

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER 51

Gunilla Hermansson

Læsningens og digtningens syndefald

i H. C. Andersens

Paradisets Have

Litteraturkritik & Romantikstudier

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 til selskabets medlemmer 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 formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

Formand:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk
Fax: 89 42 18 50

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Danish Centre for Design Research
Philip de Langes Allé 10
1435 København K
32 68 63 59 / mnf@dcd.dk

© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren
2009

EAN:
978-87-91253-22-5

LÆSNINGENS OG DIGTNINGENS SYNDEFALD

i H. C. Andersens *Paradisets Have*

Gunilla Hermansson

Forord

Denne artikel er en forkortet version af et kapitel i en kommende monografi, *Lyksalighedens øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik*, som udkommer i efteråret 2009 på Makadam förlag i Centrum för Danmarksstudiers skriftserie. Den er et forsøg på at dykke ind i hjertet af romantikken og dets selvforståelse i Danmark og Sverige ved at trække en række af 'lyksalighedsøer' frem i lyset. Med dette mener jeg tekster, der bruger myten om lyksalighedens ø til – inden for det poetiske værk – at reflektere over poesiens store opgave i det romantiske projekt, nemlig at nærme sig til eller på nogen måde realisere Idealet, det Absolutte, det himmelske osv. De opretter et selvstændigt rum, hvor forholdet mellem poesi, erotik, religion og/eller filosofi forhandles. Det kan være en ø, men lige så vel en have, et bjerg eller en himmelregion.

Der er påfaldende mange af den slags 'øer' i svensk og dansk romantik, særligt fra 1810'erne og frem til midten af århundredet, og det er dermed muligt at aflæse og nuancere de litteraturhistoriske udviklingslinier i og med dem. Lyksalighedsøerne opviser både en fælles europæisk inspiration og en tydelig

gensidig påvirkning over Øresund, ikke mindst gennem P.D.A. Atterboms store eventyrdrama, *Lycksalighetens Ö* (1824-1827). Dette værk danner sammen med 'øer' skrevet af C.J.L. Almqvist, B.S. Ingemann, J.L. Heiberg och H.C. Andersen en linie af inspiration, kritik, ærgelse og begejstring. Nedenfor følger en tolkning af Andersens 'ø', eventyret *Paradisets Have* (1839), med nogle sideblik til især *Fugl Phønix* (1850) og *Tante Tandpine* (1872).

Fata Morgana og Paradisets Have

Det begyndte med en irritation. Johan Ludvig Heibergs dramatiske eventyr *Fata Morgana* gik på Det Kongelige Teater, og Hans Christian Andersen noterede i sin telegramagtige almanak i dagene 29. januar - 3. februar 1838: "Seet Fata morgana og kjedet mig derved", "Iritabel over Lunds¹ slette Slot for Fata-morgana og imod Heibergs Stykke, ordenlig vel ved denne Iritabilitet" og endelig (med tilfredshed, synes læseren): "Fata morgana pebet".² Heibergs drama blev virkelig ikke nogen teatermæssig succes, derimod blev den ophøjet til et "spekulativt" drama og en fornyelse af dansk dramatik i H.L. Martensens anmeldelse i *Maanedsskrift for Litteratur* 19/1838. Dermed var dets status tilsyneladende sikret i Københavns intelligentsias snævre kredse, og Andersen rapporterer til Henriette Hanck 10. februar 1838: "Iøvrigt er der deilige Ting at læse i Stykket; men noget skjævt er der bestemt i Ideen; jeg forstaar det ikke. Folk vil nu denne Gang synes saa kloge; det er komiskt at høre de mange Ideer hver veed at lægge i dette Arbeide".³

Irritationen og forbeholdene *kan* have at gøre med en fornemmelse af at være blevet skrevet på næsen af den gode Heiberg. *Fata Morgana* kan nemlig

¹ Teatermaleren Troels Lund (1802-1867).

² *Almanakker 1833-1873*, udg. Helga Vang Lauridsen og Kirsten Weber (Gad, København 1990) s. 12.

³ *H.C. Andersens Brevveksling med Henriette Hanck 1830-1846* I-II, udg. Svend Larsen, Ejnar Munksgaards Forlag, København 1946, I s. 216.

tolkes som en handske kastet i ansigtet på hjemlige digtere som Andersen selv og Ingemann for deres manglende forståelse for poesien, illusionernes og idealets sande væsen, set fra Heibergs horisont. Morgana er poesien og naturens dronning i Ingemanns digtcyklus *Holger Danske* (1837), og fatamorganaet er en af Andersens yndlingsmetaforer for poesien eller fantasiens land. Men i Heibergs drama er hun en farlig og destruktiv kraft, som forblænder menneskene med falske illusioner, undtagen helten, der forstår åndens og tankens magt og sandhed. Det er dog ikke til at sige, om Andersens irritation udgår fra fornemmelsen af at have fået sine poetiske fatamorganaer raseret af Heiberg, eller om det, som Hans Brix antager, er en ærgelse over, at Heiberg slet og ret havde ”taget Brødet ud af Munden paa ham”.⁴ Klart er dog, at det mere forstærkede end bremsede Andersens trang til at tegne sine egne billeder af poesien og fantasiens riger.

I første omgang sørgede han for at indflette et himmelsendt fata morgana i eventyret *De vilde Svaner*, som udkom i *Eventyr, fortalte for Børn, Ny Samling* 2. okt. 1838 (skrevet i august samme år). Elisa ser først, at skyslottene er et naturens trylleri uden substans, men ved aften beder hun til Gud om en drøm, der viser hende, hvordan hun skal frelse sine forvandlede brødre. Dette sker netop i skikkelse af feen Morgana: ”da forekom det hende, at hun fløi høit op i Luften, til Fata Morganas Skyslot, og Feen kom hende imøde, saa smuk og glimrende, og dog lignede hun ganske den gamle Kone, der gav hende Bær i Skoven, og fortalte hende om Svanerne med Guldkronerne paa” (SV 1 s. 200).⁵ Det kan nok være, at naturfænomenet er luftigt og forgængeligt, men i poesien og eventyrets verden kan det stadig fungere og formidle en gudgiven sandhed, synes det foreløbige svar til Heiberg at være. Det kan desuden være værd at

⁴ Hans Brix *H.C. Andersen og hans Eventyr* (Det Schubotheske Forlag, København 1907) s. 136.

⁵ Med forkortelsen SV henviser jeg til *Samlede værker* 1-17, udg. Klaus P. Mortensen m.fl. (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Gyldendal, København 2003-2007).

bemærke sammensmeltningen af det unge og det gamle i den kvindelige hjælperskikkelse.

Hvordan Andersens egen idé til en lyksalighedsø langsomt vokser frem, fremgår af et brev til Chr. Høegh-Guldberg året efter (5. feb. 1839):⁶

Naar Mulatten er fuldendt bliver nok et Hefte Eventyr det efter-følgende Arbeide. Jeg har Idee til et om Fata Morgana; men min Fee skal ikke boe paa Middelhavet, jeg sætter hende op paa Spits-bergen. Jeg har gjort mig bekjendt med Naturen der, og det Eien-dommelige i den har grebet mig. Der aabenbarer sig noget saa Chaotisk: disse maanedlange Nætter, de skarpe tætte Taager, Grønheden der bestaaer i Skimmel og allerhøiest i Cochleare. Der ligge, som Liig af en Kæmpeslægt, de menneskeligt formede Skeletter af Hvalrosserne med grøn Muggenhed, og den blaa Ræv sidder paa Aadselet og skriger. See, deroppe, naar Nordlysene ret spille, skal jeg vise min Fata Morgana, og da vil en Flugt til Afrikas Ørkener, hvor Sandet synes stillestaaende Søer, et Besøg til den berømte Phoenix gjøre en glimrende Overgang. Der er ogsaa altfor mange Behandlinger af Fata Morgana, man maa svinge sig lidt ud af den gamle Bane, skal der skabes noget godt Nyt.⁷

Paradisets Have udkom senere samme år (19. oktober 1839) som en del af det andet hefte i den nye samling *Eventyr, fortalte for Børn*. Man kan gætte, at tilegnelsesdigtet til Fru Heiberg er henvendt lige så meget til gemalen, halvt forsorent, halvt polemisk: ”Man hørte sige: der er ingen Feer, / At Eventyret kun

⁶ I et brev til Hanck 1. feb. 1839 fortæller han desuden om *Svovlstikkerne* og et andet eventyr, han tænker på: ”Det *ikke skrevne* handler om *Fata Morgana* og faaer vel dette Navn eller ogsaa Navnet ’Fugl Phønix’. Begge ere aldeles af egen Opfindelse” (Larsen II 1946 s. 326).

⁷ Edvard Collin *H.C. Andersen og det collinske Huus. Et Bidrag til Andersens og hans Omgivelsers Charakteristik* (C.A. Reitzels Forlag, København 1882) s. 112.

var Feens Rige; / Du kom – og hvert et Hjerte troer og seer, / At der er Feer i det Virkelige!” (SV 1 s. 210).

Eventyret indleder med at præsentere en kongesøn, der har smukke bøger om alt i verden, men ikke om Paradisets have. Hans bedstemoder fortalte ham en gang, at i Paradisets have kunne man spise sig til kundskab, som når man spiste kager. Nu er han større og klogere, og forstår ”at der maatte være en langt anderledes Deilighed i Paradisets Have” (SV 1 s. 211). Ikke desto mindre vil han gøre det bedre end Adam og Eva – en tanke han ikke er vokset fra endnu:

”O, hvorfor brød dog Eva af Kundskabens Træ! hvorfor spiste Adam af den forbudne Frugt! det skulde have været mig, da var det ikke skeet! aldrig skulde Synden være kommen ind i Verden!”

Det sagde han den Gang, og det sagde han endnu, da han var sytten Aar! Paradisets Have fyldte hele hans Tanke. (SV 1 s. 211)

En dag forvilder han sig til vindenes hule. I denne del af eventyret lærer Andersen sig, med visse afgørende afvigelser, tungt op ad Atterboms *Lycksalighetens Ö*. De fire vinde kommer hjem til deres strenge moder og fortæller hver især om deres drabelige bedrifter. Østenvinden skal til Paradisets have næste dag for at overbringe et palmeblad med Fugl Phønix’ levned, som Søndenvinden har hentet. Prinsen får lov at følge med.

Paradisets have ligger inde i jorden, hvor den sank hen efter Syndefaldet, og her ligger også ”Lyksalighedens Ø” (SV 1 s. 216). De bliver hilst velkommen af Paradisets skønne fe, og prinsen bliver vist rundt i det fortryllende landskab og i hendes slot. Hun forklarer, at hun må lokke ham med sig hver aften, men det er hans opgave at modstå fristelsen, for ellers vil haven atter synke i jorden og være tabt for ham. Allerede den første aften lader prinsen sig beruse af dejlighederne, trykker et kys på feens mund og ender tilbage ved vindenes hule,

hvor vindenes moder skælder på ham. Døden (personificeret) mærker ham: Hvis han forbedrer sig vil han kunne nå til Stjernen, hvor Paradisets Have *også* blomstrer, men ellers vil han synke dybere end Paradiset sank ved Syndefaldet.

I de sparsomme kommentarer til eventyrene påstår Andersen, at *Paradisets Have* er ”et af de mange Eventyr, jeg, som Barn, hørte fortælle, og som isærdeleshed tiltalte mig, saa at jeg ønskede det længere; de fire Verdens Vinde maatte kunne fortælle endnu Mere, Paradisets Have vises endnu langt tydeligere; nu forsøgte jeg herpaa” (SV 3 s. 371). Flemming Hovmann skriver i Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs 1990-udgave af eventyrene: ”Det kan diskuteres, hvorvidt denne udtalelse beror på en erindringsforskydning, idet der ihvertfald ikke findes nogen dansk nedskrevet optegnelse”.⁸ Han peger i stedet (som også tidligere forskning) på Atterboms værk samt dennes indirekte kilde, en indlejret fortælling i Madame d’Aulnoys roman, *Histoire d’Hypolite, Comte de Douglas* (1690, dansk 1787), der var oversat og bearbejdet til en svensk folkebog.⁹ Atterboms lyksalighedsø *havde* Andersen smugkigget i, da han skrev sit eventyr. Det fremgår bl.a. af hans brev til Atterbom 21. maj 1838,¹⁰ men også af at han satte et citat derfra som motto til digtet ”Malerie fra Jyllands Vestkyst” i *Phantasier og Skizzer* (1831).

Der eksisterer et manuskript i H.C. Andersens Hus, Odense, der også indeholder en tidligere variant af eventyrets indledning, der bærer titlen

⁸ *Eventyr* VII udg. Erik Dal m.fl. (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, C.A. Reitzels Forlag, København 1990) s. 48.

⁹ Topsøe-Jensen mener: ”At Andersen skulde have kendt den danske Oversættelse af Madame d’Aulnoys Roman, er ikke meget sandsynligt og i denne Forbindelse uden Interesse. Sammenligner man nemlig de tre Tekster, Eventyret, Læsedramaet [Atterboms] og *Paradisets Have*, vil man hurtigt opdage, at Andersen aldrig følger Prosateksten, hvor den afviger fra Atterboms Gendigtning, men at han derimod henter *sine* Tilføjelser til Eventyret fra sin svenske Digterbroder, som i det hele meget nøje i Handlingsgangen følger sit Forlæg” (”Paradisets Have”, *Vintergrønt. Nye H.C. Andersen Studier*, G.E.C. Gad, København 1976 s. 52).

¹⁰ Jf. Carl Björkman ”Tre brev från H.C. Andersen till Atterbom”, *Danske Studier* 1923, s. 70.

”Lyksalighedens Ø”.¹¹ Det er heftigt gennemarbejdet med mange udstregninger frem til Østenvindens flyvetur med prinsen, hvorefter strukturen synes at have stået Andersen klar. I sit færdige stadie afviger det ikke nævneværdigt fra førstetrykket.¹² Topsøe-Jensen har tidligere (som den eneste, mig bekendt) inddraget det i sin tolkning af eventyret i *Vintergrønt* (1976). Andersen har bl.a. arbejdet med forskellige, mere direkte allegoriske passager, hvor vindenes moder gøres til Luften, hvis søstre er Vandet, Ilden, Jorden og Sandheden, og hvor prinsen først og fremmest søger Tilfredshedens blomst.¹³

I det færdige eventyr har Andersen koncentreret sig om at knytte det erotiske begær til et slags læsningens og digtningens uomgængelige syndefald. Allerede i oplægget er paradokset tydeligt: At man kan spise sig til kundskaber i Paradisets Have, hvilket svarer til at blive fristet af helt andre dejligheder, er jo indskrevet i Syndefaldsberetningen og har kun ét udfald. Kongesønnen søger på én gang viden, uskyld og ”Deilighed”, og projektet er selvsagt dømt til at mislykkes. Dette udgør samtidig en afgørende forskel i forhold til Atterboms læsedrama, for Andersens helt søger ikke i første omgang poesiens land men Paradiset, og kilden, der flyder igennem haven, er ikke ungdommens men visdommens. Til gengæld er Paradiset et læsningens og vidensbegærets land, der i sidste ende, vil jeg mene, iscenesætter digtningens umulige, modsatrettede imperativer.

Mange af Andersens skrifter indeholder dobbeltheden af et uomgængeligt uskyldstab og et lige så uomgængeligt krav om uskyldens fastholdelse i selve fortællerbevidstheden – begge dele for at digtningen skal være en mulighed. Klaus P. Mortensen skriver om hans eventyr:

¹¹ På Det Kongelige Bibliotek findes en kopi af manuskriptet (MS phot. 161,4o), og originalen er udgivet elektronisk på <http://museum.odense.dk/andersen/manuskripter>, men er svært læselig i dette format.

¹² Se variantapparatet i 1990-udgaven.

¹³ Jf. Topsøe-Jensen 1976 s. 68-70.

Barnligheden og oprindeligheden er altid omfattet af en bevidsthed, der befinder sig hinsides denne uskyldstilstand. Ret beset er H.C. Andersens egentlige læser derfor ikke – sådan som eventyret hurtigt udviklede sig for ham – barnet, men den voksne, der har oplevet faldet ud af umiddelbarhedens uskyld. (SV 1 s. 19)

Paradisets Have er da heller ikke udpræget et eventyr for børn, hvilket veninden Henriette Hanck reagerede på. Hun skriver 9. nov. 1839: ”*Paradisets Have* er saa poetisk og smuk; men da jeg igjen læste det, forekom det mig som om det ikke ret egnede sig for Barnet, det modsiger imidlertid mine smaae Elever, det er det allersmukkeste forsikkre de [...]”.¹⁴ Måske kan man sige, at det i udpræget grad må blive et andet eventyr for den voksne læser, end for den barnlige tilhører. I *Paradisets Have* har syndefaldet fået en helt særlig karakter, der knytter erotisk begær, vidensbegær og moderlighed sammen.

Johan de Mylius kalder *Paradisets Have* for ”en billedbog om livet og døden, om drømmen og virkeligheden, om længsel, opfyldelse og fortabelse – kort sagt alt”.¹⁵ Men han finder også en række uregerlige elementer i eventyret, heriblandt vindenes beretninger, der ”helt afsporer fortællingen og bliver til selvstændige billeder, geografiske malerier”. Han forklarer dog (i lighed med andre forskere) deres funktion i helheden, nemlig at skabe en kontrastvirkning mellem verdens omskiftelighed og Paradisets uforanderlighed. Men også i selve udgangspunktet er der en ubestemthed, der skyldes koblingen af ”den romantiske drøm om den evige lyksalighed i form af evig ungdom og evig

¹⁴ Larsen I 1946 s. 388.

¹⁵ Johan de Mylius *Forvandlingens Pris. H.C. Andersen og hans eventyr* (Høst & Søn, København 2004) s. 203.

elskov med den bibelske mytologi om den tabte uskyld og den tabte guddommelighed eller gud-lignende status [...]”¹⁶

Feens krav om beherskelse tegner sublimeringens vej fra seksualitet til kunstnerisk skabelse, mener de Mylius videre, men han tolker hendes moderlighed i en lidt anden retning:

Historien handler fra først til sidst om den umulige drøm om den skærmende moderhule. [...] Prinsens synd er at overskride grænsen tilbage til den skærmende hule og lade begær og moderbillede flyde i ét.¹⁷

Hermed har han føjet læsningen ind i sine øvrige tolkninger af eventyr som *Iisjomfruen* (1862) og *En Historie fra Klitterne* (1860). Samtidig kan han koble videre til endnu et uregerligt element, nemlig Føniks-historien, for denne bevægelse mellem prænatalet barn og elsker er en cyklisk bevægelse, der korresponderer med Føniks’ evige død og genfødsel, mener han.

Min tolkning vil forfølge de selvsamme (uro)momenter i eventyret, som de Mylius har peget på, men retningen vil dog være en anden. Koblingen mellem syndefaldsberetningen og lyksalighedsdrømmen vil jeg snarere kalde en indre spænding, der skaber hele fortællingens logik. Vindenes fortællinger skaber en kontrast i mere end én forstand, og Føniks-elementet må, således som Brix allerede på sin vis har gjort det i 1907, læses i relief til Andersens senere eventyr *Fugl Phønix* (1850), der trækker på den traditionelle kobling (og Atterboms) mellem Føniks-legenden, Paradiset og Poesien. Først og fremmest tror jeg, at moderligheden har en helt anden rolle end at pege mod det prænatale.¹⁸ I den

¹⁶ Ibid. s. 205, 206.

¹⁷ Ibid. s. 208-208.

¹⁸ Hans Hauge påstår på sin side – helt uden belæg i teksten, vil jeg mene – at feen ikke er utvetydigt kvindelig, og at den seksuelle erfaring i eventyret er queer, jf. ”Fantasiens tragedie: Andersen læst med Løgstrup”, Carsten Bach-Nielsen & Doris Ottesen *Andersen & Gud*.

anledning vil jeg inddrage Friedrich A. Kittlers teorier om moderstemmen, da jeg mener, den formår at få sider af Andersens eventyr i tale, som ikke tidligere har nydt den rette opmærksomhed. Det handler om viden, læsning, digtning, begær og mandsroller.

Moders stemme

Naturen er over alle grænser på lyksalighedens ø i Andersens eventyr: Blomsterne er ild, der får næring af vand, og skræppebladene ser ud som påfugle. Hertil kommer paradisklicheerne med tamme tigre og løver. Men den første sammenligning, der melder sig for prinsen, er igen bøgerne:

[...] i lange Krandsse hang der de forunderligste Slyngplanter, som de kun findes afbildede med Farver og Guld paa Randen af de gamle Helgenbøger eller snoe sig der gjennem Begyndelses-Bogstaverne (SV 1 s. 219)

Også feens slot er på én gang natur og en kunstfærdig bog, væggene er som et tulipanblad og loftet en blomst med et endeløst dybt bæger, men på vinduesruderne ser man historien i levende billeder: ”Ja, Alt hvad der var skeet i denne Verden levede og rørte sig i Glasruderne: saa kunstige Malerier kunde kun Tiden indbrænde” (SV 1 s. 221). Det første prinsen får øje på, er betegnende nok billedet af Kundskabens træ med slangen, Eva og Adam. I den næste sal står da selve Kundskabens træ med røde dugdråber, som om det græd blod, omgivet af transparente, syngende malerier af de millioner lykkelige.

I manuskriptet har den legende, mirakuløse indlæring været endnu mere udviklet i østenvindens beskrivelse af Paradisets have:

Teologiske læsninger i H.C. Andersens forfatterskab (Forlaget ANIS, København, 2. opl. 2005) s. 72.

[...] jo meer man spiser, des bedre kan man Historie, Geographi og Regning. Nu kan du tænke dig til Resten. Springvandet har den Egenskab at dypper man sine Fingre deri saa kan man spille paa Klaveer, og det lige fra Bladet; bader man sine Fødder kan man dandse og drikker man blot saa meget som man kan holde i sin hule Haand da synger man saa deiligt, at det er en Lyst, kan alle Viser der tænkes kan.¹⁹

Ideen om den legende indlæring, der overskrider grænserne mellem skrift og billede, og mellem virkelighed og skrift, gentages flere steder i Andersens eventyr. I *De vilde Svaner* drømmer Elisa om, hvordan hun og hendes brødre leger og lærer:

[...] men paa Tavlen skreve de ikke, som før, kun Nuller og Streger, nei de dristigste Bedrifter de havde udført, Alt hvad de havde oplevet og seet; og i Billedbogen var Alt levende, Fuglene sang, og Menneskene gik ud af Bogen og talte til Elisa og hendes Brødre, men naar hun vendte Bladet, sprang de strax igjen ind, for at der ikke skulde komme Vildrede i Billederne. (SV 1 s. 195)

Endnu i *De Vises Steen* (1861) udstyrer Andersen solens træ (fra sagnet om Holger Danske i Østen) med et krystalslot, der er som et lærdoms- eller nyhedspallads: ”her i Væggene afspeilede sig den hele Verden rundt om; man kunde see Alt hvad der skete, saa at man ikke behøvede at læse Aviser, og dem havde de heller ikke her. Alt var at see i levende Billeder, kunde man kun være

¹⁹ Ms. s. 12; jf. Topsøe-Jensen 1976 s. 68.

over at see det, eller gad være over det; thi formeget er formeget, selv for den viseste Mand, og her boede den viseste Mand” (SV 2 s. 358).²⁰

I *Paradisets Have* træder prinsen og feen i en båd, de nyder forfriskninger, mens de ser alverdens lande glide forbi dem. Igen er det den umiddelbare, uanstrengte tilegnelse af viden, der er lige så god, som hvis man spiste sig til den i kager. Han bliver ligefrem vugget imens, men vandet er svulmende, ligesom blomsterne og bladene, der lidt før sang for prinsen ”de skønneste Sange fra hans Barndom, men saa svulmende deiligt, som ingen menneskelig Stemme her kan synge” (SV 1 s. 219). Hvad der kunne ligne en typisk nyplatonisk-idealistisk cirkelbevægelse mellem himmelske erfaringer i eller før barndommen og hjemlængsel i det jordiske voksenliv, er her allerede farvet af noget ikke helt uskyldigt. Barndoms minderne knyttes til det svulmende dejlige, der viser sig farligt lokkende.

Til sidst bliver det bogstaveligt talt for meget af det gode. Han trakteres med sang, dans og vin af piger kun iført gennemsigtige flør, og feen synger fra Kundskabens træ med moderlig stemme: ”Sangen derfra var blød og deilig, som hans Moders Stemme, og det var, som hun sang: ’mit Barn! mit elskede Barn!’” (SV 1 s. 223). Hun vinker, smider sin dragt, og han glemmer sit løfte med det samme:

²⁰ Dette eventyr fremstår næsten som en kommentar til Ingemanns *Holger Danske*, *Salomons Ring* og *Reinald Underbarnet*, og spørgsmålet om, hvad og hvordan man kan vide. Andersen og Ingemann var ikke altid enige om svaret på spørgsmålet og slet ikke om forholdet mellem videnskab og poesi. Men i dette eventyr finder man en ingemannsk løsning: Den vise mand søger viden om livet efter døden men er ikke tilfreds med Bibelens ord om et evigt liv; han vil læse om det i sin ”Sandhedens Bog”, der imidlertid er umulig at læse på det ønskede sted. Sønnerne går ud med hver deres opdrevne ydre sans for at finde de vises sten, der er sammenmeltingen af det skønne, sande og gode, og som skal kunne oplyse bogens afsnit. Deres drømme går imidlertid *ikke* på ingemannsk vis i opfyldelse. Kun den blinde datter kan realisere drømmen med sit opdrevne indre sanseapparat, der kaldes inderlighed, og hun samler selv stenen i sin hånd og afslører ordet ”Tro” på bogsiden.

Duften, den krydrede Duft rundt om blev mere stærk, Harperne toned langt deiligere, og det var, som de Millioner smilende Hoveder i Salen, hvor Træet groede, nikkede og sang: ”Alt bør man kjende! Mennesket er Jordens Herre” og det var ikke længer Blod-Taarer, der faldt fra Bladene paa Kundskabens Træ, det var røde, funklende Stjerner, syntes ham. (SV 1 s. 223)

Han kan pludselig ikke se, at det skulle være en synd at nyde skønheden og glæden, og i kysset bliver selverkendelsen, nydelsen og faldet ét: ”Nu begriber jeg først Paradisets Lykke, den strømmer gennem mit Blod, gennem min Tanke, Cherubens Kraft og evige Liv føler jeg i mit jordiske Legeme, lade det blive evig Nat for mig, et Minut, som dette er Rigdom nok!” (SV 1 s. 223). Erkendelsen viser ringe holdbarhed, og tilbage i regnen er der kun anger: ”jeg har syndet som Adam!” (SV 1 s. 224).

Friedrich Kittler har i den første del af sit medieteoretiske værk *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985/1987) sat moderstemmen eller ligefrem modermunden som en på én gang styrende kanal og metafor for sprog, læsning, digtning og dannelse i Tyskland i begyndelsen af 1800-tallet. En ny pædagogik gav moderen ansvaret for barnets sprogindlæring, hvorved den skulle væk fra de gamle ABC-bøgers efterstavning af sværtfordøjelige bibelcitater og ind i en ny, naturlig og kærlig udveksling mellem moder og barn, der udgår fra stavelsernes forening af lyd og betydning. De nye ABC-bøger fra slutningen af 1700-tallet har som mål at lære barnet at læse smertefrit, uden modgang eller magtudøvelse, og J.H. Pestalozzi er en central skikkelse i udviklingen af en reformpædagogik ved skiftet til det næste århundrede.²¹ Kittler beskriver det nye læringsparadigme således:

²¹ Jf. F. Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2. udg. 1987 s. 35.

Der Muttermund erlöst also die Kinder vom Buch. Eine Stimme ersetzt ihnen Buchstaben durch Laute, ganz wie Faust den Zuschauern seiner Gelehrtentragödie Wörter durch Bedeutungen ersetzt.²² Aus dem phonetischen Experiment geht eine Psychologie oder Psychagogik hervor, die Schriften restlos konsumierbar macht. Nur noch der mütterliche Zeigefinger wahrt einen Bezug auf die optische Buchstabenform. Wenn dagegen die Kinder später im Leben Bücher zur Hand nehmen, werden sie keine Buchstaben sehen, sondern mit unstillbarer Sehnsucht eine Stimme zwischen den Zeilen hören. (1987 s. 40)

Moderen deltager ikke i en diskurs, men skaber den – hos mændene. Den nye pædagogik er ifølge Kittler en del af bestemmelsen af kønnene i statens tjeneste: Pigerne opdrages til mødre/undervisere i mundtlighedens domæne, drengene til embedsmænd/digtere i skriftens.

Denne nye sprogopfattelse, mener Kittler, ophøjer sproget som ånd eller lyd og udgrænser dets materielle side, og dette får betydning for digtningen. At fornemme skrift som stemme igen bliver ensbetydende med at være digter (jf. *ibid.* s. 86). At digtningen indtager Biblens plads i de nye ABC-bøger er derfor på én gang årsag og symptom for den nye tilstand, hvor digtning er ånd, betydning og alle kunsters almene oversætter (jf. *ibid.* s. 78, 120). Digtningen selv ændrer sig, mener Kittler videre i et essay fra 1979, væk fra retorik og klassisk poetik og hen mod det musikalsk-kropslige, uarticulerede, som i virkningen af moderens vuggevise: ”Den har effekter på nivåer som påverkar den språklösa

²² Kittler tolker Fausts manøvrer med indledningen af Johannesevangeliet, ”I begyndelsen var Ordet”, som et epistemologisk snit, der illustrerer, hvad Kittler anser at være en overgang fra et filologisk fokus på oversættelse, til hermeneutikkens fokus på forståelse, betydning eller ånd i begyndelsen af 1800-tallet.

kroppen, ty visans parametrar är melodi, klang och andningsrytm” (2003 s. 121).²³

Kittlers teori er lige så tankevækkende og øjneåbnende som den er ensidig og imperialistisk i sin altomfattende iver. De litterære eksempler er lige så meget udvalgt (som det ofte er tilfældet) for deres tematiseringer af lige netop teoriens kernepunkt, som deres implementering af samme. Det betyder blandt andet, at den beskrevne ideologi løber med al opmærksomheden, mens materialets modstand og kompleksiteten i litteraturens praksis kun indrømmes i få forbehold. Man kan sige, at skrifterne af og til tages for meget på ordet, og i andre tilfælde bliver dette ’ord’ temmelig håndfast lagt ned over andre skrifter. Tolkningerne fører beviser i lange analogikæder, der i al sin forførende elegance næsten skjuler, at endepunkterne ikke altid befinder sig inden for samme orden.²⁴ Alligevel præsterer han interessante og stærke læsninger, og Kittlers analyse som helhed udgør en vigtig fremhævelse og kontekstualisering af moderstemmens betydning i romantikkens Tyskland og andre steder.

²³ Fascinationen af de levende billeder er også blevet knyttet til Andersens begejstring for daguerrotypi-teknikkens muligheder, som han også nævner i brevet til Høgh-Guldberg 1839 (jf. Collin 1882 s. 113, Brix 1907 s. 144 og Topsøe-Jensen 1976 s. 65-66). Man kunne dog også fortsætte i Kittlers spor med hans sammenkædning af sprogpædagogik, hermeneutik og billedlighed: ”Damit Zeichen verstehbar und nicht bloß lesbar heißen können, ist ihnen erstens die Bildqualität von Naturwesen und dieser Bildlichkeit zweitens die Mutterstimme unterlegt. Wie beim Lautieren [opdeling af ord i lydbestanddele] werden optische Zeichen vom imaginären Nachhall des Muttermundes derart umwoben, daß statt der Signifikanten deren Signifikate zu ’sehen’ sind. Als wäre der Text ein Film” (1987 s. 92).

²⁴ Tolkningen af E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814) er et eksempel på, at idéen om modernunden løsriver sig fra det egentlig moderlige og blot bliver til navnet på det beskrevne idékompleks. Kittler konkluderer om Anselmus’ elskede Serpentina: ”Kurzum, Serpentina lehrt lesen in dem präzisen Sinn, den Lesen im Aufschreibesysteme von 1800 hat. Sie ist der Muttermund” (1987 s. 101). Men hun er ikke modernunden i sin egenskab af moderlig, men i sin tilknytning til det mundtlige, foreningen af natur og kultur, oversættelsen af de uforståelige sanskrittegn til tysksproget fortælling og flydende, sammenhængende skrift, etableringen af en erotisk indlæringsituation osv. Med andre ord: Hun kan nok opvise de egenskaber, Kittler har fundet i den nye sprogpædagogik og dannelsesstrategi, men det gør hende stadig ikke udtalt moderlig i forholdet til Anselmus.

Hvad der er interessant at få fremhævet som et komplement til Kittlers teorier, er, at ideen om moderstemmen nok udgår fra en praktisk pædagogik og politik, men at den hurtigt bliver et litterært topos for ikke at sige kliché, der så at sige på anden hånd og på forskellige måder henviser til eller oplader den nye sprogopfattelse. Otto Fischers læsning af Atterboms digt *Minnes-runor* (1812, 1837) fra 2001 er interessant, fordi han kan vise, hvordan Atterbom skifter fra et læringssystem til et andet i sit arbejde med digtet, helt uafhængigt af biografiske fakta. Digtet mindes jeg'ets indlæring, og i stedet for den faderlige indvielse i bogstavkunst og gamle skrifter i en tidligere version, indføres i en senere version den elskende og elskelige moders sproglæring og andagtssange ved siden af faderens undervisning i historie, moral og kristen tro. Digtet sætter, som det antydes, to modsatrettede idéer om skrift eller sprog ved siden af hinanden (jf. 2001 s. 77), men det vigtige i denne sammenhæng er, at moderstemmen viser sig at være "a theme of literary importance" (ibid. s. 75).

Et andet eksempel kunne være Ingemanns *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfatter-Periode fra 1811-1837* (skr. 1837), hvori han fortæller om rosinmetoden: "Jeg lærte at kjende Bogstaver [senere tilføjet: deels af min Moder deels] af en Jomfru ved Hjelp af Rosiner og Mandler, og denne Opdragelsesmethode var i figurlig Betydning gjennem mit hele Liv den eneste, min Frihedskjærlighed har villet finde sig i" (1998 s. 269). Om tilføjelsen af moderen er sket af ideologiske eller sandhedskærlige grunde, kan vi selvfølgelig ikke vurdere i dette tilfælde. I Ingemanns digtning har moderstemmen samtidig fået en anden overbygning end i Kittlers tolkning, idet moderens vuggesang i regel næsten bliver ensbetydende med den himmelske englesang og den sande, gudgivne poesi.

Andersen har ingen historier om moderens sproglæring at byde på i sine selvbiografiske skrifter, der snarere kan siges at definere en helt ny digteridentitet, baseret på idéen om eventyrets virkeliggørelse (den sociale

opstigning, retfærdiggørelsen efter al modgang) og på digterrollens professionalisering.²⁵ Til gengæld bruger han idéen om moderstemmen som den naturlige, musikalske og kærlige sprog- og poesi-giver i sine værker. Første gang han indfører moderstemmen med denne funktion i et eventyr er netop i *Paradisets Have*, og det er også det eneste sted, den har så fatale konsekvenser.

Siden antydes den mere konventionelt i *Nattergalen* (1844), hvor tjenestepigen siger om nattergalens sang: ”jeg faaer Vandet i Øinene derved, det er ligesom om min Moder kyssede mig!” (SV 1 s. 273). I *Klokken* (1845) bliver formlens konventionalitet ligefrem udstillet:

Tre Personer forsikkrede, at de vare trængte ind i Skoven lige til hvor den endte, og de havde altid hørt den underlige Klokkeklang, men det var der for dem ligesom den kom inde fra Byen; den ene skrev en heel Vise derom og sagde, at Klokken klang som en Moders stemme til et kjært klogt Barn, ingen Melodi var deiligere end Klokkens Klang. (SV 1 s. 368)

Men den kan ikke desto mindre bruges bl.a. i nationaldigtet *Danmark, mit Fædreland* (1850), hvor sproget får lov at omkranse beskrivelsen af landet:

Du danske Sprog, Du er min Moders Stemme,

Saa sødt velsignet Du mit Hjerte naaer.

[...]

²⁵ Ifølge *Mit Livs Eventyr* foregik Andersens første læseindlæring på en pøgeskole med en læremor, der svingede riset, og derefter på fattiggårdens fattigskole (jf. SV 17 s. 20, 31). Ifølge Christian Svanholm, skrev Andersen i en stil til sin lærer, Ludwig Müller, efter befrielsen fra skolerne i Slagelse og Helsingør: ”Altid har en Skole forekommet mig, som en sær Trolde med et evigt, ungdommeligt Ansigt; Aar for Aar gjentager den det samme og glad springer Børnene ud af den kolde Moders Arme, der føder sine Børn med døde Gramatikker og bru[g]er [Svanholm citerer ”bruger”] *Ferlen og Riset i sit hellige Raserie*” (Svanholm *H.C. Andersens ungdoms-tro*, F. Bruns Bokhandels Forlag, Trondheim 1952 s. 63-64, min fremh.). Det er altså helt enkelt den modsatte moderfigur, der har præget hans undervisning.

Hvor Sproget er min Moders bløde Stemme,
Og som en sød Musik mit Hjerte naær. (SV 8 s. 165)

I en vis forstand er det også som en moders stemme, poesien fungerer i *Nissen hos Spekhøkeren* (1852), idet bogen ikke blot vokser op som et fantastisk, klingende og syngende træ omkring den læsende student, men toner som en vuggeviser, selv når bogen er lukket.²⁶

I *Dynd-Kongens Datter* (1858) sammenlignes præstens kristne forkyndelse med virkningen af moderens sang: ”Som Moderens Sang for Barnet umærkeligt hefter sig i Sindet og det laller efter de enkelte Ord, uden at forstaae dem, men disse siden samle sig i Tanken og i Tiden blive klarere, saaledes virkede ogsaa her Ordet, der mægter at skabe” (SV 2 s. 219). Når den døde præst og hans kristne kæmper senere rider gennem luften med Helga for at nå hen til hendes moder i mosen, synger hun med på messesangen ”som Barnet synger ved sin Moders Sang” (s. 223). Der er altså ingen tvivl om, at moderstemmen i Andersens univers har samme umiddelbare, naturlige og dannende karakter som i Kittlers analyser, tilsat en ingemansk snert af guddommelighed. Så meget desto lumskere optræder den i konstruktionen af *Paradisets Have*.

At indlæringsituationens urscene mellem moder og (dreng) barn er erotisk er en selvfølge i Kittlers værk, der henviser til Lacan og ikke diskuterer det videre.²⁷ At situationen er erotisk i Andersens eventyr, er der ingen tvivl om. Paradisets have er stedet, hvor prinsen passivt og med nydelse

²⁶ Måske også i *Pen og Blækhuus* (1860), hvor digterfiguren har hørt violinspil, der virkede på ham således: ”han troede at høre sit eget Hjerte græde, men i Melodie, som den kan høres i en Qvindes deilige Røst.” (SV 2 s. 289). Historiens morale er dog, at vi alle blot er instrumenter, men Gud er mesteren: ”*Ham alene Æren*” (ibid. s. 289).

²⁷ Den romantiske erotisering af moderen er en kendt sag, men dette og læringsituationens erotiske karakter synes at begrunde hinanden i Kittlers behandling. Eksempelvis i påstanden i anledning af et kobberstik af en moders undervisning af to børn: ”Bildung, dieses Schlüsselwort von 1800, entsteht durch Faltung einer empirischen Lernsituation auf eine ideale und programmierende. Im Zusammenfall beider Situationen, wie Reformpädagogik ihn garantiert, wird die Kernfamilienmitte ’doppelt’ so erotisch” (1987 s. 57).

kan lade sig informere om alt i verden i de levende billeder omkring ham, men lige netop den form for lærdom, der skal gøre ham til mand og hersker, er forbudt: den erotiske erfaring. Den unge mands begær sidestilles med og udstilles som barnets utopiske og umodne ønske om umiddelbar og modstandsløs erobring af salighed/viden.

Den fatale forening af det moderlige og det erotiske er understreget såvel i prinsens første møde med feen, hvor hun træder frem med et mildt ansigt ”som en glad Moders, naar hun ret er lykkelig over sit Barn” (SV 1 s. 219), som i hendes forførende sang, der gør ham til barn og elsker på én gang. Spørgsmålet er imidlertid, hvordan han overhovedet skal kunne modstå, når det er den af dannelsessystemet selv definerede sandhed og naturlighed, der lokker? Prinsen skulle have været stålfast som betrødte han Armidas have, men trods alle advarsler er han helt uforberedt på at håndtere et trylleri, der på én gang er sandt og forbudt. Han forføres, men voldtager: ”’Jeg har endnu ikke syndet!’ sagde Prinsen, ’og vil det ikke heller;’ og saa drog han Grenene til Side [...]” (SV 1 s. 223). Den handling, der var krævet af ham, var ikke at handle, ikke at tage – ikke at vide. Andersens er en noget så paradoksalt som en *sand* lyksalighedsø, der påbyder kyskhed, mens den bedøver sanserne og forfører både barnet og manden.

Mogens Pahuus betragter det nærmest som en tankefejl i eventyret, at ”fortællingen siger, at det er forkert at ville kende alt og så samtidig skildre paradiset som et sted, hvor man lærer alt at kende”, og han henviser til Andersens eget vidensbegær som en indrømmelse til erkendelsens værdi, der dog ikke skal ”ses som et middel til herredømme, men at der snarere er tale om den højeste form for tilværelsesfylde og tilværelsesintensitet”.²⁸ Jeg ville snarere fastholde,

²⁸ Mogens Pahuus ”Seksualitet og synd”, *H.C. Andersens livsfilosofi* (Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2005) s. 64, 65.

at paradokset er grundlæggende for eventyrets udforskning af digtningens og kundskabens begærsløge, dens double-bind.

Prinsens ønske om at være ”Jordens Herre” viser, at hans handling svarer til, at mennesket vil gøre sig til Gud, således som det ligger i den bibelske beretning.²⁹ Det (indbildte) bevidsthedsmæssige gennembrud, hvor han føler paradiset lykke, kerubens kraft og det evige liv strømme igennem sig er en inspirationsoplevelse, der samtidig udstilles som et syndigt forsøg på at gøre sig til herre over livet, jorden – skriften. At han føler sig som keruben, der jo er sat som vogter af Paradiset med sit flammesværd *efter* Syndefaldet, forhøjer blot ironien. Det handler igen om digterens forsøg på at blive Gud. Det mest uimodståelige synes at være, da rollerne bliver vendt om, og feen bliver den følsomme læserinde af hans poesi/mandighed: ”Græder du over mig?” hviskede han, ’græd ikke, du deilige Qvinde! [...] og han kyssede Taaren af hendes Øie, hans Mund rørte ved hendes – –” (SV 1 s. 223).

”Vi gaae nok Dødens Vei til Paradisets Have!” (SV 1 s. 219) sagde prinsen, da han og Østenvinden gik gennem de iskolde gange i jordens indre. Men det var lige netop det, han ikke gjorde og tværtimod bliver henvist til med sit fald. Eventyrets vej til Paradiset er lukket for prinsen, og nu er der kun den almenmenneskelige tilbage: det dydige levned, den gode død. Det bibelske tonefald understreges igen, når feen advarer: ”Sorg og Trængsel bliver din Arvelod” (SV 1 s. 222). Målet i denne logik er den begærløse ligevægt. Feen siger: ”i hundred Aar maa jeg hver Aften gjentage det; for hver Gang den Tid er omme, vinder du mere Kraft, tilsidst tænker du aldrig derpaa” (SV 1 s. 222). Men er dette også eventyrets logik som helhed?

Paradiset er ikke oppe *eller* nede eller først nede og så oppe,³⁰ men både oppe og nede! Paradiset på stjernen kan alle gøre sig fortjent til, Paradiset i

²⁹ Jf. Pahuus 2005 s. 63.

³⁰ Således Hauge 2005 s. 72.

jordens indre kan særlige individer være heldige at nå gennem eventyrets eller poesiens gange, men kun de standhaftige, der samtidig afsiger sig digtningens nydelse/hengivelse, kan undgå at blive spyttet ud igen og henvist til det almene vilkår. Med faldet kan prinsen altså siges at tabe den umiddelbare, begærløse salighed, men han vinder til gengæld *længslen* mod det, han (stadig) ikke kender: ”Stjernen, langt borte, Stjernen, der funkede som det sjunkne Paradiis, saae han endnu – det var Morgenstjernen paa Himlen” (SV 1 s. 224). I den romantiske æstetik, således som Kittler har beskrevet den, skal manden/digteren lade sig lede til poesien af moderstemmens sødsvungne klange, nærmest som i en slags ekstase. Andersens eventyr viser, at en sådan henførelse ganske vist er målet, og at begæret er hele drivkraften i digtningen, men opnåelsen er ikke desto mindre lige så umulig, som ønsket er naivt. Dette vil jeg kalde digtningens umulige, modsatrettede imperativ hos Andersen.

Vindene, mødrene og læsningen

Der er stor enighed i forskningen om, at den første del af eventyret, hvor prinsen kommer til vindenes hule, fungerer som en kontrast til beskrivelsen af Paradisets have. Men for at få alle nuancerne med, må vi se nærmere på forskellen mellem Atterboms og Andersens brug af denne del af historien. Blandingen af ondt og godt i vindenes færd er allerede i d’Aulnoys fortælling, i den svenske folkebog,³¹ og naturligvis hos Atterbom, hvor Anemotis fortæller om sine sønner, at de er ”hvar på *sin* ort, / Att göra ömsom ondt och ömsom godt” (1824, I s. 47). Både Atterboms og Andersen søndenvinde har ladet en karavane omkomme i ørkenen, og nordenvindene har begge klemte et skib inde mellem isbjerge for derefter at lade det forlise. Men Andersens østenvind har ikke gjort udpræget gode gerninger, således som Atterboms, og turbanen er kommet på søndenvindens hoved (østenvinden er klædt som en kineser). Det er heller ikke Zephyr,

³¹ Jf. Topsøe-Jensen 1976 s. 54-55.

der flyver af sted med kongesønnen, men Østenvinden. Lyksalighedsøen er rykket ind i Paradiset og kursen må vendes mod øst. Den vigtigste og mest udtalte forskel ligger imidlertid i Zephyr-figuren.

Atterboms Zephyr er det traditionelle billede af ”en liten skön gosse med långt ljuslockigt hår och hvitskimrande vingar [...]. Han är klädd i en tätt åt kroppen sittande liffärgad dräkt, med ett fladdrande skärp af silfverskir; på hjessan bär han en krans af mångfärgade små blommor, inflätade mellan halft utspruckna törnros-knoppar” (1824 I s. 57). Han har ingen jordiske bedrifter at fortælle om, men kun om sit ophold hos Felicia. Det samme gælder d’Aulnoy og folkebogen.

Andersens Zephyr er ikke den milde vestenvind, men derimod den kolde, nordiske. Han har iagttaget naturen og hjulpet dens usentimentale selvdestruktion på vej med en storm. Han er vokset fra sin gamle rolle, og han er ikke længere et smukt barn men derimod en barnagtig vildmand udstyret med en kølle fra de amerikanske Mahogniskove: ”Han saae ud som en Vildmand, men han havde en Faldhat paa for ikke at komme til Skade” (SV 1 s. 214). Denne småt latterlige hybrid af det vilde og det ubehjælpomme har undret. Brix mener:

Det er ikke muligt at forklare denne Faldhat ud fra Stedet i Eventyret, som det nu findes. Men som Pendant til Østenvinden, der danner Forbindelse med den svundne Guldalder, bliver den Repræsentanten for den kommende Tid i den nye Verden, og tænkes da som værende i Barneaarene.³²

Men beskrivelsen tyder ikke på en stor tillid til det nye fra Vest; det forklarer heller ikke, hvorfor figuren på én gang er en mand og et barn. Brix kommer nærmere sagens kerne, når han konstaterer, at Andersens Zephyr er skabt i

³² Brix 1907 s. 139-140.

protest mod Atterboms, nemlig som en dansk vestenvind i modsætning til en klassisk fiktion.³³

Netop det anticlassiske og antiromantiske i Zephyr-skikkelsen er et vigtigt signal om et paradigmeskifte. Topsøe-Jensen mener ligefrem: ”*Paradisets Have* synes skrevet i direkte Kappelstrid med *Lycksalighetens ö*, som aabenbart har optaget og fængslet den danske Digter meget. Det er betegnende, at Optakten i Eventyret fylder langt mere end selve det skæbnesvangre Besøg hos Paradisets Fe” (1976 s. 53). Det behøver selvfølgelig ikke at være rettet præcist mod Atterbom, men man kan sige, at Andersen tager konsekvensen af Atterboms problematiseringer og ironiske løsninger og markerer, at mellem barndommen og Paradiset i hver deres ende, er der ikke længere ”en frejdad saga” at træde ind i.³⁴ Vindenes eventyrlige verden er allerede invaderet af hverdagslivets prosaiske, latterlige og barske træk, og vejen herfra og til det sandt eventyrlige går ikke omkring de klassiske fiktioner eller dannelsesstof.

Hos Atterbom står vindenes verden i kontrast til Astolfs egoistiske lykke-drømme på den ene side og det guddommelige forsyn og retfærdighed på den anden. Den er en overgangsverden mellem den alt for prosaiske verden og de poetisk-paradisiske. Hos Andersen er det en verden, prinsen kommer til ved sin udgang fra barndommens drømme (i forsøget på at realisere dem), og som han sendes tilbage til efter sin korte optræden i Paradis. Den eneste vej ud er døden. Dette eventyrlige står altså for det voksne jordeliv, der er overgangsverdenen til Paradiset højt oppe på stjernen. Derfor har Andersen også brugt vindene til at tegne et billede af den nordiske, jordiske verden, der ligner det, som bliver udsat foragt i Atterboms værk, men som bliver væsentlig mere udstuderet.³⁵

³³ Brix 1907 s. 144, jf. Topsøe-Jensen 1976 s. 58.

³⁴ Atterbom *Lycksalighetens Ö. Sagospel i fem äfventyr* I-II (Palmlad & c., Uppsala 1824-1827), II s. 442.

³⁵ Det handler altså ikke om, som Niels Ingwersen har fremholdt, at prinsen har foragt for virkeligheden omkring sig (som Astolf) og bliver belært af vindenes historier om, hvor farlig og spændende verden er, jf. ”Genredialektikken i H.C. Andersens eventyr”, Johan de Mylius

I begyndelsen af første del af Atterbom eventyrdrama erklærer en fremmed gesandt om Astolfs rige:

Den hela jorden liknar här ett lik,
Och himlen står, liksom en mördare,
I blodig skrud, betraktande sitt offer.³⁶

Siden erklærer Astolf selv, da han forlader jorden for anden gang, i anden del:

En mera vederstyggelig syn ej finns,
Än den af en *sjelfmördad* samhällskropp,
Der med sit hufvud hvarje ledamot
I ruttning jemlik är, och fria maskar
Beqvämligt sköta sina närings-yrken.³⁷

Den første replik fascinerede Andersen i den grad, at han satte den til motto til sit digt om Vesterhavets grusomheder. I *Paradisets Have* har han også tegnet et barokt billede af forgængelighed, men amplificeret det i henhold til de nyeste opdagelser: ”Nederst væltede sig Hvalrosserne, som levende Indvolde eller Kjæmpe-Madiker med Svinehoveder og alenlange Tænder!” (SV 1 s. 213). Det er en iøjnefaldende måde at svinge sig ud af den gamle bane på, kan man synes. Andersens umiddelbare inspirationskilde til disse beskrivelser af Norden er da heller ikke Atterbom, men geologen B.M. Keilhaus’ *Reise i Öst- og Vest-Finmarken samt Beeren-Eiland og Spitsbergen i Aarene 1827 og 1828* (1831),

m.fl. (red.) *Andersen og verden. Indlæg fra den Første internationale H.C. Andersen-konference 25.-31. august 1991* (H.C. Andersen-Centret, Odense Universitetsforlag, Odense 1993) s. 165.

³⁶ Atterbom 1824-1827 I s. 11.

³⁷ Ibid. II s. 353.

hvilket fremgår af Andersens brev til Høegh-Guldberg, som jeg allerede har citeret.³⁸ Men det kan også ses som en radikalisering af et træk ved Atterboms værk: afsløringen af den forgængelige verdens hæslighed.

Lige så vigtig som dette fokus på det ækle i selve fortællingen er moderens reaktion på det. Hun udbryder: ”’Du fortæller godt, min Dreng!’ sagde Moderen. ’Jeg faaer Vandet i Munden ved at høre paa dig!’” (SV 1 s. 213). Inden da har hun afbrudt ham og bedt ham om at gøre det mindre vidtløftigt, men hendes næste reaktion er moralsk og kobler fra fortællingen til virkeligheden: ”Saa har du jo gjort ondt!”, udbryder hun (SV 1 s. 213). Hvad oprindeligt var tænkt som et bevis på Andersens evne til at tage længere og dristigere sving end forgængerne, er hermed blevet instrumentaliseret og udpeget som en helt særlig smag. Vindenes moder kommer til at stå for den prosaiske verdens nye krav til digtningen: der skal være et vist tempo på, der må gerne svælges i uhyrlige detaljer, men moralen skal sikres til sidst.

Der er tre centrale kvindefigurer i eventyret: bedstemoderen, Paradisets fe og vindenes moder. De to førstnævnte er poesi- og længselsskaberne. I manuskriptet har bedstemoderens rolle først været udfyldt af en barnepige, men Andersen har til sidst valgt den indiskutabelt gode kvindefigur og eventyrfortæller. Kvinden som elskede og elskelig findes kun i barndommen og de paradisiske fantasier, og igen skiller vindenes verden sig ud fra de to andre i sin næsten groteske prosaiskhed. Vindenes moder er ”høi og stærk, som var hun et udklædt Mandfolk” (SV 1 s. 212), og hendes *sprog* står i udpræget kontrast til feens: ”I taler ellers noget haardt og er ikke saa mild, som de Fruentimmer, jeg ellers seer omkring mig!” (SV 1 s. 212).

Til dette er knyttet ikke blot andre fortællinger men også en anden drenge/mandsrolle, der skal tugtes på helt usentimentalt vis. Vindene fortæller

³⁸ Jf. Brix 1907 s. 143, Topsøe-Jensens sammenstilling af teksterne 1976 s. 63 og Hovmann i *Eventyr VII*, 1990 s. 48.

nok om, hvordan de leger med liv og død i alle verdenshjørner, men moderen sørger for at de mærker, at de stadig kan aves: ”Jeg kan bukke Drengene sammen, skal jeg sige dig, og saa komme de i Posen; der gjøre vi ingen Omstændigheder!” (SV 1 s. 212). Søndenvinden kommer i sækken for kun at have gjort ondt på sin færd, og når han slippes ud igen ser han ”ganske slukøret ud, fordi den fremmede Prinds havde seet det” (SV 1 s. 215). Vindenes moder er den småvulgære, pragmatiske læser og muse i ét med magt til at proppe afvigende sønner i posen. Hun skulle gerne gøre det med prinsen med, da han vågner efter sit syndefald: ”ja, var du min Dreng, saa skulde Du nu i Posen!” (SV 1 s. 224). Prinsen og vindene mødes i at være børn og voksne på én gang: de vil beherske verden, men er alligevel underlagt en kvindelig overmagt, der gør dem til uartige børn igen.

Den erotiske læser/digteroplevelse i den tyske romantiske litteratur fastholder digterfiguren i barndommen og dannelsesprocessen, mener Kittler. Eksemplet er E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814): ”Anselmus, statt wie sein geistiger Vater Kinder zu zeugen, bleibt Kind. Andere als orale und könästhetische Lüste würden die Funktion Mütterlichkeit nur um ihre bildenden Effekte bringen.” (1987 s. 102). En rent kittlersk læsning af Andersens eventyr ville måske komme frem til, at prinsen negligerer reglerne for moderstemmens digterindvielse idet han skrider til det korporlige kys, og at han hermed udelukker sig selv fra sproget og dannelsen. Men det er vel snarere sådan, at Andersen har indbygget korporligheden i digterrollen som en del af dens umulige double-bind og digtningens uundgåelige syndefald. Andersen kan altså siges både at have udnyttet og problematiseret dette romantiske idékompleks, idet han stiller spørgsmål ved, om den incestuøse dobbelthed af mand og barn i forhold til moderen/kvinden nu også *kan* forløse den sande poesi.

En tredje poesi. Føniks

Fugl Føniks er det element, der synes løsest vedhæftet til historien. Søndenvinden fortæller, idet han overrækker et palmeblad, der skal overbringes til feen:

det Blad har den gamle Fugl Phønix, den eneste der var i Verden, givet mig; han har med sit Næb ridset deri sin hele Levnets-Beskrivelse, de hundred Aar han levede; nu kan hun selv læse sig til det. Jeg saae, hvor Fugl Phønix selv stak Ild i sin Rede og sad og brændte op, som en Hindues Kone. Hvor dog de tørre Grene knagede, der var en Røg og en Duft. Tilsidst stod Alt op i Lue, den gamle Fugl Phønix blev til Aske, men hans Æg laae gloende rødt i Ilden, det revnede med et stort Knald, og Ungen fløi ud, nu er den Regent over alle Fuglene og den eneste Fugl Phønix i Verden. Han har bidt et Hul i Palmebladet, jeg gav dig, det er hans Hilsen til Prindsessen! (SV 1 s. 216)

Da feen får bladet, funkler hendes øjne af glæde, og dette er alt, vi hører om Føniks i dette eventyr. Men det er i virkeligheden heller ikke så lidt.

Ifølge Atterbomforskeren Holger Frykenstedt er sagnet om Fugl Føniks, der brænder sig selv op og fødes på ny, blevet knyttet til guldalder, poesi og sandhed siden renæssancen. Allerede Hans Sachs lod Føniks være Paradisets fugl, og ”Fenixmotivet som en symbol för en ny diktens guldålder återkommer hos flera av de tyska romantiska författarna och hade redan hunnit bliva traditionellt, då Atterbom tager upp det”.³⁹ Ét eksempel er Ludwig Tiecks *Die Elfen* (1812), hvor Føniks synger så vidunderligt dejligt, at alle alferne må græde

³⁹ Holger Frykenstedt *Atterboms sagospel Lycksalighetens ö. En poesiens historia och en tragedi över fantasien. I belysning av romantikens litteraturhistoria, filosofi, estetik och mytologi* (C.W.K. Gleerup, Lund 1951) s. 152. Frykenstedt nævner Herder og A.W. Schlegel, Novalis, von Loeben og Rückert samt henviser videre til J. Hoffmeister *Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix* (1931) samt F. Schöll *Vom Vogel Phönix* (1890), jf. 1951 s. 152-153.

af fryd og henrykkelse, og Maries legesøster forklarer: ”er wohnt fern in Arabien auf einem Baum, der nur einmal in der Welt ist, so wie es auch keinen zweiten Phönix gibt”.⁴⁰ Denne formel klinger igen i Andersens ”den eneste der var i Verden”.

Føniks-historien i *Paradisets Have* udpeger en tredje poesi, der kun findes én af i verden, og som fortærer og fornyer sig selv i en cyklisk bevægelse. Føniks er også navnet på en palme, og idet fuglen indridser sit levned på et palmeblad er cirklen og selvgyldigheden understreget. Det er en poesi, der skaber af sig selv og forsvinder i sig selv, den umiddelbare og evige poesi-som-natur. Spillet mellem natur og kultur i palmebladet har også sine forgængere. Kittler har peget på scenen i Hoffmanns bibliotek, hvor førnævnte Anselmus skal kopiere teksten fra et palmeblad, der viser sig at være en pergamentrulle: Den første overgang i ordspillet blad/blad løber ”in Richtung von Natur zu Kultur, von Palmen zu Bibliotheken”. Men den næste overgang foregår i den modsatte retning: ”Hinreichende Versenkung ins beschriebene Blatt führt zurück zur Palme und ihrer Hamadryade. Aus smaragdgrünen Blättern wird Serpentina, ’die grüne Schlange’”.⁴¹

I Andersens eventyr er der ingen berøring mellem menneske og natur, repræsenteret af palmebladet, og derfor heller ingen overgange i den ene eller anden retning. Kommunikationen mellem Fugl Føniks og Paradisets fe, den autonome poesi og det guddommelige, er holdt i en sfære for sig. I modsætning til Atterboms forvirrede Felicia har Andersens fe allerede i udgangspunktet valgt Fugl Føniks frem for prinsen. Hun forelsker sig ikke og har ikke selv noget på spil, selv om hun både må smile og græde og træde i slangens sted i ledtog med hele haven omkring sig. Føniks-elementet er altså ligesom vindenes fortællinger en del af en kontrastvirkning. Den evige poesi, der føder og tilintetgør sig selv,

⁴⁰ Ludwig Tieck *Die Elfen*, Manfred Frank (udg.) *Phantasia, Ludwig Tieck Schriften in zwölf Bänden* 6 (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985) s. 316.

⁴¹ Kittler 1987 s. 97, 98.

er uafhængig af menneskelig medvirken og begærstrukturer og forsvinder måske også derfor ud af eventyrets fokus ganske snart.

Som allerede nævnt, arbejdede Andersen videre med idéen om Fønix i kortprosatexten *Fugl Phønix* (1850), der blev indarbejdet i *I Sverrig* (1851). Historien afslutter med at give fuglen sit andet navn: Poesien. Den er født i den første rose under Kundskabstræet, men dens skæbne blev skabt af menneskets Syndefald: ”Men da *Eva* brød Kundskabens Frugt, da hun og *Adam* joges fra Paradisets Have, faldt fra Straffe-Englens Flammesværd en Gnist i Fuglens Rede og antændte den” (SV 1 s. 488). Den *er* i livs poesien, hos moderen og barnet ved vuggen, hos de nøjsomme, de fattige – og i poesiens største værker og mestre: de første tragedier (Thesbiskærren), den norrøne litteratur, Shakespeare, Wartburgs mestersangere og i Marseillaisen.

Paradisets Fugl! fornyet hvert Aarhundred, født i Flamme, død i Flamme, dit Billed indfattet i Guld hænger i de Riges Sale, selv flyver du tidt vildfaren og eensom, – et Sagn kun: ”Fugl Phønix i Arabien.” – (SV 1 s. 488-487)

I dette eventyr *er* der altså en formidling mellem den store jordiske poesi og den evige, himmelske, men stadig kun på (bag)grund af et Syndefald. Den himmelske poesi er landflygtig i det jordiske, og fremmedgørelsen gentager sig i hver misforståelse eller miskendelse.

de Mylius mener, at den gennemgående røde farve i *Fugl Phønix*, der findes i rosen, ilden, ægget, flammen og næbbet, peger på at Poesien ”som sakralt fænomen er indeholdt i en første seksuel kærlighed (her symboliseret ved en rose). Men som digtning rummer den forbandelsens ild, tabet og uddrivelsen,

døden, men også genfødslen i sig”.⁴² Han mener samtidig, at der er tale om to fugle, en paradisisk og en jordisk, og at det jordiske billede af poesien bliver moderne, vildfarent i en verden langt fra sagnet om Poesien. Men det er netop sammenføringen af de to billeder, der skaber kompleksiteten i eventyret: Fønix er fortsat ”den eneste, den altid eneste” (SV 1 s. 488). Fuglen er på én gang før og efter Syndefaldet, paradisisk og jordisk, skabt og navngivet af Gud, og forvandlet af menneskets synd. De to billeder af poesien fra *Paradisets Have* er vredet sammen til én umulig figur.

Brix antager, at den oprindelige plan til en ’Fata Morgana’ sprak og blev til tre stumper: *Paradisets Have*, *Snedronningen* og *Fugl Phønix*: ”Fønix er den fra Tidernes Morgen eksisterende ægte Poesi; Snedronningen er den negative Forstandsretning”. Planen til Fønix-eventyret, mener han, var at skrive en modsætning til Heibergs stykke om blændværket over for den sande, himmelske poesi:

For Andersen var denne Adskillelse for spidsfindig; og han mente, der var ægte Poesi i det sydlandske Fata Morgana, som Heiberg skildrede; langt naturligere syntes det ham at opstille den kolde Tanke mod det varme Hjerte.⁴³

Dette kan muligvis passe ind på forholdet mellem de to andre eventyr, men i *Paradisets Have* modsiges denne forklaringsmodel: der er ikke en enkel modsætning mellem kold tanke/viden og varmt hjerte/uskyld, således som i *Snedronningen*. Feen og kundskaben er alt for varm, og det er prinsen, der burde finde sin kulde, for at vide/læse/elske/digte er her en rus, der uvægerligt fører nedad i stedet for op og henviser mennesket til sig selv og sin længsel efter

⁴² de Mylius 2004 s. 224.

⁴³ Brix 1907 s. 139, 141.

det sande (der hele tiden selv rykker uden for begæret). Og sådan set bliver det et mærkeligt svar til Heiberg. Hvis det er det! Muligvis er *Paradisets Have* Andersens forsøg på at punktere Heibergs postulat om, at sandheden rummes i kærligheden og poesien, idet digteren med sin indsigt samtidig er i stand til at verfe begærets og forfængelighedens nedadrettede kræfter til side. Måske var Andersen helt enkelt for optaget af sine egne (vel at mærke uhyre komplekse) problematikker til helt at lade sig styre af polemik.

Paradisets Have og *Fugl Phønix* er altså et eksempel på et komplekst par-løb mellem to tolkninger eller visioner af poesiens og det guddommelige rolle, der begge rummer kompleksiteten, men som lægger vægten på hver sin side. Det er den skiftende troskyldige fortrøstning og ubarmhjertigt nøgterne skepsis, som Andersen er blevet så kendt for.⁴⁴ Konstateringen går ofte hånd i hånd med en biografisk tolkning, og det er da også svært ikke at have Andersens egen traumatiske dannelsesgang i baghovedet, når man læser passagerne om den legende indlæring eller om digtning som på én gang en synd og en frelse mulighed.

Men lad os blive så længe så muligt i hans digteriske verden. *Paradisets Have* er som bekendt langt fra enestående, hvad angår koblingen mellem digtning, syndefald og forførelse eller begær. Man kan tænke på *Improvisatorens* kobling af autenticitet, forfængelighed og erotisk erfaring, hvor forfængeligheden bliver en metafor for digtningen, der peger på sig selv, i stedet for at pege på det sande, evige. Som efter ethvert syndefald er der ingen vej ud af den igen, men blot det til stadighed fremsatte håb om, at det kan forholde sig anderledes – at digtningen kan være en ekstraordinær nådegave fra oven.

Man kan ligeledes nævne den konstans, hvormed Andersen bruger Babelstårnet og himlen, der vogtes af en kerub, for at beskrive digtningens

⁴⁴ I historien *Ærens Tornevei* (1856) diskuterer Andersen selv dette forhold, og konkluderer: ”Eventyret og Virkeligheden ligge hinanden saa nær, men Eventyret har sin harmoniske Opløsning her paa Jorden, Virkeligheden stiller den oftest ud over Jordlivet ind i Tid og Evighed” (SV 2 s. 138).

himmelstræben og iboende fald igennem hele forfatterskabet: I *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829), i *Paradisets Have*, i ”Poesiens Californien” fra *I Sverrig* (1851), hvor faldet dog snarere er indskrevet i Luciferfiguren. Trylleslottene og babelstårnene er valgt til trods for deres skrøbelighed i en insistering på, at de alligevel fører til himmels, og at digteren *kan* være keruben – selv om fortælleren i talende og skrivende stund befinder sig for eksempel på Amagers og Københavns flade grund. Et andet kendt eksempel på koblingen mellem digtning, syndefald og forfængelighed er *Tante Tandpine* fra 1872. Inden jeg afslutter min tolkning af *Paradisets Have* kan der være grund til at se på dette eventyr i lyset af moderstemmens mutationer i Andersens digterunivers.

Digterpine

Tante Tandpine er en rammefortælling. Den indlejrede tekst er skrevet af en nu afdød student og afslutter med forsikringen om, at den ikke er på vers og aldrig vil blive trykt. I rammeteksten lærer vi, at papirene ikke desto mindre blev reddet fra skraldespanden af spækhøkerens søn og videregivet af rammefortælleren. De handler om studentens forhold til tante Mille. Hun har ødelagt sine tænder med søde sager og led tidligere meget af tandpine (heraf navnet). Beundreren fra ungdommen, Rasmussen, afslørede, da studenten var barn, at hendes nuværende hvide smil skyldes en protese. Han selv har kun sorte stumper tilbage. Tanten har imidlertid insistet på at give fortælleren søde sager, og i voksenalderen fortsætter hun med de tomme kalorier, nemlig en overdreven ros og opmuntring af hans digterdrømme.

Studenten kæmper imod, så godt han kan; han påstår, at han er en nyder og ikke en yder. Studenten mener selv, at han har en Guds gave og velsignelse i glæden ved poesien, ligesom mange andre, der heller ikke er egentlige poeter: ”Den kommer som en Solstraale, fylder Sjæl og Tanke; den kommer som en

Blomsterduft, som en Melodi man kjender og husker dog ikke hvorfra” (SV 3 s. 344). Den slags bekymrer ikke tante. Det, der får hende til at udnævne studenten til digter, ser ud til at være hans evne til at skabe på virkelighedens smerte og irritationer: Rasmussens begravelse (som ikke smerter studenten, men derimod vel tanten) og hans egen udsatte, trængte stilling i lejligheden, hvor han formelig hjemses af larm og spektakel. Men hun har hele tiden råd til forbedringer, poesien skal ’spænde’ (og ikke være som Jean Pauls!), og hun vil have levende mennesker i billederne, ”yndige Mennesker, helst ulykkelige!” (SV 3 s. 347). Hun har næsten samme krav til poesien som vindenes moder, men uden forkærligheden for det ækle ved siden af det dannede.

Studenten havner følgelig i digterpine, der følges med en tandpine:

Natten efter den Tale laae jeg i Længsel og Vaande, i Trang og Lyst til at blive den store Digter, Tante saae og fornam i mig; jeg laae i Digter-Pine! men der er en værre Pine: *Tandpine*; den masede og qvasede mig, jeg blev en krympende Orm, med Krydderpose og spansk Flue. (SV 3 s. 346)

Dette er bare optakten til den nat, hvor tante Mille overnatter hos ham (bag den låste dør), og studenten får besøg af *Fru Tandpine*, ”*Satania infernalis*”. Hun spiller på studenten som på et instrument med sine skarpe fingre i de ømme tænder og får ham til at sværge, at han aldrig vil digte mere. Hun advarer:

See mig skal Du, men i en fyldigere, en Dig kjærere Skikkelse, end jeg er det nu! Du skal see mig som Tante *Mille*; og jeg vil sige: Digt, min søde Dreng! Du er en stor Digter, den største maaskee vi har! men troer Du mig, og begynder at digte, saa sætter jeg dine Vers i Musik, spiller dem paa din Mundharpe! Du søde Barn! (SV 3 s. 351-352)

Han synker som en døende ind i en drømmeløs søvn, et øjeblikks lyksalighed, inden døren mellem ham og Tante Mille springer op, og hun kommer ind til ham. Hun håber, han har digtet noget om natten, men han sværger forskrækket, at han ikke har skrevet en linje. Fortællingen slutter med, at hun kører hjem til sig, og med kommentaren: ”Jeg nedskrev, hvad her staaer skrevet. Det er ikke paa Vers og det skal aldrig blive trykt – –” (SV 3 s. 352). Men trykt bliver det, ved næste fortællers medvirken, som retfærdiggør sig med, at alle hovedpersonerne er døde: ”Alt gaaer i Bøtten” er moralen (SV 3 s. 353).

Mortensen mener, eventyret handler om, at studenten skal blive bevidst om sin egen viden om Tantes sande karakter, de ødelagte tænder bag gebisset.⁴⁵ I sidste ende er pointen biografisk, nemlig den røde tråd, som han har fundet i Andersens digterliv: poesi skrevet på kærlighedens afkald. Tante Mille ventede for længe med at sige ja til Rasmussen, og de ødelagte tænder er den slet skjulte sandhed om, at afkaldet tærer. *Tante Tandpine* er således den ældre Andersens bitre erkendelse af, at truslen ikke kommer ”fra den udfoldede, men fra den indefrosne kærlighedsevne”.⁴⁶ Forskellen mellem studenten og Andersen er, at Andersen kæmpede videre trods al tandpine og til og med digtede på den, konstaterer Mortensen.

Man kan også vælge at se Tante Mille som Paradisets fe, men detroniseret, dæmoniseret og udstyret med forløren glans. Hendes dæmoniske væsen, Fru Tandpine, er feens djævelske modstykke, der er født lige *uden for* Paradisets have: ”Jeg fik *Eva* til at klæde sig paa i det kolde Veir, og *Adam* med. Du kan troe, der var Kraft i den første Tandpine!” (SV 3 s. 350). Hun er Syndefaldet og straffen på én gang, og synden er at digte, jo bedre og mere højtravende, jo værre: ”Stor Digter skal have stor Tandpine, lille Digter lille Tandpine!” (SV 3 s. 350). Tante Mille er nok moderlig og insisterer på at kalde

⁴⁵ Klaus P. Mortensen, *Svanen og Skyggen – historien om den unge Andersen* (G.E.C. Gad, København 1989) s. 194.

⁴⁶ Ibid. s. 197.

studenten for barn, men hun har – som vindenes moder – ingen fornemmelse for moderstemmens skjulte kræfter. Til trods for de erotiske undertoner i overnatningen og den låste dør, der springer op, er hendes forførelse af en anden, mere åbenlys karakter. Hun standser ved de søde sager og en næsten kvælende varm etablering af indelukket hygge (jf. SV 3 s. 348), for endelig at skære igennem alle fordækte strategier i skikkelse af *Fru Tandpine*. Men hvad kommer først: pinen eller digtningen? – og hvilken af dem står tilbage med sejrskransen ved historiens slutning?

Digtning er både en lyksalighed og en forførelse, nemlig af og til forfængeligheden. Studentens død er ikke kun en udfrielse af pinen (og forfængeligheden), men også et barskt resultat af poesiens afståelse. Den drømmeløse søvn er en konventionel metafor for døden, hvilket understreges i beskrivelsen, men den er samtidig her et udtryk for en poesi- eller fantasiforladt tilstand.⁴⁷ Han mærker ikke det, der før blev omsat til poesi: ”Søvnen var dyb, Søvn uden Drømme. Jeg hørte ikke den susende Vind, den smældende Port, Naboens ringende Portklokke, eller den Logerendes svære Gymnastik” (SV 3 s. 352). Med andre ord: Digter studenten, må han lide, digter han ikke, må han dø. Der er dog altid muligheden at ’genopstå’ som kunst i den næste fortællers arrangement.

Det komplekse ved fortællingen er imidlertid, at læseren ikke med sikkerhed kan vide, hvad det var, der slog studenten ihjel: at digte eller ikke at digte. Modsat tolkningerne, der udgår fra tekstelementernes fragmentkarakter,⁴⁸ vil jeg understrege den nøje komponerede sammenhæng. Studentens fortælling

⁴⁷ Jf. de Mylius 2004 s. 262.

⁴⁸ Se eksempelvis Nathaniel Kramers tolkning, der ligefrem ser tandstumperne overfor protesen som et udtryk for tematiseringen af fragmentet overfor helheden (jf. ”H.C. Andersen’s ’Tante Tandpine’ and the Crisis of Representation”, Steven P. Sondrup (red.) *H.C. Andersen. Old Problems and New Readings / University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Language and Literatures* 68, The Hans Christian Andersen Center, The University Press of Southern Denmark, Odense 2004, s. 20-21). Se også de Mylius 2004 s. 263.

om tante Tandpine er skrevet retrospektivt i et præcist arrangement, hele tiden med slutningen for øje. De tre tekster, der går før den sidste og fjerde, slutter alle med at pege videre – og at spænde! Den første slutter: ”Hvem var Tante *Mille* og hvem var Brygger *Rasmussen*?” (s. 345), den næste: ”Men jeg maa begynde et nyt Afsnit i min og Tantes Historie” (s. 346) – og endelig, da tante har bedt ham om at lægge yndige mennesker ind i sin fortælling om huset, han bor i: ”Huset skrev jeg virkelig ned, som det staaer med Lyd og Lyder, men kun med mig selv, uden Handling. Den kom senere!” (s. 347). Slutningen af den fjerde tekst ”Det er ikke paa Vers og det skal aldrig blive trykt – –” (s. 352) var ikke studentens sidste ord – hele fortællingen var det, med spænding, handling og ulykkelige mennesker, alt efter hans eget hovede! Rammefortælleren siger, at resten af manuskriptet mangler (en hel bog og lidt til), hvilket tyder på, at heller ikke den tilrettelagte fortælling om Tante Tandpine var de sidste ord, men at en god del digtning fulgte efter eller gik forud. Den manglende slutning (eller begyndelse) indebærer, at læseren aldrig får opklaret, om digtning i virkeligheden er en tragedie eller en komedie.

Begæret, digtningen og Gud

I *Det nye Aarhundredes Musa* (1861) kan Andersen for en gangs skyld siges at have tænkt en bevidst, usentimental poesi, der faktisk tør vide alt og som fremstår i koncentration og kraft ikke mindst *fordi*, den har bidt af kundskabens frugt:

Hvorledes staaer det sig med hendes Christendom? – Hun har lært Philosophiens store og lille Tabel; Urstofferne have knækket een af hendes Melketænder, men hun har faaet nye igjen, Kundskabsfrugten bed hun paa i Vuggen, aad og blev klog, – saa at '*Udødelighed*' lynede frem for hende som Menneskehedens genialeste Tanke. (SV 2 s. 384-386)

Det er en mærkelig slutning fra kundskabsfrugten til udødeligheden, som om Syndefaldet og dets resultat, nemlig menneskets dødelighed, blot var et kort interim – eller rettere, som om der ikke var et syndefald, ingen skyld, men blot en umiddelbar tilegnelse af viden og en tanke, der ikke er indblæst af Gud, men opfundet af det menneskelige geni. Sådan står det til med hendes kristendom! Ikke et ord om keruber, Luficer, Satania eller de to første mennesker.

Det er dog også en kendt sag, at Andersen med et inkluderende ”os” sørger for at udelade sin egen poesi af denne fremtidsvision. Han bøjer sig i støvet og indskriver sig som én af ormene, der vil blive skåret over i fremskridtets navn, og som fortsat sætter sin lid til ”Digtingens vidunderlige Lampe, dette rige, fulde Menneskehjerte med Guds-Flammen.” (ibid. s. 387). Det kan nok være, at musaen har kortsluttet syndsbegrebet og inkarnerer en ny djærv forening af viden og udødelighedstro, og at der én gang for alle vinkes farvel til de gamle guder. Men Gudsflammen er stadig garanten for sandheden og varmen i den menneskelige digtning. Dette kan man i lyset af tekster som ”Poesiens Californien” udnævne til endnu en ambivalent indsmugling af det romantiske idégods i billedet af det revolutionerende nye. Trods al tvivl, bitterhed og glæde ved de menneskelige fremskridt, havde Andersen svært ved at slippe Gud af syne i sin digtning.

Da Andersen 1874 gjorde status over sin eventyrudgivelse (og med en lille historisk unøjagtighed udnævnte *Tante Tandpine* til det sidst skrevne eventyr), valgte han at slutte med ordene fra *Pen og Blækhuus*: ”har jeg virket noget Godt, ’Gud alene Æren!’” (SV 3 s. 401). Andersens religiøsitet har været diskuteret og problematiseret fra samtidens kritik og til i dag. De fleste er enige om, at religiøsiteten, livet efter døden, den guddommelige retfærdighed og styring var noget, der optog ham gennem hele livet (og særligt i den sidste tid), og som han bearbejdede på forskellig vis i sine værker. Men hvorvidt han

faktisk giver udtryk for en kristen overbevisning i sin digtning, er man mindre enig om. Jeg skal ikke prøve på at løse gåden, men vil knytte nogle kommentarer til, hvordan Andersen bruger de kristne fortællinger og dogmer i de tekster, jeg har fremdraget her.

I en antologi om *Andersen og Gud* (2004/2005), der er skrevet med grundsynet ”at H.C. Andersen i hele sit liv såvel som i sit forfatterskab, i alt hvad han troede, tænkte og fortalte, befandt sig inden for kristendommens univers” (2005 s. 7) har Jacob Bøggild villet pege på en kristen etik i *Paradisets Have* i og med syndefaldsmyten:

Men i realiteten er der tale om en ganske raffineret syndefaldsberetning. Det kristne perspektiv er således i centrum og dermed overordnet i forhold til de øvrige elementer. Dette vil jeg mene gælder overalt i Andersens forfatterskab, eftersom en kristen etik går igennem det som en rød tråd. Og denne etik er på ingen måde naiv eller ureflekteret. (2005 s. 173)

Han mener, at prinsen ender samme sted som den lille havfrue, nemlig som en menneskelig pilgrim på jorden, der er henvist til Guds mirakuløse nåde. Forskellen må man sige, er, at havfruen helt uhørt også er henvist til andre menneskers nåde og opførsel med slutningens påklitrede børneforskrækker: For hvert uartigt barn forlænges hendes prøvetid. Det kan næppe kaldes en kristen etik, og har selvfølgelig også været et omdiskuteret tolkningsproblem.⁴⁹ Men

⁴⁹ Tidligere har Bøggild med Pernille Heegaard tolket slutningen som ironisk, nemlig møntet på forventningerne til Andersen som eventyrfortæller at levere moraler, og de konkluderer at havfruens frelse eller mangel på samme ikke lader sig afgøre uden at efterlade ubesvarede spørgsmål, jf. ”H.C. Andersens ’Den lille Havfrue’ – om tvistigheder og tvetydigheder”, Johan de Mylius m.fl. (red.) *Andersen og verden. Indlæg fra den Første internationale H.C. Andersen-konference 25.-31. august 1991* (H.C. Andersen-Centret, Odense Universitetsforlag, Odense 1993) s. 317- 318.

spørgsmålet er, hvilken rolle en sådan etik spiller i *Paradisets Have* og i de andre tekster, jeg har inddraget her?

I *Paradisets Have* har Andersen ladet prinsen, der søger Paradiset i et dobbelt begær efter viden og erotisk erfaring, repræsentere digterens begær efter at svinge sig til himmels som keruben selv. Til dette formål har han brugt den typiske romantiske idé om moderens rolle i digterens dannelse, som han selv senere fortsat bruger i sine skrifter og varierer skiftevis ironisk og alvorligt. Men i stedet for at lade moderstemmen indgå i en traditionel sublimeringshistorie, viser han tværtimod, at den jordiske digtning er behæftet med en begærsløik, som umuliggør sublimeringen, samtidig med, at den er den eneste mulige vej til det guddommelige.

Forholdet mellem opholdet hos vindene og opholdet i Paradis er ikke kun en kontrastvirkning, men også på sin vis en spejling af digtningens afmagt overfor denne logik og digterens strandethed mellem barn og mand. Kommunikationen mellem jord og himmel foregår kun i den naturligt-guddommelige autonome poesi, repræsenteret ved fugl Fønix, men den er sat i en sfære for sig, uden for menneskelig medvirken. Det er ikke i udpegningen af en tredje, guddommelig-naturlig poesi, Andersen lægger afstand til Atterbom, men i skildringen af vilkårene og mulighederne for den jordiske. Eventyret ender, hvor det begyndte, nemlig i begæret som sådan – og dermed tegner det fortsat grundlaget for den jordiske, altid opadstræbende digtning. Begæret og syndefaldet bliver på denne måde både nødvendigt og uundgåeligt, og lige så katastrofalt som produktivt for digtningen selv.

I *Fugl Phønix* kan Andersen da siges at have knyttet de to billeder, den guddommelige poesi og den jordiske digtning, sammen igen i et komplekst, på én gang fortrøstningsfuldt og håbløst billede, der yngler videre i en tekst som ”Poesiens Californien”. I *Tante Tandpine* har han atter flettet to tråde fra henholdsvis *Paradisets Have* og *Improvisatoren* sammen, idet digterbegæret

igen først og fremmest er forfængeligheden, mens moder-musen blotter sit infernalske ansigt bag den kærlige maske.

Man kan sagtens pege på en kristen etik i *Paradisets Have*, tydeligst i det almene vilkår, prinsen sættes under efter sit fald. Men idet Andersen knytter den kristne syndefaldstanke sammen med en romantisk idé om digtning og dannelse og en moderne idé om begærets altoverskyggende kraft i det hele, bliver billedet af det himmelske knap så konventionelt. Den gode fe spiller slange og bliver en hybrid, prinsen umuligt kan håndtere, så længe begæret efter at skabe og nyde definerer hans stræben. Den kristne moral og den gammeltestamentlige fortælling er med til at skabe selve spillet, men udgør ikke det overgribende svar på tekstens spørgsmål. Hvad angår *Paradisets Have* er Andersen først og fremmest begærets skæve fortolker.