

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 39

Jacob Bøggild

Andersens (post-)romantiske arabesk

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:
87-91253-09-8

ANDERSENS

(POST-)ROMANTISKE ARABESK

Jacob Bøggild

At det arabiske er forbundet med H. C. Andersens forfatterskab, er ikke i sig selv en revolutionerende iagttagelse. Det blev bemærket i Andersens samtid, blandt andet af ham selv, og det er blevet bemærket i den nyere H. C. Andersen-forskning. Da Heiberg, forholdsvis imødekommende, anmelder Andersens lokale gennembrudsværk, *Fodreise fra Holmens Canal til Østpyndten af Amager*, som Andersen selv i retrospekt betegnede som ”en Slags phantastisk Arabesk”, peger han på værkets arabiske karakter med følgende formulering:

Forfatteren befinder sig omtrent i samme Stilling, som en Maler, der inden han vover sig til strengere Compositioner, først øver sig paa Arabesken; thi ogsaa i Arabesken ere Elementerne tilfældige, heterogene og ligegyldige imod hverandre, men den Originalitet og den Gratie, hvormed de ere sammensmeltede, give den Kunstværd.

(s. 131)¹

¹ Citeret efter gengivelsen af anmeldelsen i den af Johan de Mylius redigerede udgave i serien *Danske Klassikere* fra Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 1986.

Et andet af sine værker, Andersen påhæfter prædikatet ”arabesk”, er *Billedbog uden Billeder* – det gør han i et brev til Henriette Hanck. Begge værker, *Fodreise* og *Billedbog*, er karakteriseret ved fraværet af et overordnet styrende handlingsforløb. *Fodreise* er en art fiktiv rejseskildring, hvor det ene fantastiske tableau eller optrin afløser det andet. *Billedbog uden Billeder* består af en serie kortere prosastykker, der angiveligt har status af månens beretninger til fortælleren om diverse iagttagelser, den har gjort sig undervejs rundt om jorden. Der er således paralleller mellem disse værker og Andersens mere genuine rejseskildringer, hvor skitseagtige beskrivelser og refleksioner som perler trækkes på den snor, der udgøres af den mere eller mindre tilfældige rejserute.

Efterhånden gik det arabeske ved Andersens poetiske praksis imidlertid i glemmebogen. Og det er i høj grad Niels Kofoed, der har draget det frem i lyset igen. I artiklen ”The Arabesque and the grotesque”, et paper fra den internationale Andersen-konference i 1996,² begrænser han dog det arabeske i Andersens samlede œuvre til *Fodreise*, *Billedbog*, *I Sverrig*, *Skygebilleder* og *En Digtets Bazar* – altså de tre foreløbigt nævnte værker og endnu to rejseskildringer. Bortset fra ”Tante Tandpine”, der lægger sig i forlængelse af *Fodreise* på flere måder, mener han imidlertid ikke, at Andersens største og mest kendte eventyr er arabeske. Arabeske værker som de nævnte er ifølge Kofoed at betragte som dekompositioner, hvorved han altså implicerer, at eventyrerne som hovedtendens er kompositioner. I Kofoeds bog fra 1999, *Arabesken og dens æstetiske former*,³ er der ikke sket de store forskydninger

² Udgivet sammen med de øvrige konferencepapirer i bogen *Hans Christian Andersen. A poet in time*, Odense University Press 1999.

³ C. A. Reitzel.

hvad dette angår. Andersen behandles fortrinsvis i kapitlerne ”Arabesk og rejseskildring” og ”Den transcendentale arabesk”. I sidstnævnte kapitel sammenligner Kofoed Andersens kortere prosastykker med Baudelaires prosadigte. Og trods den indlysende forskel på de to digtere finder han adskillige paralleller. I *Flugten i sproget*⁴ beskæftiger Torben Brostrøm og Jørn Lund sig også med samme stof, og de hævder ligefrem at Andersen på det æstetiske plan foregriber Baudelaires prosadigte. Dette spor vil jeg ikke forfølge her.

Mit formål vil i stedet være at plædere for, at man med fordel kan betragte Andersens værk som én stor arabesk, hvor de samme motiver og temaer ideligt gentages på nye måder og ikke sjældent med modsatrettet fortegn. Dette er selvsagt ensbetydende med, at jeg vil søge at vise, at arabesken som modalitet også er indflettet i eventyrene og historierne, som jeg ingeniunde mener bør betegnes som ensidige og enfoldige. Dertil vil jeg diskutere, om Andersen, med sit afsæt i den romantiske arabesk, efterhånden skriver sig frem mod hvad man kunne betegne som en post-romantisk ditto.

Først vil jeg kort indkredse, hvad den romantiske arabesk er for en størrelse. Dernæst vil jeg zoome ind på spørgsmålet om, hvorvidt arabesken gør sig gældende i eventyrene. Derefter vil jeg slå ned på motiver i tekster eller tekststykker, som jeg modstiller parvist. Det drejer sig om ”Skyggen” og ”Klokken” og ”Sneedronningen” og ”Hønse-Grethes Familie”. Endelig vil jeg læse nogle passager fra den poetologiske vignet ”Poesiens Californien” fra *I Sverrig*, der trækker en markant tråd tilbage til *Fodreisen*.

⁴ Gyldendal 1991.

Den romantiske arabesk

Det siger næsten sig selv, at begrebet om det arabeske er forbundet med den arabiske kultur. Det strenge billedforbud i Islam nødvendiggjorde, at man udfandt en abstrakt dekorationskunst, som tog form af slyngede ornamenter. Via murerne blev denne dekorationskunst integreret i vores kultur for i barokken og rokokoen at opnå stor udbredelse. Og ikke kun som rammemæssigt ornament. I megen barok-udsmykning bemægtiger arabesken sig mere og mere af fladen, hvilket må siges at ligge i dens natur, potentielt infinit, uendeligt gentagelig, som den er. I klassicismen afviste man til gengæld arabesken som tøjlesløs og umoralsk, netop på grund af dens overskridende og destabiliserende karakter. Det er givet derfor, Friedrich Schlegel lader arabesken blive et overbegreb for den romantiske litteratur, han lancerer på en programmatisk måde i overgangen mellem det attende og det nittende århundrede. Hos Schlegel bliver arabesken med andre ord for alvor en litterær og litteraturteoretisk kategori. Dertil bliver den ligefrem et sindbillede på den produktive og avlende menneskelige fantasi. Et bestemt sted fra Schlegels ”Tale om mytologien” citeres ofte som indbegrebet af hans opfattelse af arabesken. Schlegel taler om: ”(...) denne kunstigt ordnede forvirring, denne indtagende symmetri af modsætninger, denne vidunderlige, evige vekslen mellem entusiasme og ironi, som lever selv i helhedens mindre del (...)”, (s. 214) og han gør gældende, at ”arabesken uden tvivl [er] den menneskelige fantasys ældste og oprindelige form”. (s. s.)⁵ Ved således at tildele det vildtvoksende og grænseoverskridende en absolut hovedrolle i sin æstetik foretager Schlegel et angreb mod klassicismen, der, i hvert fald som gestus,

⁵ Citeret efter Schlegel-udvalget *Athenäum-fragmenter*, som er udgivet i Gyldendals serie *Klassiske Tænkere*, 2000.

lader sig opfatte som et afgørende brud. Men det er ikke en opfordring til spontane litterære amokløb på fantasiens vinger, Schlegel advokerer for. Det understreges at forvirringen er kunstigt ordnet og at entusiasmen modbalanceres af ironi. Schlegels tanker om arabesken er ikke i konflikt med, men forbundet med hans idéer om den romantiske ironi og fragmentet. Romanen er for Schlegel den ultimative arabeske genre, eftersom alle andre genrer her kan blande sig med og krydse hinanden i en form, som netop er en kunstigt ordnet forvirring.

Men også eventyret, fantasiens genre par excellence, og prosaskitsen er arabeske litterære former. Sidstnævnte fordi dens karakter af omrids og abstraktion inddrager den læsendes meddigtende fantasi. Som det fremgår, er arabesken ikke en genre hos Schlegel, men en modalitet, der ikke mindst i romanen befordrer genreblandingens højere forvirring. Vi har kort sagt, ligesom tilfældet er med ironien hos Schlegel, at gøre med lidt af et elastikbegreb, som man må være tilsvarende elastisk i sin omgang med. Men nøgleord vedrørende det arabeske er digression, gerne i forhold til yderst rudimentær fabula, vilkårlighed i forhold til begyndelse og slutning, modsætningernes spændingsfyldte ligevægt, samt gentagelse med en tendens til abstraktion, eventuelt i form af en tilnærmelse til musikken.

Og så retur til Andersen og arabesken i hans eventyr og historier, som jeg nu vil zoome ind på.

Andersen og arabesken

Faktisk giver Andersen, med sin romanfigur Esther i *At være eller ikke være* som talerør, en fortræffelig karakteristik af det arabeske eventyr:

Jeg finder, at Eventyr-Digtningen er Poesiens meest vidt udstrakte Rige, det naaer fra Oldtids blodrygende Grave til den fromme barnlige Legendes Billedbog, optager i sig Folke-Digtningen og Kunst-Digtningen, det er mig Repræsentanten for al Poesie, og den, som mægter det, maa heri kunne lægge ind det Tragiske, det Komiske, det Naive, Ironien og Humoret, og har her baade den lyriske Streng, det Barnligtfortællende og Naturbeskriverens Sprog til sin Tjeneste (...).
(s. 223)⁶

Det er ingenlunde et ensidigt og enfoldigt eventyr, der her sættes på begreb. Tværtimod er det yderst schlegelsk i sin formulering, med dets betoning af symmetriske spil mellem modsætninger: folkedigtning og kunstdigtning, det tragiske og det komiske, det naive og ironien. Og Andersens eventyr lever i høj grad op til en poetik af denne art. Det viser Brandes et umådeligt klart blik for i sit digterportræt af Andersen:

Æventyrene danner et Hele, et i mangfoldige Radier udstraalende Væv, der synes at sige til Betragteren som Edderkoppen i Aladdin: 'Betragt mit svage Spind, hvor Traadene sig flette!' Hvis det ikke er at bringe altfor meget af Skolestøvet ind med i Dagligstuen, vil jeg gøre Læseren opmærksom paa, at han i et berømt videnskabeligt Værk af Zeising; *Aesthetische Forschungen* vil kunne se den hele Række af æstetiske Modsætningsbegreber med alle deres nuancer (...) ordnede i en stor

⁶ Citeret efter bd. V af *Romaner og Rejseskildringer* I-VII, Gyldendal 1943-44.

Stjerne, ganske som Andersen har tænkt sig det for sine Æventyrs Vedkommende. (s. 123)⁷

Eneste indvending må være, at det symmetriske næsten udhæves *for* meget, eller fremstilles på en betænkeligt harmonisk måde med dette billede. Der er, som jeg skal søge at godtgøre i mine følgende læsninger, ofte tale om spændingsfyldte, antitetiske og kontrapunktiske modsætningsforhold i og imellem Andersens eventyr.

Brandes fremkommer i sit portræt med endnu en implicit tilkendegivelse af, at Andersens eventyrdigtning er arabesk, endda med en lille drejning i retning af det groteske i skikkelse af diverse blandingsformer:

Medens Æventyrdigtningen (...) saaledes altid holdes sammen af en Idé, kan den med hensyn til Form sammenlignes med de fantastiske Dekorations-malerier (...), i hvilke ejendommeligt stiliserede Planter, livfulde Blomster, Duer, Paafugle og Menneskeskikkelser slynger sig sammen og gaar over i hverandre. (s. 95-96)

Så meget desto underligere er det, at den eneste gang Brandes eksplicit bruger ordet ”arabesk” i portrættet, anvender han det med negativ betoning, idet han, måske med afsæt i Heibergs anmeldelse, taler om: ”*Fodrejsens* forvirrede arabesker”. Jeg tror, dette skisma skyldes, at Brandes i portrættet søger at fastholde et billede af Andersen som en barnlighedens og det naives digter, samtidig med at mange af hans fremragende karakteristikker af Andersens eventyr, som de her citerede, slet ikke er forenelige dermed. Og

⁷ Jeg citerer efter bd.II af *Samlede Skrifter* I-XVII, Gyldendalske Boghandels Forlag 1899-1906.

det ville en gennemført eksplicitering af det arabiske ved eventyrene uvægerligt have sat en tyk streg under (at Andersen kan forklæde sig som en sådan barnlighedens, naivitetens og uskyldens digter er selvfølgelig en anden og uomtvistelig sag).

Tillad mig lige at citere Brandes karakteristik af eventyrene igen:

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

Det er bogstaveligt talt sådanne maleriers æstetik, som Andersen beskriver og bedriver i en passus fra eventyret ”Paradisets Have”. En prins er netop ankommet til bemeldte have, og hvad han umiddelbart konfronteres med af visuelle indtryk beskrives på følgende måde:

Var det Palmetræer, eller kæmpestore 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 Prindsen rørte ved dem, mærkede han, at det var*

ikke Dyr, men planter: det var de store Skræpper, der her straaledede som Paafuglens deilige Hale. (s. 16, m.k.)⁸

Her er arabesk-groteske blandformer, sælsomme sammensætninger af fugle og blomster, endda så man kan tage fejl af hvad der er hvad, og samtidig en tendens mod abstraktion: snørkler og ornamentale slyngplanter. Passagen er placeret i "Paradisets Have" som hvad man kunne betegne som et arabesk vandmærke. Sådanne finder man ofte i den litteratur, der indfletter sig i den arabiske tradition. Man kunne for eksempel supplere med et eksempel fra E. T. A. Hoffmanns "Guldsålen". Hovedpersonen Anselmus bliver som bekendt sat til at kopiere manuskripter for arkivar Lindhorst. Og som prinsen i "Paradisets Have" har han visse orienteringsvanskeligheder:

Anselmus undrede sig ikke så lidt over de sælsomt sammenslyngede tegn, og han var lige ved at miste modet ved synet af de mange punkter, streger og skrifttræk og snørkler, der snart syntes at fremstille planter, snart mos, snart dyreskikkelser.⁹

Parallellerne imellem de to passager må jo siges at være slående. Arabeske vandmærker flourerer tillige i udstrakt grad i Poes arabiske og groteske fortællinger. I "The Fall of the House of Usher" finder man to sådanne af mere ruinøst – og dermed mere moderne? – tilsnit. Fortælleren gør sig indledende følgende iagttagelser af Usher-slægtens familieresidens:

⁸ Citeret efter bd. I af *Samlede Eventyr og Historier I-III*, Gyldendal 1982. Alle følgende citater fra eventyrene er herfra og anføres med bindnr. efterfulgt af sidetal.

⁹ Citeret efter Dansk Lærereforeningens udgave af *Guldsålen*, Gyldendal 1966.

Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. (s. 141)¹⁰

og

Perhaps the eye of a scrutinising observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (s. s.)

For at runde af med et mere nutidigt eksempel, genlyder hele den tradition, jeg peger på, i almindelighed, og måske ”Usher” i særdeleshed, i følgende passus fra en af Søren Ulrik Thomsens arabesker i *Det skabtes vaklen*:¹¹

Fortær materien og udvid imperiet
af skrift, der som kongevin klatrer
lodret op ad et hjemsøgt hus
og takket være sin stejle floreren
så længe den varer hindrer dets mure
af støv og suk i at synke i grus; (...) (s. 27)

Og der er i parentes bemærket mange andre arabeske vandmærker i *Det skabtes vaklen*.

Nuvel, jeg mener altså, at Andersen helt bevidst skriver sig ind i denne arabeske tradition, ikke mindst i forlængelse af Hoffmann. Og jeg

¹⁰ Citeret efter *The Fall of The House of Usher and other writings*, Penguin Books 1986.

¹¹ Vindrose 1999.

mener at han gør det aldeles bevidst, således som citaterne fra ”At være eller ikke være” og ”Paradisets Have” mere end antyder. Hvorved jeg altså også gør gældende, at det ikke kun er i kraft af rejseskildringerne, fiktive eller ej, men så sandelig også i kraft af sine eventyr og historier, at Andersen indskriver sig heri. Det vil jeg nu søge at underbygge i de annoncerede læsninger. Først gælder det ”Skyggen” (1847) og ”Klokken” (1845).

”Skyggen” og ”Klokken”

Hvis man spørger Georg Brandes, har man med disse to tekster fat i to af H. C. Andersens ypperste eventyr. ”Klokken” udnævnes i Brandes’ allerede omtalte og med rette berømmede digterportræt af Andersen ligefrem til at være "Kronen paa Værket", hvor "Naivitets og Naturens Digter (...) staar (...) Ansigt til Ansigt med selve Naturen". (s. 131) Og "Skyggen" tilskrives en næsten lige så fornem status som "et af de sandeste Mesterværker i vor hele Literatur". (s. 129) Men at de derudover skulle have noget med hinanden at skaffe, giver Brandes ingen meldinger om. Og der er der mig bekendt heller ikke synderligt mange andre, der har gjort.

Da skyggen i fortællingen af samme navn informerer sin tidligere herre, den lærde mand, om, at det var poesien, der holdt til ovre i genboens hus, er sidstnævnte straks fyr og flamme. Han, som jo reflekterer over og skriver om det gode, og det sande og det skønne, søger at udfritte skyggen om, hvordan der var ovre hos poesien, men som svar på alle hans spørgsmål replicerer skyggen blot, at denne så og lærte ”Alt” og ”Alting”, hvilket den lærde mand i sagens natur ikke bliver stort klogere af at få at vide – ”Alt” og ”Alting” kan i dén grad komme ud på ”Intet” her. Det eneste der konkret kommer ud af denne pseudodialog er, at den lærde mand ufrivilligt afslører

sine fortærskede og klichéfyldte idéer om den skønne poesi, sådanne idéer hvis magtesløshed historiens forløb jo i et og alt illustrerer. Et af den lærde mands spørgsmål lyder sådan her:

’Hvorledes saa der ud i de inderste Sale?’ spurgte den lærde Mand.
’Var der som i den friske Skov? Var der som i en hellig Kirke! Vare Salene som den Stjerneklare Himmel, naar man staar paa de høie Bjerger?’ (I, s. 384)

Men skyggen replicerer også i dette tilfælde på den mest intetsigende facon: ”Alting var der!” Og klogere bliver den lærde mand såmænd ikke på noget som helst, før man til sidst tager livet af ham.

Til gengæld repræsenterer det citerede lidt af en fortolkningsmæssig knude, som det ville være rart at blive klogere på. Mest af alt tager passagen sig nemlig ud som en direkte allusion til slutsekvensen i ”Klokken”, hvor kongesønnen og den fattige dreng tager hinanden i hånden i en naturromantisk rus:

(...) den hele Natur var en stor, hellig Kirke, hvori Træer og svævende skyer vare Pillerne, Blomster og Græs det vævede Fløiels Klæde og Himlen selv den store Kuppel: deroppe slukkedes de røde Farver, idet Solen forsvandt, men Millioner Stjerner tændtes (...). (I, s. 317)

Også her etableres således en kobling imellem skovfyldt natur og en hellig kirke. Og stjernerne blinker ligeledes på den himmel, som kongesønnen og den fattige dreng har bestaget en høj for ret at tage i øjesyn.

Hvordan skal man da tolke forholdet imellem disse to historier? Bliver det naturromantiske program fra ”Klokken” afskrevet på det bestemteste – og nærmest vrængende – i ”Skyggen” blot to år senere? Eller vidner ”Klokken” om, at der dog er et vist gehalt i den lærde mands idéer, selv om han altså ikke selv hverken formår at forløse dem eller lade sig forløse ved dem? Det er ikke let at afgøre; spændingsforholdet imellem teksterne må snarest siges at pege i begge retninger på én gang.

De to tekster er således ikke er så diametralt modsatte, som det umiddelbart kan tage sig ud. ”Skyggen” kaster efterlods sin skygge i ”Klokken”, og man kan bestemt ikke udelukke, at ”Klokken” på forhånd relativiserer den dødsdom, der i ”Skyggen” afsiges over naturromantik og abstrakt idealisme. En sådan svæven peger just præcis i retning af en arabesk poetik, hvor modsætningerne sættes i spil i en spændingsfyldt ligevægt.

Det var min første lakmusprøve, jeg vil nu ile til ”Sneedronningen” (1845) og ”Høns-Grethes Familie” (1869), to eventyr der er et langt større tidsspand imellem.

”Sneedronningen” og ”Høns-Grethes Familie”

For en første betragtning er ”Sneedronningen” ikke et eventyr, som er synderligt præget af det arabeske, eftersom teksten synes at følge den klassiske aristoteliske narrative model med begyndelse, midte og slutning, der er logisk forbundne og alt andet end vilkårlige. Men ser man nøjere efter, forholder det sig ganske anderledes. Allerede undertitlen, ”Et Eventyr i syv Historier” markerer, at der kan stilles spørgsmålstejn ved sammenhængen i det fortalte forløb. Hvorfor denne opsplittning af Gerdas storstilede quest i mindre narrative enheder? Måske for at markere, at adskillige af disse enheder er ved at få

karakter af et loop eller en kortslutning, hvor den narrative fremdrift endegyldigt går i stå. Både i haven hos konen der kunne trolddom, i forløbet med prins og prinsesse og da hun er blevet taget til fange af røverne, tyder alt på, at det spor, Gerda forfølger, er endt blindt og at hendes historie dermed er ude – aldeles foruden en forløsende slutning.

I haven hos den godartede heks er det fraværet af roser, der minder Gerda om Kay og dermed bringer hende tilbage på sporet. Men hvad er det ellers, der bringer hende videre, når alt ser udsigtsløst ud? Svaret herpå er, at det er historien selv, Gerdas historie. Gerda *fortæller* sin historie, som den har formet sig indtil det givne tidspunkt, og denne historie vækker sympati, således at hun bliver hjulpet videre på sin færd. Det sker hos prins og prinsesse, der stiller karet og alt andet fornødent til hendes disposition. Det sker hos den lille røverpige, der forærer hende sit rensdyr. Og hos lappekongen og finnekongen er det samme rensdyr, der overtager den narrative depeche og fortæller Gerdas historie med samme effekt til følge. På den måde skaber fortællingen sin egen fremdrift, på den måde bliver den sin egen motor. Og det gør den altså ved at fortælle sig selv og i den forstand bringer den sig selv videre ved at *gentage* sig selv. Og det er jo netop arabeskens princip.

Men arabesken er også på anden vis til stede i teksten. Efter at Gerda som nævnt via de fraværende roser er kommet i tanke om Kay, spørger hun de forskellige blomster om de kan hjælpe hende. Men det eneste de kan gøre er hver især at fortælle *deres* historie. Og disse historier har i høj grad karakter af at være små prosaskitser eller prosadigte, kortere end dem, man finder i *Billedbog uden Billeder*, men oplagt beslægtede med dem. Og som sådanne kan de, ud fra hvad jeg tidligere var inde på, relateres til det arabeske. Endvidere er disse historier aldeles meningsløse for Gerda, eftersom de intet kan

fortælle hende om, hvor hun videre skal søge efter Kay. Og dermed giver de ingen impetus til det videre forløb; de forbliver, kunne man sige, underlige *gevækster* på fortællingens stilk, hvilket igen peger i retning af arabesken.

Blomsternes små historier er alle karakteriserede ved gentagelser. Og det i en grad, så meningen tenderer at opløse sig i rytmiske og klanglige mønstre, således som i sommergækkens historie:

Gyngen gaaer, og Boblerne flyve med deilige, vaxlende Farver; den sidste hænger endnu ved Pibestilken og bøier sig i Vinden; Gyngen gaaer. Den lille, sorte Hund, let som Boblerne, reiser sig paa Bagbenene og vil med i Gyngen; den flyver, Hunden dumper, bjæffer og er vred; den gjækkes, Boblerne briste, – et gyngende Bræt, et springende Skumbillede er min Sang! (I, s. 281)

”Sang”, netop. I kraft af denne konvergens mod musikken kondenserer blomsternes småfortællinger et meget centralt aspekt af ”Sneedronningen”. Man finder utallige steder sætningsled, enkelte ord, eller dyrelyde, som fordobles og dermed gentages: ”Kra! Kra!”, og så videre. Dette virkemiddel bruger Andersen også i masser af andre eventyr, men ingen steder med en tæthed så markant som i ”Sneedronningen”. Og hvorledes mening, for andre end de indviede, kan opløses ved hjælp af gentagelser, er direkte tematiseret i teksten i kraft af kragemål og røversprog.

I det hele taget må ”Sneedronningen” betegnes som gentagelsens eventyr hos Andersen. Det tematisk centrale, men faktisk groft manipulerede salmevers af Brorson med roserne, der vokse i dale, gentages adskillige gange. Og slutningen, hvor Kay og Gerda igen sidder på deres børnestole

hjemme i stuen hos bedstemoder, er jo i dén grad en gentagelse af begyndelsen. Samme slutscene rummer endda en mulig allusion til Kierkegaards *Gjentagelsen*, men det spor vil jeg heller ikke forfølge her.

Men ”Sneedronningen” er altså en meget mere åben tekst, end en traditionel læsning måske vil nå frem til. Forholdet mellem mening og meningsløshed er tematiseret, der sættes implicit spørgsmålstejn ved, om det fragmenterede og stykkevise kan samle sig til en forløbsmæssig helhed (man kan bemærke at historien næsten spiller sig selv baglæns i den scene med røverpigen, som går umiddelbart forud for slutscenen, næsten som om den søger at få bekræftet, at den faktisk hænger sammen). Og implicit rejses også spørgsmålet om og om hvordan tiden har gjort en forskel, når slutningen så demonstrativt gentager begyndelsen. Og denne åbenhed er intimt forbundet med alle de arabiske aspekter af eventyret, som jeg her har fremdraget.

Imidlertid er der endnu en gentagelse forbundet med ”Sneedronningen”. Den sene og mindre kendte fortælling ”Høns-Grethes Familie” kan nemlig, som jeg skal søge at vise, på væsentlige punkter læses som en gentagelse af ”Sneedronningen” med modsat fortegn. Men selv om ”Høns-Grethes Familie” måske er mindre kendt, skriver den sig ind i et intertekstuel felt, som er tæt befærdet. Der er nemlig tale om Andersens bearbejdning af det Marie Grubbe-stof, som Holberg var den første til at formilde, og som andre end Andersen som bekendt har fundet anledning til at tage op. Hvorledes Holberg er direkte inddraget i Andersens udgave af stoffet, vender jeg tilbage til. Andersen indleder ”Høns-Grethes Familie” på denne vis:

Høns-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. Raager, Krager og Alliker fløi med Skrig og Skraal hen over de gamle Træer, en mylrende Mængde Fugle; de mindskedes ikke, om man skød imellem dem, de toge snarere til. Man kunne høre dem lige ind i Hønsehuset, hvor *Hønse-Grethe* sad og Ællingerne løb hende over Træskoene.

Den måde, hvorpå der her zoomes ind i et sprog og en stil, som er spækket med snoninger og slyngninger af allitterationer, minder for mig at se overraskende meget om den måde, hvorpå J. P. Jacobsen indleder eksempelvis ”Mogens” og *Fru Marie Grubbe*. Det kan godt være J. P. Jacobsen gør det med større kunstnerisk verve, men bestræbelsen er klart analog hos Andersen her. Hvilket klart kunne antyde at Andersen med ”Hønse-Grethes Familie” har bevæget sig fra den romantiske arabesk og over i retning af en mere moderne, som man finder den hos J. P. Jacobsen. Det skal jeg i det følgende prøve at underbygge yderligere.

Lad mig begynde med at pege på, at vi i ”Hønse-Grethes Familie” finder et eksemplarisk lille arabesk vandmærke, der tager sig således ud:

I Stuerne hang Spindelvæv, sort og tungt af Støv, Haven voxte som den vilde; Humleranker og Snerler snoede et Net mellem Træer og Buske; Skarntyde og Nælde tog til i Væxt og Kræfter. ’Blodbøgen’ var overgroet og i Skygge (...). (III, s. 305)

Dette lille arabeske billede er ikke specielt romantisk i nogle af ordets betydninger, tværtimod er det klart forbundet med forfald. Og det passer sig godt, eftersom teksten på sæt og vis beretter om 'The Fall of the House of Grubbe'. Grubbe-slægtens herresæde er nemlig blevet revet ned og et nyt bygget i umiddelbar nærhed. Og der, hvor det gamle lå, befinder sig nu hønsehuset, hvor Høns-Grethe opholder sig. Men hvad laver hun egentlig dér i den fortælling, hun har givet navn til?

Det får vi ikke at vide før til allersidst. Mens Marie Grubbes historie oprulles, bliver vi blot gentagne gange mindet om, at vi endelig ikke må glemme Høns-Grethe. Hvor markant og vigtigt hendes relative fravær er i den tekst, hun betitler, kan Georg Brandes ufrivilligt hjælpe os med at få øje på og øre for. Vi skal retur til hans portræt af Andersen, hvor han om "Høns-Grethes Familie" fremkommer med følgende kritiske bemærkning:

En Kvinde, som den Marie Grubbe, af hvis interessante Liv Andersen giver en Skitse i *Høns-Grethe fortæller*, er altfor meget Karakter til at det skulde være en Æventyrdigter muligt at fremstille og forklare hendes Væsen: forsøger han derpaa, saa fornemmer man et Misforhold mellem Genstanden og Formen.

Ifølge Brandes venter Marie Grubbe-stoffet således fortsat på en forløser som J. P. Jacobsen efter eventyrdigterens misforståede forsøg. Men hvem siger Andersen har villet fremstille og forklare Marie Grubbe-karakterens væsen? At det snarere er Brandes, som er skævt indstillet – i forhold til Andersens fortælling, forstås – fremgår af den titel, han udstyrer den med: "Høns-Grethe fortæller". Således at anføre en fejlagtig titel i et digterportræt er en

bommert af anselige dimensioner. Men det er en genial bommert, fordi den samtidig henleder vores opmærksomhed på, hvad det lige præcis *ikke* er, Hølse-Grethe foretager sig. Hun fortæller absolut ingen ting, hun er ikke i mindste grad en pendant til den vind, der fortæller i ”Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre”. Hun er, i de få sekvenser hun optræder, tavs som graven, langt mere tavs end de råger, krager og alliker, der, ganske som kragerne i ”Sneedronningen”, får mund og mæle – og gerne gentager og fordobler deres ytringer på samme vis.

Men hvem fortæller da? Jo, det gør en fortæller i tredje person, man kan finde beslægtede udgaver af mange steder hos Andersen. Men samtidig har han, som man ser det adskillige af disse steder, splittet sig op i en vis udstrækning. Det meste af Marie Grubbes historie, som indbefatter hendes første to ægteskaber, er noget den lokale degn på egnen, der besidder en solid historisk viden, kan fortælle om i det, der i fiktionen er Hølse-Grethes samtid. Så ifølge historien er det denne degns fortælling, den reelle fortæller formidler. Men når det gælder den senere del af Marie Grubbes historie, hvor hun bor i Borrehuset og får besøg af Holberg, er degnen afhængig af en specifik kilde, nemlig Holbergs omtalte beretning om dette besøg. Så i realiteten er det denne beretning, der i teksten til dels genfortælles, sine steder parafraserende, og til dels gendigtes. Endelig er det, såmænd, kun en af de ældste krager på egnen, der ved besked om, hvad forbindelsen er mellem Hølse-Grethe og Marie og den øvrige Grubbe-slægt, en forbindelse ikke engang Hølse-Grethe selv er bekendt med. Hvad krageren som afslutning på historien kan fortælle er følgende, sådan som fortælleren formidler det:

Den [kragen] havde af sin Mo'er og Mormo'er hørt om *Høse-Grethes* Mo'er og om hendes Mormo'er, hvem vi ogsaa kjende, fra hun som Barn red over Vindelbroen og saae stolt om sig, som hele Verden og alle dens Fuglereder vare hendes, vi saae hende paa Heden ved Klitterne og sidst paa 'Borrehuset'. Barnebarn, den sidste af Slægten, var kommet hjem igjen hvor den gamle Gaard havde staaet (...).

(III, s. 313)

Og der sidder hun, Grubbe-slægtens sidste ætling, i sit hønsehus og siger ikke et muk, hun har ikke andet og mere at bestille i teksten end at dø:

Høse-Grethe havde ikke Mere at ønske, hun var glad til at dø, gammel til at dø.

'Grav! Grav!' Skreg Kragerne.

Og *Høse-Grethe* fik en god Grav, som Ingen kjende, uden den gamle Krage, dersom ikke ogsaa hun er død. (s. s.)

Man kan bemærke, hvordan den gentagne dyrelyd, "Grav! Grav!", her balancerer ironisk mellem mening og meningsløshed. Eller måske mere præcist mellem almindeligt fravær af mening og dødens specifikke meningsløshed. Mere bistert ironisk er det, at den adelige slægts sidste arvtager uden at vide det er vendt hjem som en fattig stakkel, der får sæde i et hønsehus – hvilket betragtes som en nådens gerning af indehaverne, Andersens sociale indignation fornægter sig ikke her.

Men hvad vi har, er altså en fortælling, der, som "Sneedronningen" er spaltet og stykkevis i sin opbygning. "Høse-Grethes Familie" er jo, som jeg

har peget på, sat sammen af brudstykker hentet fra to fiktive fortællerinstanser, degn og krage, samt en fiktiviseret ditto, Holberg. Ligeledes har vi en beretning om en kvindelig protagonists quest, Marie Grubbes søgen efter den rette mage. Og vi har en afsluttende retur til udgangspunktet, som blot her ikke er sig selv bevidst og desuden er forskudt generationsmæssigt. Og så er der de øvrige paralleller, som jeg har strejft: fuglene og de fordoblede ytringer (og der er flere paralleller, jeg ikke her vil komme ind på). Vi står kort sagt over for en troldspejling eller dekomposition af ”Snedronningen”, der med rette må kunne kaldes en ruinøs forfaldsarabesk (der samtidig, bl. a. jvf. allitterationerne, er lyrisk, som man ser det hos J. P. Jacobsen). ”Høse-Grethes familie” placerer, fristes man til at sige, sit høsehus oven på ”Snedronningens” ruiner. Og den tavse figur Høse-Grethe er som en fraværende thyrsos, fortællingen om Marie Grubbe er slynget omkring. Som arabesk betragtet må ”Høse-Grethes Familie” på enhver måde betegnes som ”post-” i forhold til det romantiske; Samtidig viser denne spejling hen over et spand på 24 år, fra 1845 til 1869, hvordan hele Andersens forfatterskab er en stor palimpsestagtig arabesk, han hele tiden skriver videre på. Det romantiske og den romantiske arabesk følger således med som en skyggetekst på rejsen fra det romantiske og på vej ind i det mere moderne eller før-moderne. At Andersen er ganske bevidst om dette, vil jeg prøve at illustrere med mit sidste punktnedslag, den poetologiske vignet ”Poesiens Californien”.

”Poesiens Californien”

På sin rejse gennem Sverige oplevede H. C. Andersen, hvorledes mennesket med videnskabelig og teknisk snilde kan tøjle voldsomme naturkræfter og få dem til at arbejde for sig. Dette er sikkert medvirkende til, at ”Poesiens

Californien” blev inkluderet i *I Sverrig*. I ”Poesiens Californien” forudsiges det, at, lige som der var guld i Californien, som bare ventede på at blive fundet, så vil videnskaben forsyne poesien med et væld af nye muligheder og motiver, som det gælder om at gribe fat i. Så vil en ny poesi tage form, der passer til den ny tid. Perspektivet er altså fremadrettet, men samtidig peger teksten tilbage i Andersens forfatterskab. Endda, som indledningsvist bemærket, helt tilbage til *Fodreise* fra 1829.

I denne højst fiktive rejsekildring bliver den fodrejsende digterspire placeret som en Herkules på skillevejen, som der står, mellem to fristerinder. Den ene er Amagerkonen, som vil afrette ham efter den klassicistiske æstetik, den anden en bleg, spøgelsesagtig kvinde, der repræsenterer den romantiske poesi. Sidstnævnte forholder sig aldeles tavs. Og da hun i modsætning til Høns-Grethe besidder en mystisk aura – og i øvrigt ikke befinder sig i et hønsehus – kan hun i og med denne tavshed langt bedre tale til fantasien. Så udfaldet er naturligvis givet på forhånd, digteren vælger at følge den blege, selv om hun tydeligvis er forbundet med romantikkens mørkere understrøm. Hun siges at besidde nøglerne til druknehuset, og Amagerkonen advarer direkte digteren om, at hele den bog, der er ved at blive til, vil forvandle sig til en spøgeshistorie, såfremt han fastholder sit valg. Men lige meget hjælper det, og ingen læser af *Fodreise* bør tænke ilde derom.

I ”Poesiens Californien” placeres en digter igen som Herkules på skillevejen, som der stadig står, mellem to poetologiske personifikationer. Den ene er en gammel kone, ”Overtroen”, som repræsenterer den romantik, hvis sol efterhånden har været på vej ned et stykke tid, den anden er en yngling, som er ”Videnskabens Genius”. I modsætning til sin blege forgænger, er den gamle ingenlunde en tavs karakter. Med en høj grad af selv-

bevidsthed erklærer hun sig at være den mægtigste i romantikkens rige. Men hendes retoriske magt er forklædt afmagt, valgets udfald er også her givet på forhånd – og ynglingen altså sikker sejrherre. Man kan således med det samme slå fast, at den nye tekst, som bliver til under titlen ”Poesiens Californien”, skriver sig hen over en tidligere tekst, nærmere bestemt *Fodreise*, og at vi dermed igen står over for en palimpsestisk tekstuel struktur og et modsætningsforhold, hvor der er skiftet fortegn.

Det romantikkens rige, som den gamle regerer over, beskrives på denne måde:

Og det var som om Scenen idelig skiftedes; prægtige gothiske Kirker med billedmalede Ruder glæde forbi, og Midnatsklokken slog, og de Døde stege fra Gravene; der, under den hældende Hyld, sad den døde Moder og svøbte sit ufødte Barn; gamle, sjunkne Ridderborge løftede sig igjen fra Mosegrunden, Vindelbroen faldt, og de saae ind i de billedsmykkede, tomme Haller, hvor ned af Galleriets skumle Trappe den dødsforkyndende *hvide Kone* kom med raslende Nøgleknippe. I den dybe Kjælder rugede Basilisken, Uhyret født af et Haneæg, usaarlig for hvert Vaaben, kun ei for Synet af sin egen gruelige Skikkelse (...). Og ved Alt hvad der viste sig, fra Alterbordets Guld-kalk, engang Troldenes Drikkebæger, til det nikkende Hoved paa Galgebakken, nynnede den Gamle sine Sange, og Faarekyllingen peb og Kragen skreg fra Gjenboens Tag, og Høvlspanen krøllede sig fra Lyset. 'Døden! Døden!' klang det gennem den hele Spøgelsesverden. (s. 119)¹²

¹² Jeg citerer efter bd. VII of *Romaner og Rejseskildringer* I-VII, København 1943-44.

Dette må siges at være noget af et gotisk skræksscenario, om end det med sit overbud af gruelige billeder får karakter af et ophørsudsalg – og man derfor hverken frygter eller bæver i nævneværdig grad.

Ynglingens opgave er nu at mane denne spøgelsesverden i jorden og han er mindst lige så selvsikker som den gamle:

'Følg med mig til Liv og Sandhed!' raabte den anden Skikkelse, Ynglingen, der var deilig som en Cherub; en Flamme lyste fra hans Pande, et Cherub-sværdblinkede i hans Haand. 'Jeg er *Videnskaben!*' sagde han, 'min Verden er større, den stræber efter Sandhed!' (s. s.)

Der sker her et bemærkelsesværdigt hurtigt skred fra et billedligt plan til et bogstaveligt. Først sammenlignes ynglingen bare med en kerub, men så får han stukket et kerubsværd i hånden, hvorved han dårligt kan undgå at blive til én. Og han formår da også at udrette ting og sager med lyset fra sin pande og sit sværd.

Først sker der det, at han med lyset afslører skræksscenariets imaginære karakter:

Overtroens Lygte havde kun viist *Laterna magica* billeder paa den gamle Muur-Ruin, og Vinden havde drevet vaade Dunster i Skikkelser forbi. (s. 119-120)

Disse billeder forsvinder imidlertid ikke efter denne affortryllelse. Tværtimod har de et vigtigt efterliv i teksten som materiale for ynglingens videre inter-

ventioner. Først gennemtrænger han med samme lys den sø, hvorfra de spøgelsesagtige tågeskikkelser stiger op, blot for at afdække et lille arabesk vandmærke:

Og gjennem den stillestaaende Sø, hvorfra Taagespøgelserne steg, mens Klokkerne klang fra den sjunkne Borg, faldt lyset ned på en gængende Planteverden. (s. 120)

Og dernæst tager han sværdet i anvendelse:

Og Videnskabens skarpe Sværd kløvede den dybe Hvælving og lyste derind, hvor Basilisken dræbte, og Dyrets Krop opløste sig i en dødbringende Dunst, dens Klo strakte sig fra det gjærende Viinfad, dens Øine var en Luft som brændte, naar den friske Vind berørte den. (s. s.)

Med dette sværdslag går skrækscenariet ikke bare i opløsning, i realiteten føres det i opløsningen endnu længere over i det groteske. Så selv om tekstens overordnede påstand er, at videnskaben kan bemestre naturen og derved producere råstof for poesien, sker der i teksten snarere det, at videnskaben bearbejder "Overtroens" scenario for at levere råstof til den videre tekst i "Poesiens Californien".

Lige så bagvendt går det for sig, når naturen derpå begynder at apostrofere digteren: "'Livet! Livet!' klang det gennem den hele Natur. 'Det er vor Tid! Digter, Du eier den, syng den i Aand og Sandhed!'" (s. 120) Valget står altså mellem det "Døden! Døden!" der genlød i overtroens spøgelses-

verden, og dette ”Livet! Livet!”. Som sagt: valgets udfald er givet på forhånd, men alligevel har de to positioner vist sig at være mere forviklede i teksten, end man umiddelbart ville forvente.

Denne alt andet end entydige tingenes tilstand fornemmer man ligeledes, når man læser en følgende, profetisk klingende passage:

En Skjald vil komme, der med Barnesind, som en ny Aladdin, træder ind i Videnskabens Hule, med Barnesind sige vi, thi ellers ville Naturkræfternes *stærke Aander* gribe ham og gøre ham til deres Tjener, medens han med *Poesiens Lampe*, der altid er og bliver det menneskelige Hjerte, staaer som Hersker, og bringer underfulde Frugter fra de *dunkle Gange*, og mægter at Bygge Poesiens ny Slot, skabt i een Nat af tjenende Aander. (s. 122, m.k.)

Det lader i realiteten til, at der i ”Poesiens Californien” er noget underjordisk og truende ved videnskaben. Den digter, som vil beskæftige sig med den, må som en vis soldat være i besiddelse af det rette stykke værktøj, her ”Poesiens Lampe”, som tillader ham at forvandle de underjordiske væsner til tjenende ånder.

Endnu mere interessant er det imidlertid, at dette fremtidsscenario på sin vis er en genskrivning af ”Overtroens” gotiske scenario. Den skumle trappe går igen som dunkle gange, den gamles lampe som poesiens ditto og spøgelseerne som stærke ånder. Accentueringen er en anden, men sætstykkerne er de samme, kunne man sige. Selv om den romantiske tekst er blevet udtømt og står tilbage som en sunken ruin, danner den stadig fundament for den ny tekst og lader sig følgelig fremkalde i den – ganske som scenen fra

Fodreise stadig følger med i ”Poesiens Californien”, idet der skrives hen over den. Hende den blege med nøglerne til druknehuset lader sig følgelig ikke mane endegyldigt i jorden hos Andersen; den spøgelseshistorie, hun sætter i gang, er fortløbende i hans forfatterskabs store ekkorum. Et ekkorum, der, som jeg håber det er fremgået, med fordel kan anskues som én stor arabesk, der slynger sig fra romantikken *and beyond*.