som, efter jeg havde bemærket denne lighed mellem Breughels maleri og Andersens roman, gjorde mig opmærksom på Martin Jays seksten år gamle artikel, "Scopic Regimes of Modernity".⁵ I artiklen foreslår Jay at centralperspektivets hegemoni i moderne europæisk kunst er overvurderet, og at mindst to andre måder at se på har en vis udbredelse. Det gælder barokkens fordrejede perspektiv og det flamske maleris fladere perspektiv. Jay trækker på kunsthistorikeren Svetlana Alpers' bog *The Art of Describing. Dutch Art in the*

⁵ Martin Jay: "Scopic Regimes of Modernity", i Hal Foster (red.): *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988: Jf. også hans senere bog om blikkets historie i fransk tænkning: *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.

Seventeenth Century.⁶ Heri fremstiller hun, med en skelnen hun låner fra Georg Lukács, det italienske maleri som fortællende og realistisk og det flamske som beskrivende og naturalistisk. Det italienske maleris fortælling forudsætter en beskuer som sætter dybdeperspektivet, det flamske maleri beskriver en verden der findes uafhængigt af beskueren på det flade, registrerende lærred.

Det er nærliggende at tænke sig romanen på Andersens tid som en litterær pendant til centralperspektivet. Den er komponeret under stadig hensyn til det subjekt hvis liv den beskriver, alt er lagt tilrette omkring dette subjekts udvikling. Ethvert brud på denne fortællende økonomi er et brud med centralperspektivet. Så snart beskrivelsen tager overhånd i forhold til fortællingen, befinder vi os i en anden måde at se verden på, en måde som, kunsthistorisk talt, er mere flamsk end italiensk. Og er det ikke det der sker i H. C. Andersens tidlige romaner? Er det ikke det de er blevet kritiseret for? Og er de så ikke blevet ofre for et alt for snævert krav om perspektiv? For en afkodning som kun interesserer sig for subjektets udvikling?

Hvis der er noget om det, så er ligheden mellem Breughel og Andersen ikke tilfældig og ikke begrænset til en kongenialitet mellem to kunstnere på tværs af tid og sted, men derimod udtryk for at Andersen skriver i en omfattende, men en smule negligeret tradition for at se på verden på en bestemt måde, en tradition som i nogen grad afviger fra forestillingen om at mennesket er begivenhedernes centrum, enten disse begivenheder er sproglige eller billedlige. Det vil også være en anden forklaring på romanernes særhed end den Johan de Mylius giver i sin disputats, en forklaring som, uden på nogen måde at betvivle de Mylius' øjenåbnende tese, ser sagen fra den modsatte

⁶ Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago, London 1983.

side. Romanerne skal ikke kun læses ind i hvad de Mylius kalder en mytisk tradition, de skal også læses ind i en, med Lukács, naturalistisk tradition.

Så langt Wiens kunsthistoriske Museum den dag i august. For at sandsynliggøre tesen vil jeg nu forsøge at uddybe de slutninger den bygger på. For det første: Hvordan afviger romanerne fra de forventninger man har haft, og som vi i nogen grad stadig har til en roman? Det mener jeg allerede at have illustreret, men jeg vil gerne underbygge det ved hjælp af Søren Kierkegaards kritik af Andersens romaner. For det andet: Er afvigelsen beslægtet med måden hvorpå flamsk maleri afviger fra det italienske maleris perspektiv? Det kræver en uddybning af Jays og Alpers synspunkter. Og for det tredje: Er det rimeligt at lave denne sammenligning mellem centralperspektivet og om ikke romanen i al almindelighed så den genreforventning som læsere af Andersens romaner har mødt den med i tidens løb?

*

Søren Kierkegaard var ikke den første som kritiserede Andersens romaner for, billedligt talt, at mangle perspektiv og dybde. Man kan læse Mogens Brøndsteds gennemgang af anmeldelserne i hans efterskrifter til romanerne i DSL's klassikerserie.⁷ Alligevel vælger jeg Kierkegaards kritik fra *Af en endnu levendes Papirer* fordi den kvalificerer den foregående kritik, og fordi den har været indflydelsesrig. Nøgleordene for Kierkegaard er livsanskuelse og tilfældighed. Andersen mangler "Livs-Anskuelse" skriver Kierkegaards endnu levende pseudonym hvorfor hans romaner, i særdeleshed *Kun en Spillemand*, bliver tilfældige. Andersen har "oversprunget sit Epos" (26), som det hedder med henvisning til Heibergs poetik og dermed indirekte til Hegels

⁷ Ud over udgaven af *Kun en Spillemand* drejer det sig om de tilsvarende DSL-udgaver fra *Improvisatoren* fra 1987 og *O.T.* fra 1999.

dialektik.⁸ (For Heiberg er eposet den reaktion på det lyriske som skal til at skride over i det dramatiske).⁹ Det episke er for Kierkegaard hverken handling, karaktertegning eller virkelighedsskildring, men ”en dyb og alvorsfuld Omfavnen af en given Virkelighed, paa hvilken Maade man end fortaber sig i den, en for Livet styrkende Udhvilen deri og Beundring deraf”.¹⁰

Problemet for Andersen ifølge Kierkegaard, eller Kierkegaards problem med Andersen om man vil, er at tingene ikke samler sig for ham. Kierkegaard konstaterer at der ikke er tale om ”en colossal Forening af en Mængde af betydningsfulde Kræfter, midt i disses mest brogede Mangfoldighed, saa aldeles uden al Misvisning pegende hen paa et eneste Maal, og med en saadan Energie arbejdende derhen, at en saadan Stræben en Tid lang maatte gribe ham og afgive det for ham nødvendige Livs-Supplement. En saadan Begunstigelse af Tidsomstændigheder faldt imidlertid ikke i Andersens Lod.”¹¹ Det episke har tydeligvis at gøre med at komme til sig selv over tid. Og siden dette ikke er Andersen begunstiget spaltes hans romaner i et ”Zwielicht” af ”brogede Billeder” som skjuler ”en indre Tomhed”.¹²

Det ”Alt forklarende, i den Fortællendes egen Bevidsthed givne Grundtanke” mangler, og derfor samles ”den hele Samling af Enkeltheder” ikke.¹³ Læseren må konstant modarbejde ”en saadan Mængde af Enkeltbemærkninger”.¹⁴ Igen: Andersen mangler livsanskuelse. ”En Livsanskuelse er nemlig mere end et Indbegreb eller en Sum af Sætninger, fastholdt i sin abstrakte Hverkenhed; den er mere end Erfaringen, der som

⁸ Søren Kierkegaard: ”Af en endnu levendes Papirer”, i *Søren Kierkegaards skrifter*, bind 1, Søren Kierkegaard Forskningscentret og Gads Forlag, København 1997 (1838), s. 26.

⁹ Jf. ”Kommentarer til Af en endnu levendes Papirer”, i *Søren Kierkegaards skrifter*, bind 1K, Søren Kierkegaard Forskningscentret og Gads Forlag, København 1997s. 93.

¹⁰ Kierkegaard: ”Af en endnu levendes Papirer”, s. 26.

¹¹ Ibid., s. 27.

¹² Ibid., s. 30.

¹³ Ibid., s. 31.

¹⁴ Ibid.

saadan altid er atomistisk, den er nemlig Erfaringens Transsubstantion [væsensforandring], den er en tilkæmpet af al Empirie urokkelig Sikkerhed i sig selv”.¹⁵ Kierkegaard tager godt nok forbehold for det absoluterende i sine formuleringer, men fastholder at der er forskel på en grundholdning, som den der i Andersens romaner går ud på at livet snarere er en ”Undergangs-Proces” end en ”Udviklingsproces”, og så en gennem tid tilegnet livsanskuelse.¹⁶ ”En Livs-Anskuelse er egentlig Forsynet i Romanen, den er dens dybere Eenhed, der giver denne at have Tyngdepunktet i sig; den befrier denne fra at blive vilkårlig og hensigtsløs, idet Hensigten overalt er immanent til stede i Kunstværket.”¹⁷

Det er interessant at Kierkegaard er på det rene med at Andersen ikke er leverandør af dannelsesromaner i snæver forstand. Kritikerens er med på at romanerne skildrer undergangsprocesser og ikke udviklingsprocesser. Det er der i og for sig ikke noget i vejen for. Kierkegaard behøver altså ikke at læse romaner som har installeret et forsyn der former og tager hånd om individet. Men det bemærkelsesværdige er at Kierkegaard så snart han har sløjft forsynet som romanens deus ex machina, geninstallerer det på det biografiske niveau som en slags forfatterintention. Livsanskuelsen skal skinne igennem romanen som en hensigt og virke som netop et ”Forsyn” skriver han. Der skal altså være en dannende kraft bag kunstværket. Kunstværket behøver ingenlunde at være en troserklæring til et forsyn i tilværelsen, men bliver det så alligevel fordi man ikke kan skrive romaner uden den livsanskuelse som virker som hensigt og forsyn. Man kan godt afskrive dannelsen i sin roman,

¹⁵ Ibid., s. 32.

¹⁶ Ibid., s. 35.

¹⁷ Ibid., s. 36.

men ikke hos sig selv, og så er man lige vidt. Forsynet vender tilbage som forudsætning og immanent hensigt, som en deus ex opera.¹⁸

Dernæst gælder det ”*Andersens Tilfældigheder*”.¹⁹ Det gælder ”den hele Underskov af forstyrrende Bemærkninger, der for den blot nogenlunde opmærksomme Læser af Andersens Romaner gjør Veien i dem ufremkommelig, siger og skriver ufremkommelig; idet det gaar med Andersens Romaner som med andre Fabrik-Produkter, at de for de mikroskopiske Iagttagelser ikke vinde, men bestandig tabe”.²⁰ Kierkegaard bemærker – apropos beskrivelserne som tager overhånd – at ”en Opstilling af en eller anden Enkelthed” blot synes ”at forhale Tiden” og hverken ”træder i noget-somhelst dybere organisk Forhold til Hoved-Personen” eller besidder en ”elastisk Kraft til, ligesom i et Nu ved et Tryk paa den skjulte Fiæder, at staae for os”.²¹ Alt sammen betyder ”at man uvilkaarligt kommer til at tænke paa en protokol af Døgn-Iagttagelser”.²² Svagheden består altså i at delene ikke er indordnet under individets synsvinkel på en meningsfuld og naturlig måde, men blot er successive skildringer og uhierarkiske registreringer.

Kierkegaard hæfter sig ved Andersens ulykkelige tilbøjelighed til at citere på må og få og i rigelige mængder. Der er tale om ”*tilfældig Viden*” og

¹⁸ Kierkegaard går derefter over til at beskrive det problem han ser i at ”*Andersen opfatter ved sin modsætning eller ved et Andet*” (s. 40). Her bemærker han tilbøjeligheden til at sammenligne noget med noget andet, f.eks. noget i Italien med noget i Danmark eller omvendt og ligner det ved en tidligere tendens i litteraturen til at allegorisere, f.eks. kalde nutidige digtere ved antikke navne. Kierkegaard har altså også blik for det jeg før i forbindelse med citatet fra *Kun en Spillemand* beskrev som det eksotiske blik på den kendte, men ironisk nok lader Kierkegaard, pseudonymernes mester, sit pseudonym fordømme dette relative blik. En central del af Kierkegaards kritik, som jeg forbigår fordi den er mindre vigtig i denne her forbindelse, er at Andersen blander sin person ind i sin fiktion. Det er den dårlige og ikke transsubstantierede subjektivitet Kierkegaard er ude efter i den forbindelse.

¹⁹ Ibid., s. 43.

²⁰ Ibid., s. 44.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

om ”tilfældige Idee-Associationer”.²³ Andersens ufordøjede ”Kundskaber” har ”sammenrottet sig mod ham”.²⁴ ”De enkelte historiske, geographiske, statistiske Data, de enkelte Fragmenter af Grundig Viden faae naturligviis, naar de ikke holdes i Ave og opdrages i Herrens Frygt, saa store Tanker om sig selv, at de ikke længere ville lade sig bruge, men være Selbstzweck, og desaarsag uden Hensyn til, om de passe i Sammenhængen eller ikke, træde op med Fordring paa absolut Gyldighed”.²⁵ Kierkegaard må konkludere, med et billede som leder tankerne hen på romanernes krydsning af rejsebog og dannelsesroman (og som ikke tjener Kierkegaard til ære), at Andersen ”er overhovedet bedre skikket til at fare af sted i en Diligence og besee Europa, end til at skue ind i Hjerternes Historie”.²⁶

*

At Kierkegaard taler på dannelsens og subjektivitetens betingelser turde være indlysende, og at han, hvor subtil og lydhør han end måtte være, misforstår Andersen fordi hans forventningshorisont er en anden, forekommer mig lige så indlysende – uanset at han med rette udpeger romanens svagheder. Men han får også beskrevet nøjagtigt hvad det er i romanerne som afviger fra hans egne i denne sammenhæng ikke specielt originale og derfor så meget desto mere repræsentative ideer om hvordan en roman skal se ud. Skal kritikken beskrives i optiske metaforer, så efterlyser Kierkegaard altså perspektiv og dybde og afviser tilfældighed og overflade. I den nævnte artikel, ”Scopic Regimes of Modernity”, udfordrer Martin Jay som sagt forestillingen om at centralperspektivet er den altdominerende synsmåde i det moderne samt

²³ Ibid., s. 47.

²⁴ Ibid., s. 48.

²⁵ Ibid., s. 50.

²⁶ Ibid., s. 55.

påstanden om at grunden til perspektivets succes er at det er den mest realistiske gengivelse af verden.

Teknisk set bygger perspektivet, som det opstod i italiensk 1300-tals kunst og arkitektur på to pyramider, én hvor det man ser foran sig, forsvinder i et fjernt punkt, og én hvor synet breder sig ud fra et punkt som er beskuerens øje. Den sidste pyramide er ikke ubetinget realistisk. Den forudsætter ét øje (ikke to) som ikke bevæger sig eller blinker, og som befinder sig på en person som står stille. Det er med andre ord fikseret, ikke dynamisk, en stirren snarere end et blik, med Norman Bryson: "Gaze", ikke "Glance".²⁷ Centralperspektivet standser tiden og sætter den der ser uden for tiden. Dermed sker der en adskillelse af subjekt og objekt, beskuer og beskuet, og kroppen reduceres til øjet. Jay kalder det en aferotisering og tilføjer en afnarrativisering. Det sidste sker fordi selve beskrivelsen af det geometrisk opbyggede rum bliver vigtigere end hvad der foregår i rummet. Billedet som form river sig løs fra sit stof og bliver autonomt. Man ser forbindelsen mellem perspektivet og, med Jays ord, "en videnskabelig verdensopfattelse som ikke længere læste verden hermeneutisk som en guddommelig tekst, men i højere grad betragtede den som noget der var situeret i en regelmæssig matematisk spatio-temporal orden fyldt med naturgenstande som kun kunne observeres af den neutrale forskers upassionerede øje".²⁸

Denne position (Jay omtaler den også som cartesiansk perspektivisme) har været udsat for en massiv kritik i de sidste to århundreder, og ser man godt nok efter, vil man opdage at perspektivet faktisk har været udfordret fra begyndelsen bl.a. af Uccello og da Vinci. Alligevel mener Jay at kunne

²⁷ Jay: "Scopic Regimes of Modernity".

²⁸ Ibid., s. 9. "... a scientific world view that no longer hermeneutically read the world as a divine text, but rather saw it as situated in a mathematically regular spatio-temporal order filled with natural objects that could only be observed by the dispassionate eye of the natural researcher."

adskille to deciderede modstrømninger til perspektivet. Den ene er som nævnt barokkens fordrejninger eller perverteringer af perspektivet som netop kan anskues som en kritik af den cartesianske perspektivisme, og han tilføjer at dens sprængning af perspektivet er udtryk for det sublime. Den anden modstrømning er det flamske maleri. Også den foregriber en moderne kritik af perspektivet, dels ved at afskaffe betragteren og gøre billedet fladt, dels ved at den, i lighed med fotografiet, synes at reproducere verden.

For at begribe forskellen mellem italiensk og flamsk maleri skelner Svetlana Alpers, som jeg var inde på før, i sin bog *The Art of Describing* mellem en fortællende realisme som forklarer, uddyber og skaber helheder, og en beskrivende naturalisme som viser overflader og dele. Det italienske maleri er fortællende og realistisk, det flamske beskrivende og naturalistisk. Det italienske maleris fortælling forudsætter en beskuer som sætter dybdeperspektivet, det flamske maleri beskriver en verden der findes uafhængigt af beskueren på det flade, registrerende lærred. Modstillingen er naturligvis forenklet og de individuelle variationer mange, men tendensen er, så vidt jeg ved, alment anerkendt.

Når Alpers taler om at det italienske maleri er fortællende, mens Jay påstår at det er afnarrativiserende, er det ikke en modsigelse, men en begrebsforbistring. Med begrebet afnarrativisering sigter Jay til den omstændighed at fortællingen som stof underordnes billedet som form eller ligefrem opstilling. Det maleriet fortæller om risikerer at forsvinde når den æstetiske forarbejdning bliver et mål i sig selv. Når Alpers taler om fortællingen i det italienske maleri, tænker hun derimod på fortællingen som en måde hvorpå beskueren eller subjektet former sin verden. For hende er fortællingen ikke en del af stoffet, men et ord for formningen. Når det flamske maleri afstår fra fortællingen, er det fordi det afstår fra at forme verden eller farve stoffet subjektivt.

Rammen på det flamske maleri er vilkårlig som for at sige at verden ikke er sat af subjektet, men også eksisterer uden for dets synsfelt. Det flamske maleri er en slags kartografi snarere end et æstetisk behandlet indtryk. Det fokuserer på mange små ting, på fragmenter og på overflader uden at behøve forklare dem, det retter opmærksomheden imod det partikulære og undgår at allegorisere eller forme verden til en fortælling. Alpers bog er et partsindlæg imod en ikonografisk udlægning af flamsk malerkunst.

Hendes bog omhandler som sagt 1600-tallets flamske kunst, men jeg vil tillade mig at blive i Breughel-salen på Wiens kunsthistoriske Museum lidt endnu og kaste blikket på et par andre malerier dér. F.eks. "Kampen mellem Karneval og Faste" fra 1559 (planche 2). Med udgangspunkt i endnu en halvcirkel skildres en allegorisk scene mellem Prins Karneval og Madam Faste. Men det allegoriske står sådan set ikke for maleriets regning. Maleriet er en skildring af hvordan denne allegori er blevet opført som folketeater, og maleriet inkluderer flere andre folkelige traditioner i forbindelse med karnevalet så som pantomime og maskerade samt religiøse ritualer og dertil en række særskilte optrin som ikke holdes sammen af andet end markedstorvet med værtshuset og kirken på hver sin side. Denne ramme afholder dog ikke Breughel fra at skære billedet tilfældigt igennem mennesker og huse. Man kan igen konkludere at interessen for at skildre den historiske virkelighed udfordrer den allegoriske mening. Eller sagt på en anden måde: maleriet lader sig ikke forstå udtømmende inden for en ikonografisk forståelsesramme.

"Jægerne i sneen" fra 1565 (planche 3) har på den ene side et forrygende dybdeperspektiv markeret af træerne som går ned igennem billedets midte, ud over dybet og med bjergene i baggrunden. Men jægerne og hundene er selv helt uden kontur og skygge; de er nærmest sorte klatter. Dermed bliver maleriet alligevel mere overflade end dybde. "Overflade og udstrækning er betonet på bekostning af volumen og soliditet", skriver Alpers

om det flamske maleri i 1600-tallet, men hun kunne også, forskellene ufortalt, have sagt det om dette Breughel-maleri.²⁹ Perspektivet er desuden, og tilsvarende typisk, udfordret af en alt for stor forskel i størrelse mellem for- og baggrund. Det er ikke urealistisk, men det er kunstnerisk set halsbrækkende og forbryder sig imod et florentisk decorum. Og igen virker beskæringen tilfældig. Både ”Kampen mellem Karneval og Faste” og ”Jægerne i sneen” indgår i serier, henholdsvis ”Laster og dyder” og ”Årstidsbilleder” som begge kan forstås som en kortlægning af flamske landskaber og levemåder. De har i høj grad et historisk dokumenterende aspekt.

Man kunne måske få den opfattelse at det flamske maleri, fordi det er beskrivende og kaldes naturalistisk, er tættere på den cartesianske perspektivisme og dens videnskabelige ideal om objektivitet som Jay indledte med at forbinde med perspektivet. Men modsætningen mellem objektiv og subjektiv opstår først i og med perspektivets adskillelse af beskuer og beskuet. I det flamske maleri er dette skel uklart, subjektet er i højere grad nedsænket i den partikulære fænomenverden. Det er det som giver det dets kropslige udtryk. Det flamske maleri har intet tydeligt subjekt, og derfor kan det heller ikke være objektivt. Det ligger i forlængelse af Lukács’ forståelse af naturalisme og realisme som han formulerer den i forordet til sin bog om Balzac. Flauberts naturalisme er ikke kendetegnet ved videnskabelig objektivitet eller forklaringsbehov, men ved i modsætning til Balzacs væsensorienterede realisme at mangle fortællerens manipulerende styring og overblik.³⁰

²⁹ Alpers: *The Art of Describing*, s. 139. “... surface and extent are emphasized at the expense of volume and solidity.”

³⁰ Georg Lukács: ”Forord til *Balzac og den franske realismen*”, Atle Kittang o.a. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1991.

Men hvad er så perspektivets litterære ekvivalent? Det lyriske digt måske, eller i prosaen den samtidige selvbiografi. Jeg minder om at perspektivet er dannet af to pyramider hvoraf den ene skaber dybde, mens den anden former verden ud fra subjektet. Begge dele sker også i selvbiografien, blot skaber den, i overensstemmelse med den ligeledes samtidige Lessing, i højere grad dybde i tid hvor maleriet skaber det i rum: subjektets verden skabes i de lange litterære prosaformer fra 17- og 1800-tallet fortrinsvis i tid frem for rum. Denne subjektive og dybe verden formet i tid udvikles til nye højder i dannelsesromanen som vi kan betragte som en fiktiv og idealistisk selvbiografi i tredje person. Fiktiv fordi den er et reflekteret eksperiment med selvets muligheder, idealistisk fordi den retter en intens opmærksomhed imod det triangulære forhold mellem individ, samfund og forsyn – enten dette forsyn nu tager sig guddommeligt ud eller viser sig at være f.eks. et tårnselskab – og dette forholds syntese.

Selvbiografiens og dannelsesromanens realisme svarer altså til perspektivets. Den verden som gengives er formet efter subjektet, hvad enten den, som i maleriet og selvbiografien, direkte er set fra subjektets perspektiv eller den, som i dannelsesromanen, perspektiverer subjektet selv og i øvrigt er set fra en alvidende fortæller som er sat uden for fortællingen, og som inkarnerer perspektivet. Disse genrer siger at vi må beskrive verden som vi hver især ser den, enten det så kan knyttes til en empiristisk idé om sansning eller en idealistisk idé om at verden er som den ser ud for subjektet. Men dermed udelukker de al den verden som ikke er relevant for at beskrive subjektet, og den verden som lukkes ind, formes efter subjektet; den får kun lov til at komme ind fordi den siger noget om subjektet. Rammen er givet og ikke vilkårlig, den er hvad der er relevant for subjektets verden, og stoffet er

også dybt i den forstand at det siger noget om subjektet, det giver mening set i forhold til subjektet.

Men hvad nu hvis man ikke kun ønsker at skildre subjektet eller verden på subjektets betingelser? Hvad nu hvis man også ønsker at vise verden, fortælle om hvad man har set, annullere den afstand som subjektet træder frem på baggrund af og i stedet i højere grad være til stede i eller fremstille livsverdenen? Så er der umiddelbart en anden genre der melder sig hvis vi kigger omkring i arsenalet at længere prosaformer i første halvdel af 1800-tallet. Det er rejsebogen. Rejsebogen formes af det den skal skildre, og den drives bl.a. af behovet for at skildre. Det skildrede behøver ikke indgå i nogen bestemt sammenhæng; det kan stables. Det er ikke perspektivisk. Det viste har ingen dybde, behøver ingen forklaring. Det er der bare, tiltrækkende og opslugende i sin fremmedhed og sin blotte tilstedeværelse.³¹

H. C. Andersen, som var storleverandør af både rejsebøger, selvbiografier og romaner, geråder i de sidste i et tilsvarende dilemma mellem *telling* og *showing*, mellem dannelsesromanens perspektiv og rejsebogens anderledes uformede skildring af verden. Man bør i den forbindelse tilføje dagbogen, endnu en af Andersens hovedgenrer, som også er registrerende, og som danner forlæg for meget af det han skriver. Den er f.eks. i al sin afstandsløshed en overordentligt påtrængende forlæg for *Improvisatoren*. Rejsebogens kunsthistoriske pendant er blandt andet kortet, og flamsk maleri er som sagt kartografisk af tilbøjelighed. Breughel kortlægger Nederlandene

³¹ To af de største bedrifter i dansk prosahistorie, Ewalds *Levned og Meeninger* og Baggesens *Labyrinthen*, er forsøg på at forene rejseskildringens rundvisning i verden med selvbiografiens fortælling om individets formning, og begge mislykkes i en vis forstand. Ewalds levned fragmenteres formelt som reelt i intense nuer, og Baggesen må ty til labyrinten for at finde et billede på sin sjæls tilstand. Nok er han en rejsende i subjektivitet, men han er ude af stand til at forme verden i en stabil subjektivitets billede. Verden vil ikke tage form efter subjektet, og subjektet formes ikke af verden. Symptomalt for forsøget opløses *Labyrinthen* efter Schweiz i rejsefragmenter, selvportrættet bliver til rejsenotater.

ikke mindst i sin årstidsserie. For at uddybe denne side af sagen må vi imidlertid forlade Breughel-salen og gå til et af de sidste malerier man møder på sin vej gennem den flamske afdeling på Wien kunsthistoriske Museum, Jan Vermeers (1632-1675) ”Malerkunsten” fra 1665/66 (planche 4)

I kapitlet ”The Mapping Impulse” analyserer Alpers maleriet med udgangspunkt i det temmelig dominerende kort over Nederlandene på bagvæggen. Man har fortolket kortet allegorisk; men det er også et maleri i sin egen ret. Det ses bl.a. af at kortets materialitet er fremhævet. Det er taktilt – som alt er taktilt hos Vermeer. Det udmærker sig ved at være det eneste hele kort som optræder hos ham, og det er et helt moderne kort. Forbindelsen mellem kortet og malerkunsten skabes desuden ved at Vermeer har signeret det. Lige ud for skulderen af modellen, som poserer som historiens muse, står der ”I Ver-Meer”. Kortet er altså fremstillet som et maleri; men hvilken form for malerkunst repræsenterer det? Svaret på det spørgsmål finder man i kortets øverste højre hjørne hvor der står ”DESCRIPTIO”. Alpers kan konkludere: ”De hollandske maleres hensigt var at fange en bred vifte af viden og information om verden på en flade. Også de benyttede ord i deres billeder. Som kartograferne lavede de additive værker som ikke kunne indtages fra en enkelt synsvinkel. Deres synsvinkel var ikke et vindue som i den italienske kunstmodel, men en overflade på hvilken der er udbredt en montage af verden.”³²

Endnu et aspekt af denne forbindelse mellem kort og maleri findes i de byprospekter som er på siden af kortet. Nogle år forinden havde Vermeer malet et ”Prospekt over Delft” hvor han transformerede det topografiske stik

³² Alpers: *The Art of Describing*, s. 122. ”The aim of the Dutch painters was to capture on a surface a great range of knowledge and information about the world. They too employed words with their images. Like the mappers, they made additive works that could not be taken from a single viewing point. Theirs was not a window on the Italian model of art but rather, like a map, a surface on which is laid out an assemblage of the world.”

til maleri. Her sætter han så at sige sit gamle maleri tilbage i den topografiske genre på sit nye maleri og demonstrerer dermed at grænsen mellem malerkunst og kartografi er til for at overskrides. Hvor landskabsmaleriet giver os den sanselige og kvalitative natur, er kortet kvantitativt, det måler afstanden mellem steder. Malerkunsten i Vermeers udgave sætter ikke skel mellem disse to ting.

Den skaber også en forbindelse mellem historie og geografi. Kortet bringer historisk viden. Sådan så verden ud. Helt konkret er det et kort over Nederlandenes sytten provinser, og som sådan er det et historisk dokument. (Jeg kan indskyde at man endnu ikke havde vedtaget at nord var opad, så det er vestkysten der er øverst på kortet.) Det er denne forbindelse som historiens muse, Clio, bekræfter. Trompeten, bogen og kransen er historiens emblemer. Dermed er den allegoriske fremstilling med dens mening modstillet kortets beskrivelse, og i den krydsning findes malerkunsten, akkurat som Andersens romaner findes mellem den symbolske fortælling og den beskrivende fremstilling. Det særlige ved Vermeer er at hans historiemaleri ikke handler om slag og andre offentlige begivenheder, men om hvordan historisk viden inddrages i intimssfæren, i kvindeverdenen. Det er ikke bare historiens muse som står der, men også en af Vermeers kendte modeller som poserer som historiens muse. Denne fiktive, feminine intimssfære er litteratursociologisk set også romanens, inklusive den slags romaner der som Andersens bærer vidne om verden udenfor.

*



Dermed er rundturen afsluttet, og vi er ude igen. Jeg håber den har sandsynliggjort et slægtskab mellem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst og ad den vej udpeget en anden tradition for at se og beskrive end den vi sædvanligvis har læst romanerne med. Hvis der er nogen som trænger til kaffe, skal de gå til venstre, over Burgring og gennem slotsanlægget, så kommer de til et par af de gamle cafeer. Først Café Griensteidl som ligger over for Loos-Haus der hvor Herrengasse løber ud i Michaelerplatz. Den var stamcafé for blandt andre Hugo von Hoffmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Hugo Wolf og Arnold Schönberg. Gik man indenfor her, kunne man fundere over på hvilke forbindelser dette helt tredje kunstneriske spor mon kunne have til emnet. Og man kunne overveje de metodiske implikationer ved at sammenføre emner som i tid, rum, medie og genre ligger forholdsvis fjernt fra hinanden, en metode som synes fremherskende i en række af de sidste tiårs litteraturvidenskabelige strømninger – det være sig *interart studies*, som jeg her har lagt mig i kølvandet på, *new historicism*, som nærværende artikel også skylder noget, eller det der med inspiration i globaliseringsdiskussionen bl.a. går under navnet *world literature* og som er et anderledes fladt struktureret og omkringfarende sammenlignende litteraturstudium.

Men man kunne også forsætte lidt ned ad Herrengasse til Café Central hvis diskrete ydre står i kontrast til det katedralske indre. Indenfor i denne intellektuelle helligdom kunne man passende diskutere i hvilket omfang den kunsthistoriske modtradition har en romanhistorisk parallel, og hvordan og hvornår den centralperspektiviske lukning af romanen, som stadig er altdominerende hos Lukács i *Theorie des Romans*, finder sted. Man kunne også se nyere forestillinger om en mere kropslig og fænomenologisk romantik bekræftet af Andersens flamske forbindelse.³³ Det ville nok være klogt at minde hinanden om at med den flamske forbindelse er alt langt fra sagt om romanerne, og at et besøg i den italienske afdeling sikkert ville bringe andet nyt. Endelig kunne man over en tyrkisk kaffe serveret i en lille kopperkande med et langt vandret skaft af træ og ledsaget af en enkelt pink turkish delight (vi dropper kagerne denne ene gang) spekulere over forbindelsen mellem på den ene side at formulere erkendelser og på den anden at bære vidne om det man har set. Indsigter opstår aldrig ud af den blå luft, men altid på et sted. Dette sted er aldrig uden betydning.

³³ Her tænker jeg ikke mindst på Marie-Louise Svane: *Formationer i europæisk romantik*, Museum Tusculanum, København 2003.



Planche 1:

Pieter Breughel den ældre: "Processionen til Golgatha", 1564.



Planche 2:

Pieter Breughel den ældre: “Kampen mellem Karneval og Faste”, 1559.



Planche 3:
Pieter Breughel den ældre: "Jægerne i sneen", 1565.



Planche 4
Jan Vermeer: "Malerkunsten", 1665/66.