

Speciale, Afhandlingsform

Forside til eksamensopgave

Eksamenstermin (sæt x)	Sommer __x__	Vinter _____
Navn på vejleder: Jacob Bøggild		

Dansk titel på specialet: Tvetydighedens æstetik og etik hos H.C. Andersen – en analyse af tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" med perspektivering til "Den lille Havfrue" og "Skyggen"

Engelsk titel på specialet: The aesthetics and ethics of ambiguity in H.C. Andersen – an analysis of the genetic process of "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" with reference to "Den lille Havfrue" and "Skyggen"

Min./max. antal typeenheder:

typeenheder fra studieordningen

60-80 normalsider eksklusive bilag.

Ved deltagelse af flere studerende lægges 50 % til for hver deltager ud over én, dvs. ved to deltagere i alt 90-120 sider og ved tre deltagere i alt 120-160 sider.

(1 normalside = 2400 typeenheder)

Din besvarelses antal typeenheder¹:

80 normalsider (191.988 typeenheder)

Du skal være opmærksom på, såfremt din besvarelse ikke lever op til det angivne (min./max) antal typeenheder (normalsider) i studieordningen vil din opgave blive afvist, og du har brugt et forsøg.

(sæt x) **Ja, min eksamensopgave må gerne i anonym form kopieres/lægges på**
 __x__ **Blackboard som hjælp til kommende studerende i faget**

Tro og love-erklæring

Det erklæres herved på tro og love, at undertegnede egenhændigt og selvstændigt har udformet denne eksamensopgave. Alle citater i teksten er markeret som sådanne, og eksamensopgaven, eller væsentlige dele af den, har ikke tidligere været fremlagt i anden bedømmelsessammenhæng.

Læs mere her: http://www.sdu.dk/Information_til/Studerende_ved_SDU/Eksamen.aspx

Afleveret af (skriv kun [fødselsdato og navn]): 08.09.85 Christian Alenkjær Frandsen

¹ Tælles fra første tegn i indledningen til sidste tegn i konklusionen, inkl. fodnoter. Tabeller tælles med deres antal typeenheder. Følgende tælles ikke med: resumé, indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag. Se i øvrigt eksamensbestemmelserne for disciplinen i studieordningen.

Tvetydighedens æstetik og etik hos H.C. Andersen

– en analyse af tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" med perspektivering til "Den lille Havfrue" og "Skyggen"



Af Christian Alenkjær Frandsen

Indholdsfortegnelse

Abstract	4
Indledning	5
Metodeafsnit – forholdet mellem præteksten og den trykte tekst, et stridspunkt	7
Genetisk kritik	8
Kritikken af genetisk kritik	9
Optakt til analysen af "Hyrdinden og Skorsteensfeieren"	11
Analysen af "Hyrdinden og Skorsteensfeieren"	12
Præsentation af manuskriptmaterialet	12
Hoffmann som udgangspunkt	13
Kladden – eventyr på nethinden?	13
"Nussknacker und Mausekönig" – uhygge og tvetydighed	24
Freud, Todorov og H.C. Andersen – uhygge og litteratur	29
Renskriften – den uintelligible animering	32
Andersens arbejde med læsningens fænomenologi	40
Læserens sansning af fremmedhed	44
Kierkegaards <i>Om Begrebet Ironi</i> – sansningen af andethed	46
Renskriften fortsat – sprog og seksualitet	51
Andersens kortlægning af andethedens henvendelse	56
De perspektiverende analyser	57
"Den lille Havfrue" – narrativ vægtløshed	57
"Skyggen" – fikserbilledets uhyggelige omslag	68

Tvetydighedens etik hos H.C. Andersen	73
Konklusion	75
Litteraturliste	76
Bilag 1 - transskription af kladden	
Fotografisk gengivelse af kladden	
Bilag 2 – transskription af renskriften	
Fotografisk gengivelse af renskriften	

Abstract

This thesis demonstrates that manuscript material can in fact be used as a key of interpretation and thus pave the way for a new understanding of its ascribed printed and published text. Employed in the right manner genetic criticism appears as a method in its own right which ought to be part of the circle of established approaches to literary analysis. The analysis of “Hyrddinden og Skorsteensfeieren” demonstrates that Andersen seeks to establish a situation of communication which has not been taken into account in previous analyses: He seeks to communicate otherness *as otherness* to the reader, that is to let the reader experience and perceive it. Andersen takes his point of departure from a scene in Hoffmann’s “Nussknacker und Mausekönig” in which a particular ambiguous gaze is prevalent, and in which the uncanny in the text is at its peak at the same time as the ambiguity in the scene is at its strongest. By moving the gaze from the fictitious universe in the text (the draft) out into the very frame of it, that is to say, into the narrator’s gaze upon the events he may be imagining, the entire text becomes potentially uncanny and thus, to an even greater extent, able to inhabit the gaze of the reader and to subject itself to it. With regard to the potential of placing the ambiguous gaze in the frame, however, the amount of the uncanny in the text does not seem to measure up to it. Therefore, Andersen develops this technique further in the transscript: He places the ambiguity out into the interpreting gaze of the reader, so that the text vibrates with the uncanny throughout. In this way the uncanny is in such a strong position in the text that what now appears in it, is the otherness; meaning the inkling of *something* that seems to play its game with the porcelain figures in the bourgeois living room. The fact that Andersen in “Hyrddinden og Skorsteensferien” has been working on letting *something* emerge to the gaze of the reader, demonstrates that he has subscribed to the same understanding of existing in language as accounted for by Kierkegaard in *Om Begrebet Ironi*. However, not only has he subscribed to it, he outlines and explores it in his fairy tales. This explains why fairy tales such as “Den lille Havfrue” and “Skyggen” are so ambiguous: Through ambiguity he communicates otherness *as otherness* to the reader, he educates the reader to be able to *endure* the perception of otherness. Andersen’s manipulations with the fairy tale genre thus emanates from an ethical force in which he seeks to take the reader, on his way through the text, to a place where he is compelled to accept the perception of otherness.

Indledning

I skrivende stund er *H.C. Andersen Centret* ved Syddansk Universitet i gang med et pilotprojekt, der har til formål at digitalisere og dermed tilgængeliggøre bare noget af det vældige bagkatalog af manuskriptmateriale, der foreligger til H.C. Andersens eventyr. Samtidig er Folketinget ved at afgøre, om digitaliseringen af manuskripterne ligefrem skal på finansloven, så disse i stor skala kan blive gjort frit tilgængelige. Udsigten til dette burde ikke bare glæde den alment interesserede, også litteraturforskeren burde umiddelbart betragte tilgængeliggjorte eventyrmanuskripter fra Andersens hånd som en sand guldgrube. Spørgsmålet er så bare: Hvad kan dette manuskriptmateriale bidrage til i forståelsen af Andersens værk? I 2014 kom der et bud på dette, nemlig Ane Grum-Schwensens ph.d. *Fra strøtanke til værk*. Grum-Schwensen kortlægger her, hvordan tilblivelsesprocessen ser ud for i alt tre Andersentekster, for i sidste ende at spørge ind til, hvordan Andersens kreative proces tager sig ud. Dette er én vej, man kan tage i brugen af manuskriptmaterialet.

Man kan dog også tage en anden mere æstetisk orienteret vej. I nærværende speciale vil jeg nemlig undersøge, om man ikke kan få en ny forståelse af det æstetiske udtryk, Andersen har søgt efter i sit arbejde med et givent eventyr, ved at underkaste selve tilblivelsesprocessen en litterær analyse – en forståelse man altså ikke ville kunne få ved "blot" at analysere slutproduktet, den trykte tekst. Den tekst, jeg nærmere bestemt vil analysere ud fra det tilgængelige manuskriptmateriale, er "Hyrdinden og Skorsteensfeieren". Her foreligger der nemlig både en kladde og en renskrift, hvor variansen imellem dem er så stor, at det nærmest er to forskellige eventyr. Og her får man at se, at Andersen konsekvent arbejder med et helt særligt digterisk udtryk, nemlig tvetydighed. Han arbejder simpelthen med en særlig æstetik, en tvetydighedens æstetik. Samtidig hænger denne tæt sammen med måden, han bruger eventyrgenren på, eller rettere: Med måden han manipulerer med den på. Denne forbindelse mellem tvetydigheden hos Andersen og hans særlige brug af eventyrgenren gør dog ikke bare, at der åbnes op for en helt ny forståelse af "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", også nye perspektiver åbner sig i forståelsen af andre eventyr, der netop har tvetydigheden som vandmærke, nemlig "Den lille Havfrue" og "Skyggen". Andersens tvetydige udtryk i hans eventyr udgår nemlig fra en etisk bestræbelse, der har man først fået blik for den, løber som en klar rød tråd igennem hans eventyr: I tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" og i "Den lille Havfrue" og "Skyggen" er den simpelthen drivkraften bag

teksternes æstetiske udtryk, ja, den lader faktisk til at være selve drivkraften bag Andersens arbejde inden for eventyrgenre.

Det har længe været en kendt sag, at Andersens eventyr excellerer ved deres tvetydige udtryk og dermed er meget svære at fiksere (Barlby 5). Alligevel har der inden for H.C. Andersen-forskningen hersket en tendens til at læse forbi tvetydigheden i Andersens tekster og ikke gøre dette klare karakteristika ved dem til hovedobjektet for analyse. Gode anslag til en udforskning af Andersens tvetydige æstetik findes dog i Anders Palms, Klaus Müller-Willes og Jacob Bøggilds eventyranalyser (Palm 1998; Müller-Wille 2015; Bøggild 2012). I forhold til disse går jeg dog i nærværende speciale skridtet videre. For mig at se er det nemlig afgørende, hvis man vil forstå, hvad Andersens eventyr egentlig går ud på, at få en forståelse af tvetydighedens funktion i hans tekster. Det er nemlig specialets tese, at tvetydigheden *er* et absolut nøgleelement i den kommunikationssituation, teksterne etablerer i mødet med læseren; det som Andersen vil kommunikere med teksterne, står og falder med netop tvetydigheden. Da der samtidig er en tæt forbindelse mellem tvetydigheden hos Andersen og hans formelle eksperimenter med eventyrgenre, er nærværende speciale samtidig et forsøg på at komme i øjenhøjde med disse. Her tager jeg tråden op fra Klaus P. Mortensen, der i *Tilfældets poesi* påpeger, at Andersen på tværs af alle de genrer, han bevæger sig indenfor, konstant manipulerer og eksperimenterer med disse, hvorfor han, ifølge Mortensen, alt for lidt er blevet læst med de genremanipulationer, han faktisk udfører, for øje (Mortensen 136). Når jeg i løbet af specialet anvender ordet "eventyrgenre", hentyder jeg nærmere bestemt til de formelle træk, der gør sig gældende inden for og konstituerer folkeeventyret som genre og som den russiske strukturalist Vladimir Propp og den schweiziske eventyrforsker Max Lüthi har beskrevet i henholdsvis *Morphology of the Folktale* og *The European Folktale*. Specialet har altså følgende spørgsmål som omdrejningspunkt: Hvorfor er Andersens tekster så ubestemmelige? Hvad er drivkraften bag hans særlige, tvetydige, æstetiske udtryk, som rent ud sagt gennemsyrrer hans eventyr? Eller helt kort: Hvad er tvetydighedens funktion i Andersens eventyr? Og i tæt forbindelse hermed: Hvori består forbindelsen mellem tvetydigheden og hans manipulationer med eventyrgenre? Hvorfor synes de at hænge uløseligt sammen?

Inden jeg går i gang med de analytiske afsnit, er jeg dog først nødt til at placere mig inden for det felt, hvor man siden 1960'erne har forsøgt at etablere og bruge manuskriptmateriale i en litteraturvidenskabelig sammenhæng, nemlig den franske *critique génétique*. Efterfølgende går jeg

videre med analysen af tilblivelsesprocessen til "Hyrindinden og Skorsteensfeieren", hvorefter mine betragtninger vil blive perspektiveret til og mere overordnet placeret inden for Andersens eventyrforfatterskab via analyser af "Den lille Havfrue" og "Skyggen". Dette vil til sidst sætte mig i stand til at adressere den etiske drivkraft, der ligger bag tvetydighedens æstetik i Andersens eventyrforfatterskab.

Metodeafsnit - forholdet mellem præteksten og den trykte tekst, et stridspunkt

Vil man som litteraturforsker bruge manuskriptmateriale som udgangspunktet for sin analyse af en given litterær tekst, er det ikke til at komme uden om *critique génétique*. Bevægelsen havde sit udspring i en forskergruppe, ledet af franskmænden Louis Hay, som blev etableret i 1966, fordi det franske *Bibliothèque Nationale* havde erhvervet en større samling af Heinrich Heines efterladte manuskripter (Hay 17). Med tiden behandlede forskergruppen også manuskripter fra andre forfattere, såsom Marcel Proust, Emile Zola og Gustave Flaubert (Grum-Schwensen 24). I 1982 blev *Institut des Textes et Manuscrits Modernes*, også kaldet ITEM, oprettet og i 2005 var instituttet arbejdsplads for over 100 forskere (Kondrup 99). Udover Hay var det forskere som Jean Bellemin-Noël og Pierre Marc de Biasi, der forsøgte, via en lang række publikationer, at give bevægelsen teoretisk grund under fødderne. Afgørende for bevægelsens positionering inden for et videnskabeligt felt er, at den *ikke* forstår sig selv som en del af et editionsfilologisk felt, dvs. videnskaben omkring hvordan man udgiver (høj)litterære tekster, men snarere ser sig som udgående fra den poststrukturalistiske litteraturvidenskab; især er den inspireret af Roland Barthes' tanker om forfatterens død, hvor fokus i analysen af en tekst er lagt på dennes potentielt set uendelige antal betydningsmuligheder frem for forfatterens intention – hvad denne så end er – med teksten (Ibid. 101). Ifølge Ferrer & Groden kommer dette inden for den genetiske kritik især til udtryk i synet på, hvad en såkaldt "variant" – her forstået som en kladde eller renskrift – er. Den genetiske kritik ville nemlig gå ud over det, den anså som en filologisk forståelse af variant-begrebet, hvor varianten blot blev forstået som en alternativ tekst til selve hovedteksten, altså den publicerede tekst (Ferrer & Groden 8). Den genetiske kritik ville helt nedbryde skellet imellem "variant" og tekst og gøre det hele til teksten.

Den genetiske kritik har dog både her i Danmark og internationalt været genstand for kritik. Men frem for at se kritikken som en størrelse, der forsøger at gendrive den genetiske kritik, så er den for mig at se helt nødvendig, hvis man vil forstå, *hvor* den genetiske kritik kan åbne op for nyt land for litteraturvidenskaben, altså for selve tekstfortolkningen, og *hvor* den omvendt er knap så brugbar i et tekstfortolkningsøjemed.

Genetisk kritik

Hvor den genetiske kritik grundlæggende kommer med en ny forståelse af det litterære objekt, er ved at gøre den publicerede, litterære tekst til sidste del af en tilblivelsesproces. Den trykte tekst tilføjes altså en temporalitet. Eller sagt på en anden måde: Det litterære objekt udvides bagud; udkast, kladder, renskrifter etc., som binder sig til den trykte tekst, bliver nu forstået som en del af selve den litterære tekst. Hermed ændrer det litterære objekt helt konkret karakter. Fra at "det litterære" udelukkende kom til udtryk i den endelige, trykte tekst, er det nu hele tilblivelsesprocessen, som udgør det litterære objekt – og som dermed bliver gjort til objekt for videnskabelig analyse. Netop temporaliseringen af den litterære tekst er det, som genetikerne igen og igen påpeger som det banebrydende i måden, de arbejder med den litterære tekst på (de Biasi 37).

I forsøget på at stadfæste, at manuskriptmateriale af forskellig art også skal forstås som litterær tekst, der skal tages alvorligt som analyserbart objekt, opfinder Bellemin-Noël en term, der inden for genetisk kritik er blevet særdeles anvendt, nemlig *l'avant-textes*, eller på dansk, med Johnny Kondrups oversættelse, præteksten. At der bag Bellemin-Noëls begreb også gør en temporal udvidelse af den litterære tekst sig gældende, er tydeligt: "[W]hat is *before* the published text is *already* text and *already* the text." (Bellemin-Noël 30). Bellemin-Noël er en af pionererne inden for udviklingen af det genetiske begrebsapparat, og allerede i hans arbejde med at definere en prætekst ligger kimen begravet til den senere kritik af bevægelsen. For hos Bellemin-Noël bliver præteksten rent faktisk vurdereret højere end den færdige og trykte tekst, hvilket man får et glimt af i følgende citat:

Let us say then, in a figure of speech, that the avant-texte is the text's Other and the text is attached to what brought it into the world only as it would be to the Other. Let us also see why

I, as a reader considering a text [...] might find it advantageous to confront it with its childhood.
(Ibid. 32)

Ifølge Laurent Jenny opererede den genetiske kritik fra starten med en klar prioritering af præteksten på bekostning af den publicerede tekst. Præteksten blev nemlig opfattet som det egentlig interessante ved tilblivelsesprocessen, her kunne man ligefrem møde den publicerede teksts langt mere fascinerende og levende bagside og andethed: "From the start, genetic criticism proposed the dethroning of the text in the name of its Other, a pre-textual, eternally anterior, minor, primitive, raw, illogical, but also polysemic, free, and fecund Other" (Jenny 20). Samme tendens til at favorisere præteksten kan også spores hos de Biasi, om end i mindre grad end hos Bellemin-Noël. Han skriver nemlig, at det der interesserer genetikeren ved "the rough drafts" og "the handwritten documents", er at "one concretely glimpses writing in the act of being born" (de Biasi 39). Han skriver endvidere, at det gælder om for genetikeren at kunne gribe "the recalcitrant object of writing in its nascent state" (Ibid. 39). Her fornemmer man, at de Biasi søger efter skriftens fødsel, dens første spæde skridt; ligesom Bellemin-Noël forsøger han altså at spole den temporale bevægelse i tilblivelsesprocessen tilbage, væk fra den publicerede tekst og tilbage mod en form for tekstuel urstadie.

Kritikken af genetisk kritik

Her er vi så kommet til kritikken af genetisk kritik. I en artikel fra 2005, "Al magt til varianterne? Nogle overvejelser om critique génétique og New Philology", forholder Kondrup sig nemlig særdeles kritisk over for retningens (op)vurdering af det prætekstuelle materiale. Kondrup kritiserer den genetiske kritiks tendens til nærmest at fetichere præteksten, hvilket medfører, at den publicerede tekst tapes af syne og i det hele taget betragtes som uinteressant. Her er slutningen på Kondrups gennemgang af genetisk kritik:

Kan manuskripter åbenbare andet end illusionen om en tilblivelse? Er genetikernes dyrkelse af manuskripterne m.a.o. et udtryk for et stykke tilblivelsesmetafysik, en romantisk søgen efter en oprindelse, som ikke kan gribes? Et egentligt svar kan ikke gives her. Men indtrykket af, at det forholder sig sådan, bestyrkes, når genetikerne viser tilbøjelighed til at betragte præteksten som stedet for alt, hvad der er godt: frihed, frugtbarhed, lysten og det ubevidste. (Kondrup 107)

Det problematiske for Kondrup er netop forsøget på at spole tilblivelsesprocessen tilbage i en søgen efter et særligt tekstuel ur-stadie. Mellem linjerne på Kondrups tekst er der en påpegning af, at den genetiske kritik, hvis den bliver ved med at ville lede efter en litterær teksts oprindelse, dens urgrund, er faretruende tæt på at forlade et egentlig videnskabeligt domæne og ende i en form for mysticisme.

Meget af Kondrups kritik baserer sig på en artikel fra 1996 skrevet af førnævnte Jenny, "Genetic Criticism and its Myths". Her påpeger Jenny dog desuden en anden grund til, at genetisk kritik er en problematisk størrelse inden for litteraturvidenskaben: Den ender i sidste ende med at suspendere muligheden for at lave en fortolkning af den pågældende litterære tekst, hvis genese man er ved at undersøge. Problemet er, ifølge Jenny, at genetikerne på ingen måde vil gå på kompromis med prætekstens betydningsmæssige åbenhed og konstant knopskydende karakter, snarere tværtimod. Dette kommer fx til udtryk ved, at genetisk kritik ikke så meget ender med at komme med nye fortolkninger af den publicerede tekst, men mere ender med at udgive studier, der understreger tilblivelsesprocessens tekstuelle og betydningsmæssige vidtforgrenende og potentielt uendelige karakter (Jenny 19). Her skinner påvirkningen fra Barthes' forestilling om den litterære teksts uendelige antal betydningsmuligheder tydeligt igennem. For at forstå hvorfor den genetiske kritik ender med at vende ryggen til fortolkningen af den publicerede tekst for i stedet at give sig hen til prætekstens veje og vildveje, må man se på, hvad det egentlig er, den vil tilbyde sin læser: "It [genetisk kritik, CAF] defers the material closure of the work indefinitely since it does not offer a text to be read, it seeks rather to offer the "real"" (Ibid. 20). Her er vi kommet til Jennys hovedpointe. I løbet af 1970'erne og 80'erne befandt litteraturvidenskaben sig i en intellektuel blindgyde. Strukturalismen havde været for sejrrig, så at sige, hvorfor man nu befandt sig i en litteraturanalytisk tilgang, der havde trængt sig selv op i en krog og var blevet, ifølge datidens intellektuelle, for verdensfjern:

At the end of that decade [1970'erne, CAF], textual theory suddenly found itself constrained by the analysis of the immanent structures of the text, caught in the trap of the dogma of closure, and imprisoned by its games of reflexivity. Critics then questioned if it would be possible for the "real" to be reinserted into a literary analysis that seemed to be distancing itself from just such a move. How was the text to be reopened to the Other (Life, History, Culture) without a return to biography, historicism, or "source studies"? (Ibid. 11)

Denne hunger efter "the "real"" forsøgte den genetiske kritik at imødekomme ved hele tiden, i præteksten, at forsøge at fange skriften i dens tilblivelse og videregive denne "oplevelse" af tilblivelse til læseren, nærmest som om, man selv var forfatteren, der lod sig rive med af den litterære skrift i sin vorden. Man forsøgte altså at formidle en nærmest virtuel oplevelse til læseren af tekstens tilblivelsesmæssige pulsslag. Her er selve den publicerede tekst næsten totalt tabt af syne. Samtidig med den genetiske kritik i den grad forherligede præteksten, fandtes der dog også, ifølge Jenny, *en anden tilgang* til brugen af manuskriptmateriale. Her var målet netop en fortolkning af den publicerede tekst med baggrund i den tilblivelsesproces, som manuskriptmaterialet havde åbnet op for (Ibid. 14). En anden af den genetiske kritiks bannerførere, Raymonde Debray-Genette, mener ligefrem, at det i analysen af den publicerede tekst med baggrund i præteksten gælder om at undersøge tilblivelsen af en kommunikationsakt (Ibid. 14). Her kan den genetiske kritik ses som en undersøgelse af, hvad den litterære kommunikation egentlig er for en størrelse. Denne anden måde at bruge manuskriptmateriale på blev dog totalt overtrumpet af den genetiske kritiks forherligelse af præteksten på bekostning af den færdige tekst. Der er ikke nogen tvivl om, at der for Jenny, i et tekstfortolkningsøjemed, eksisterer et stort potentiale i brugen af manuskriptmateriale. Dette potentiale har dog aldrig fået lov til at udfolde sig, fordi den genetiske kritik knap nåede at blive etableret, førend manuskriptmateriale blev anset som en kærkommen ny platform i et akademisk, intellektuelt miljø, der befandt sig i en blindgyde. En litterær teksts tilblivelsesproces blev i alt for høj grad etableret, så man kunne spole tilbage i den. Alt for få forskere vendte temporaliteten om, så den i sidste ende pegede frem mod – og ikke væk fra – den færdige tekst. Mellem linjerne på Jennys artikel ligger der indirekte en konstatering af, at den genetiske kritiks brug af manuskriptmateriale blev *for ukritisk* præget af den tid, den blev skabt i, altså af Barthes' idé om forfatterens død, og at det er på tide at frigøre det prætekstuelle materiale og spænde det for den færdige tekst.

Optakt til analysen af "Hyrindinden og Skorsteensfeieren"

Der hvor Jenny slutter af, tager jeg i min analyse af "Hyrindinden og Skorsteensfeieren" tråden op. For ved at se den trykte tekst i lyset af den tilblivelsesproces, der har ledt frem til den, får man en helt ny forståelse af, hvorfor eventyret ser ud, som det gør. Mere konkret får man en helt ny indsigt i,

hvad det egentlig er for et æstetisk udtryk, Andersen har forsøgt at arbejde sig frem til – og i tæt forbindelse hermed: Hvordan han bruger eventyrgenre. Man kommer på sporet af, at det Andersen har forsøgt at facilitere er en særlig form for kommunikation – hvilket også giver en ny forståelse for to af hans mest fortolkede eventyr, ”Den lille Havfrue” og ”Skyggen”.

Inden jeg går videre til min analyse af ”Hyrdinden og Skorsteensfeieren” vil jeg vende tilbage til Kondrups kritik af genetisk kritik og nuancere den. Kondrup kritiserer den genetiske kritiks tilgang til og forherligelse af det prætekstuelle materiale på bekostning af den færdige tekst. Dette er dog blot en, om end meget dominerende, side af den genetiske kritik. For i kimform ligger der også en anden måde at bruge manuskriptmateriale på inden for retningen. Den søger at bruge en teksts tilblivelsesproces som en nøgle, der kan åbne op for en ny forståelse af den trykte, kanoniserede tekst, der samtidig kredser om spørgsmålet om, hvad den litterære kommunikation egentlig går ud på. Så når Kondrup spørger ”Kan manuskripter åbenbare andet end illusionen om en tilblivelse?”, vil jeg svare klokkeklart: ”Ja!”. Brugt på den rette måde kan manuskriptmateriale ikke bare give en ny forståelse for en given litterær tekst, det kan også åbne op for en ny belysning af mere overordnede strømninger i et forfatterskab, der ikke hidtil har været forskningsmæssigt belyst – i dette tilfælde H.C. Andersens.

Analysen af ”Hyrdinden og Skorsteensfeieren”

Præsentation af manuskriptmaterialet

Det prætekstuelle materiale til ”Hyrdinden og Skorsteensfeieren” består af en kladde og en renskrift. Da variansen imellem renskriften og 1. trykket, som udkom den 7. april 1845 i *Nye Eventyr. Første Bind. Tredie samling*, kun består af få ændringer i ortografi, interpunktion og i valget af enkelte småord, stopper den del af tilblivelsesprocessen, der har interesse for den litterære analyse, med renskriften. Derfor kommer jeg ikke nærmere ind på 1. trykket. Specialets bilagsmateriale består af transskriptioner af kladden og renskriften. En stor tak skal lyde til Ejnar Stig Askgaard, Overinspektør ved *Odense Bys Museer*, for at låne mig sin transskription af renskriften. Derudover medfølger også fotografier af de to manuskripter, så man kan kigge transskriptionen efter i sømmene. Når jeg citerer fra transskriptionerne, har jeg taget overstregede passager ud. Dette er

gjort af to grunde. Dels bruger jeg ikke overstregede passager i min analyse, og dels bliver citaterne mere læsevenlige.

Hoffmann som udgangspunkt

Inden for H.C. Andersen-forskningen har det længe været en kendt sag, at der foreligger to højst interessante manuskripter til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren". I 1907, 1969 og 2015 bruger henholdsvis Hans Brix, Helge Topsøe-Jensen og Mads Sohl Jessen manuskriptmaterialet som afsæt til en analyse af eventyret. Fælles for de tre er at de viser, at man på baggrund af kladden kan se, at Andersen i høj grad har været inspireret af E.T.A. Hoffmanns "Nussknacker und Mausekönig" fra 1816. En fælles pointe for både Brix' og Jessens analyser er at man i tilblivelsesprocessen kan se, at Andersen søger at distancere sig fra Hoffmann (Brix 165; Jessen 94). Jessen kommer i sin artikel endda mere specifikt ind på, *hvor* Andersen distancerer sig fra Hoffmann. Jessen vil med sin læsning af "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" "netop vise, hvilken form for uhygge der opstår, når Andersen intertekstuelt set nægter at slå følgeskab med Hoffmann og begynder at fravige, parodiere og satirisere over den tyske romantikers repræsentation af barnets erfaring af uhygge." (Jessen 87). Underkaster man dog tilblivelsesprocessen frem mod det trykte eventyr en decideret litterær analyse, vil man kunne se, at Andersen ikke så meget tager afstand fra Hoffmanns arbejde med det uhyggelige. Snarere tager han udgangspunkt i det og *videreudvikler det*. Så for at få en forståelse af hvad Andersen arbejder med i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", er det helt afgørende at have blik for, hvor hans udgangspunkt hos Hoffmann ligger. Men for at kunne få øje på det, må vi tage at kig på, hvad Andersen egentlig arbejder med i kladden.

Kladden – eventyr på nethinden?

I kladden til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" træder fortællerens blik på de beskrevne genstande og begivenheder i den borgerlige stue frem som et usikkerhedsmoment, der gør læseren i tvivl om, hvordan det berettede egentlig skal fortolkes. Og denne tvivl gør, at uhyggen begynder at titte frem i kladden. Det er dette fortællerens blik, der vil være fokuspunkt for analysen.

I sin artikel om "Hyrdinden og Skorstensfejeren", "Om at komme til Verden", kommer også Peter Brask ind på, at fortællerens blik spiller en markant rolle i eventyret. Brask skriver, at det er fortællerens blik på det fortalte, der styrer måden eventyret tager sig ud på, inden tingene i stuen begynder at fremsige replikker: "I eventyrets første afsnit er overgangene mellem emnerne "glidende" fordi der er sørget for en led-for-led sammenknytning af emnerne, ved udtagning af en delmængde, eller ved fysisk naboskab. Det er fortællerens "blik", der bevæger sig fra emne til emne" (Brask 193). Dette er endnu mere udtalt i kladden. Modsat renskriften fører træfigurens blik over på bordet ikke fortællerens blik hen til hyrdinden og skorstensfejeren. I stedet leder træfigurens blik fortællerens over på et ur og dets to mekaniske figurer. Først herefter lander det på hyrdinden og skorstensfejeren. Brask bemærker, at denne lange intro til selve eventyret, dette panorerende vue fra fortællerens side, inden handlingen som sådan går i gang, er "ualmindeligt og aldeles ikke i stilen" – et vue som altså i kladden er endnu mere markant (Ibid. 193). Spørgsmålet er, hvad Andersen har villet opnå med dette vue, hvad dets funktion er. Dette kan man få en idé om ved at kigge på kladden, for det er her dets funktion oprinder fra.

Lad os begynde med begyndelsen:

Har Du nogensinde seet et rigtigt gammelt Træskab, ganske sort bruunt af Alderdom og skaaret ud med Snirkler og Løvværk, just saadan eet stod der i en Dagligstue, det var et Skab, som Familien havde arvet fra en Oldemoder; det var udskaaret fra øverst til nederst med Roser og Tulipaner, med de underligste Snirkler og baade Fugle og Hjorte med mange Takker titte frem mellem de udskaarne Grene, men midt paa det var snittet en heel Mand, men saa ækel, han havde Gjeddebukkebeen, et langt Skjæg og Horn i Panden; Satyr kaldte de ham, han grinede altid, det var ogsaa noget at lade ham skjære ud, men nu var han der. (Bilag 1 s. 1)

Fortælleren lægger ud med at invitere det du, han henvender sig til, til at forestille sig et rigtig gammelt træskab. Dette du når dog givetvis ikke at forestille sig skabet særlig indgående. Fortælleren har nemlig knap nok nået at formulere sin invitation, førend han hiver fat i netop den forestilling, du'et nu engang har nået at gøre sig, for omgående at placere den i historiens setting, dagligstuen, og herfra begynder fortælleren med det samme ihærdigt og malende at beskrive skabet. Fortælleren virker ivrig og animeret, nærmest utålmodig, i måden han begynder eventyret på.

Denne animerede og livlige facon hos fortælleren gør sig også gældende i måden, han beskriver skabet på. For knap er han gået i gang med indgående og detaljeret at beskrive det, førend han animerer sin beskrivelse af fuglene og hjortene. Fortælleren forsøger at give en så livagtig beskrivelse af træudskæringerne som muligt ved at få det til at lyde som om, de virkelig ligner rigtige fugle og hjorte, der kigger frem imellem noget løvværk: "og baade Fugle og Hjorte med mange Takker titte frem mellem de udskaarne Grene". Det er som om, han via sin beskrivelse forsøger at give dem liv, altså at få dem til at fremstå som levende for sit blik. Idet hans beskrivelse er mest levende, bryder han dog af og vender omgående sit blik mod træfiguren på skabet. Dette lader han dog til hurtigt at fortryde igen. Knap har han vendt blikket imod træfiguren, førend han må udbryde: "men saa ækel". Noget kunne tyde på, at fortælleren her betaler prisen for at have indstillet sit blik til just at have fremmanet træudskæringerne som livfulde. Det virker nemlig som om, at også træfiguren fremstår som livagtig for ham, i hvert fald som mere livagtig end han og hans blik bryder sig om – og at det er derfor, at den med det samme tager sig ligefrem ækel ud for ham. Dette kan også forklare, hvorfor han bliver så irriteret på synet af træfiguren: "Satyr kaldte de ham, han grinede altid, det var også noget at lade ham skjære ud, men nu var han der." Hvor bogstaveligt skal det forstås, at træfiguren "grinede altid"? Noget kunne tyde på, at det er mere tvetydigt end som så. For det kunne meget vel være, at fortælleren nu har vænnet sig til, at træfiguren tager sig lidt for animeret ud, end han bryder sig om, han har overkommet det værste chok, og nu har han bare foragt og irritation tilovers for dens fjogede diaboliske latter. Irriteret over synet af træfiguren, går fortælleren videre:

Det saae ud ligesom om han [træfiguren, CAF] altid saae over paa det gamle Marmorbord, med de forgyldte Fødder der stod under Speilet og det gjorde den ogsaa, for paa det Bord stod der saa mange, kunstige Ting, først et stort Uhr, der skulde være hundrede Aar og som hver Gang det slog tolv spillede en Minuet, der var ældre end selve Skabet; og mens der blev spillet kom der øverst paa Uhret en gammel Cavaleer med Knæbuxer ud, tog Hatten af og dandsede saa stift, saa stift med en gammel Dame, hvis Kjole stod, som en Tromme, man kunde nok lee af det, men ikke Dag og Nat for der er Maade med Alt. (Bilag 1 s. 1)

Fortælleren begynder med at beskrive, hvordan det ser ud "ligesom om", træfiguren kigger over på bordet. Der går dog ikke mange ord, førend fortælleren beskriver, at "og det gjorde den ogsaa". Det lyder altså til, at træfiguren i løbet af bare en håndfuld ord nu pludselig kigger over på bordet. Som

læser ved man ikke, hvad man skal tro, det er aldeles tvetydigt: Er træfiguren levende, eller er det blot noget, fortælleren forestiller sig? Selvom fortællerens blik måske er ved at bevæge sig ud på ontologisk gyngende grund, hvor skellet mellem virkelighed og forestilling er udflydende, så lader han sig dog ikke stoppe. For også i beskrivelsen af uret, altså dets to mekaniske figurer, forsøger han at give beskrivelsen liv. Det er dog som om denne beskrivelse ikke rigtig vil tage fart og lette, forsøget bliver ved det blotte forsøg. Det mest animerede *schwung*, der kommer over passagen, er gentagelsen af, at kavaleren "dansede saa stift, saa stift", hvor det understreges, hvor mekanisk dansen egentlig tager sig ud, og i beskrivelsen af, at den kvindelige modparts "Kjole stod, som en Tromme", hvilket igen er en understregning af det stive og uorganiske i deres fremtoning. Figurernes mekaniske udseende synes at være årsagen til, at fortælleren har svært ved, via beskrivelsen, at give liv til de to figurer. De er *for mekaniske* til at kunne tage sig ud som livagtige. Fortælleren bryder da også sin beskrivelse af figurerne af her med den lettere desillusionerede og underligt snusfornuftige bemærkning om, at "man kunne nok lee af det, men ikke Dag og Nat for der er Maade med Alt". Herefter går hans blik straks videre til de andre ting på bordet, nemlig hyrdinden og skorstensfejerens:

Og saa stod der ogsaa en nydelig lille Hyrdinde af Porcelain, Skoene vare forgyldte, Kjolen saa nydeligt hæftet op med en rød Rose og saa havde hun Guldhat og Hyrdestav, hun var deilig, tæt ved hende stod der en lille Skorstensfeier, saa sort som Kul, men ogsaa af Porselain han var ligesaa reen og peen, som nogen anden, det var jo bare saaledes noget han forestillede, Porcelainsmageren kunde ligesaa godt have gjort en Prinds af ham, for det er eens Leertøi. (Bilag 1 s. 1)

Fortællerens blik falder her anderledes til ro, end det gjorde i beskrivelsen af de to mekaniske figurer. Det lader sig henføre af hyrdinden, hvilket kommer til udtryk i den mere indgående og harmoniske måde, hun er beskrevet på. Han giver sig tid til at lade sit blik opsluge af hendes udseende et "lag" ad gangen. Først hendes underste del, de forgyldte sko, så den midterste, kjolen, og dernæst hendes guldhæt. Fortælleren lader sit blikke mætte af hendes udseende, og da han har scannet hende færdig, virker han nærmest lettet, da han uforbeholdent slutter sin beskrivelse af med: "hun var deilig". Det, fortælleren har ladet sit blik mætte af, er netop det pæne, stilfulde og afdæmpede i måden, hendes kvindelighed kommer til udtryk på. For det, han hæfter sig ved, er hendes indtagende sko, måden kjolen er hæftet op på, og det at hun har en flot hovedbeklædning

på og endda en hyrdestav i hånden. Det er altså ikke hendes udseende som sådan, han fokuserer på, men de beklædningsgenstande, der knytter sig til hendes uskyldsrene fremtoning.

I sin beskrivelse af skorstensfejerer er det ligeledes det uskyldsrene, som fortælleren fascineres af. Fortælleren gør derfor en del ud af, at han blot forestiller en skorstensfejer. Han er slet ikke så smudsig og beskidt, som man skulle tro, en skorstensfejer kunne være. Faktisk er hans ansigtstræk så fine og så lidt præget af en skorstensfejers grove og hårde arbejde, at han nærmest ligner "en Pige", hvor fortælleren endda bemærker, at hans pænhed måske er lidt for meget af det gode "for lidt sort kunde han gjerne have været" (Bilag 1 s. 1). Fortælleren synes i det hele taget i sit blik på stuen at være styret af en særlig bornert observans – ikke ulig fortælleren i Hoffmanns "Nusknacker und Mausekönig", der hele tiden understreger det godhjertede og dydigt renskurede i den 7-årige Marie Stahlbaums fascination af nøddeknækkeren. På dette punkt vil jeg give Jessen ret i, at Andersen parodierer Hoffmann. For måden hvorpå fortælleren nærmest ikke kan tåle synet af den seksuelt potente Satyr-figur, sammenholdt med måden fortælleren lapper synet af den dydige hyrdinde i sig, virker karikeret. Især fordi det, fortælleren faktisk giver hyrdinden, er noget så paradoksalt som et veritabelt elevatorblik gjort i dydighedens tegn.

Efter at have ladet sit blik mætte af hyrdinden og skorstensfejerer, vender fortælleren tilbage til noget, han allerede har fortalt én gang, nemlig at de to porcelænsfigurer er placeret tæt ved hinanden:

Han [skorstensfejerer, CAF] stod ganske tæt ved Hyrdinden, den virkelige Frue i Huset havde stillet dem saaledes, de kunde ikke gjøre ved det, og da de nu var stillede saa havde de forlovet sig, for de passede for hinanden, de vare unge Folk, de vare af samme Porcelain, begge lige skrøbelige. (Bilag 1 s. 1)

Fortælleren vender dog ikke blot tilbage til det, at de er placeret tæt ved hinanden. Han zoomer ind på det, underkaster det sin interesse. Og idet han zoomer ind på det, virker det som om at deres forlovelse stiger frem for hans blik som en slags syn eller vision, der i løbet af citatet fortætter sig mere og mere. For citatet synes præcist at gengive, hvordan hans blik først retter sig intenst mod deres tætte placering, hvor der ikke går særlig lang tid, førend man får at vide, at de, netop på grund af deres tætte placering, har forlovet sig. Fra at citatet lægger ud med, at fortælleren retter sin opmærksomhed mod det faktum, at hyrdinden og skorstensfejerer står tæt ved hinanden, så er de

i løbet af citatet blevet forlovede, endda med en begrundelse som afspejler netop den materialitet, som fortælleren lod sit blik opsluge af i den foregående beskrivelse af dem, nemlig deres fine porcelæn.

Forskellige komponenter føjer sig nu til fortællerens vision om, at de to porcelænsfigurer skulle være forlovede og stødt begynder konturerne af en historie at tage form:

Tæt ved stod der nok en Dukke tre Gange saa stor, som baade den lille Hyrdinde og Skorsteensfeieren, det var en gammel Chineser, der sagde at den var Bedstefader til den lille Hyrdinde, og derfor havde Magt over hende; nikke kunde han, og nikked havde han til denne Satyr, ham med Gjeddebukkebenene, for han vilde have den lille Hyrdinde til Kone; han vidste nok hvad han vilde! (Bilag 1 s. 1)

Porcelænskineseren træder netop frem som levende for fortælleren, idet han begynder at gøre den til en del af historien om hyrdinden og skorstensfeieren, altså idet han gør den til en patriark, der ikke respekterer den forlovelse, fortælleren lige har set for sig. Kigger man efter, kan man se at det faktisk er synet af porcelænskineseren, måden den træder frem på for fortælleren, der skaber historiens intrige. Først fortælles det, hvordan kineseren står tæt på hyrdinden og skorstensfeieren og er meget større end dem. Set fra de to porcelænsfigurers perspektiv, må den se stor og intimiderende ud. Lidt efter får man så at vide, at den *har* magt over hyrdinden – det bilder den sig i hvert fald ind. Derpå fortælles det, at kineseren kan nikke, han er en nikkedukke. Prompte bliver denne nikken gjort til grundlag for historiens intrige. Den har nemlig nikked ja til satyrfiguren på skabet ved siden af bordet. Det lader altså til at være fortællerens helt konkrete syn af kineseren og dennes placering i forhold til stuens andre ting, som danner grundlaget for den handling, der om lidt skal udspille sig i stuen.

Det fortælleren med sit blik har scannet stuen for, én genstand ad gangen, har været ting, som kunne være udgangspunkt for en historie (hvilken slags historie, det mere konkret kan siges at være, kommer jeg ind på om lidt). Hans blik lagde ud på skabet, men at dømme efter den måde, han hurtigt lod sit blik føre videre, så var der ikke nok fortællemæssigt kød på de træudskårne fugle og hjorte til ligefrem at gøre dem til omdrejningspunktet for den historie, han søger efter komponenter til. Og træfiguren stemte slet ikke overens med fortællerens moralske habitus, så her vil det slet ikke sømme sig at gøre denne til centrum for en historie. Uret og dets mekaniske figurer var for stive og

for lidt livfulde til at være brugbare. Med hyrdinden og skorstensfejeren rammer han dog plet, og herfra betragter han kineseren med historien om de to porcelænsfigurer, nærmest bogstavelig talt, for øje.

For at historien overhovedet kan træde frem for fortælleren, må han dog være særdeles indlevende og indfølelse i måden, han betragter tingene på. Med sit blik forsøger han at animere tingene i stuen, endda med sådan en kraft at historien faktisk lader til at være ved at materialisere sig for hans øjne. Dette kan forklare den meget pludselige måde, at tingene i stuen begynder at fremsige replikker på, en pludselighed som også Brask bemærker: "*Den første replik sætter handlingen igang ved et trylleslag*" (Brask 192). Dette trylleslag kan forklares ved, at idet historiens intrige, og dermed dens handling, endelig er sat og soleklar, så træder tingene i stuen for alvor animerede frem for fortællerens blik. Fra at fortælleren mere intenst hæfter sig ved porcelænsfigurerne placering og så frem til, at han om træfiguren udtaler "han vidste nok hvad han vilde!", da har historien mere og mere fortættet sig for hans blik. Da fortætningen har noget sit mætningspunkt, træder tingene i stuen prompte levende frem for hans blik, hvilket sker med den første replik: "Der faaer du en Mand" sagde den Gamle Chineser" (Bilag 1 s. 2). Det som nu udspiller sig for fortællerens blik, kan altså ses som et særligt intenst digterisk syn eller en vision, hvor fantasien får frit løb.

Herfra ruller handlingen afsted, for som Brask formulerer det, så synes "resten af forløbet" at være "lutter dramatisk bevægelse" (Ibid. 193), hvilket endda er endnu mere udtalt i kladden. Og det er ikke en hvilken som helst historie, fortælleren har forsøgt at få til at stige frem for sit blik, det er et eventyr. For den intrige, som sætter det hele i gang, er en sand klassiker i en eventyrlig plotstruktur. Ifølge Propp er det det mest uomgængelige element i et eventyr overhovedet: nemlig den krise, i en ellers statisk situation, som introduceres af en fjende, og som gør at "the actual movement of the tale is created" (Propp 30). En af de måder, sådan en krise typisk kommer til udtryk på er, ifølge Propp ved "forced matrimony" – præcis det som porcelænskineseren gør sig skyldig i, og som dermed sætter gang i handlingen (Ibid. 34).

At fortælleren har været ivrig efter at få skudt eventyret i gang, kan man se ved måden eventyret i stuen former sig på:

Skorsteensfeieren førte hende lige hen til Bordkanten, viiste hende hvor hun skulde sætte sin lille Fod paa de udskaarne Kanter og det forgyldte Løvværk ned om Bordbenene, sin Stige tog han ogsaa til Hjælp og saa var de nede paa Gulvet; men i det de saae hen til det gamle Skab var der et Røre mellem alle de udskaarne Hjorte, de stak Hovederne meget længer frem end før, de reiste sig i Veiret og dreiede med Halsen, og Bukkebeens Prindsen sprang nogle høie Spring, og raabte paa den gamle Chineser at nu løb de (Bilag 1 s. 2)

Hjortene integreres her i eventyrets handling. Fordi de bebor samme skab som træfiguren, lader det til, at idéen om at de kunne høre under træfigurens kommando, begynder at dæmre for fortælleren her. Igen synes fortællerens visuelle indtryk af stuen at danne grundlag for eventyrets handling. En front imod hyrdinden og skorstensfeieren tager altså nu form. Da fronten for alvor er sat, i og med træfiguren råber til kineseren om at skride til handling, så vælder den eventyrlige handling frem i en yderst voldsom grad, den eksploderer, i en passage som Andersen i renskriften helt har taget ud. Måden denne handling pludseligt eksploderer frem i kladden på, er meget lig med måden, tingene i stuen pludselig fremsiger replikker på. For ligesom i tilfældet med porcelænskineserens første replik, kan man se optrækningen af fronten imod hyrdinden og skorstensfeieren som en gradvis handlingsmæssig fortætning, der kulminerer i, at eventyret yderligere tager form *som* et eventyr. I det træfiguren råber til kineseren sker følgende:

og lige med eet, komme alle Hjortene springe fra Skabet og ud paa Gulvet; og sluttede en stor Kreds rundt om begge Kjærestefolkene, de var saa godt som fangne, Hjortene kom med deres Horn ligesom de vilde stange og altid rykkede de nærmere, saa Kredsen blev mindre og mindre, men Bukkebeens Prinds [træfiguren, CAF] sprang ned, klattrede op af Bordbenet og kaldte paa den gamle Chineser der blev Ganske forskrækket, men gaa kunde han ikke, for han var en Klump forneden. »Ak hvo hjælper«, raabte den lille Hyrdinde! Og faldt paa sine smaa Porcelains Knæ, da Slog Klokken i det gamle Uhr, hvor Kavaleren og Damen spillede Menuet, hvor den lille Guldflugt slog med Vinger og bøiede Hovedet med Guldgrenen, og lige ved det første Slag, fløi Guldflugten, ud i Stuen og lod et Blad falde af sin Green midt i Kredsen og i det Bladet rørte ved Jorden blev det til et deiligt stort Træ, saa friskt og grønt at Hjortene glemte hvad de egentligt skulde, hver sprang op paa en Green, de gnavede af de grønne Blade, sprang høiere og høiere, tittede ud i mellem det Grønne, det var rigtignok noget andet for dem end det tørre udskaarne Løvværk i Skabet; det var den lystigste Leeg, og saa gik Hyrdinden og Skorsteensfeieren ganske

stille hen til Forhøjningen under Vinduet, der stod Skuffen halv aaben og der troede de at de kunde finde Skjul for det første. (Bilag 1 s. 2)

Her falder eventyrelementerne intenst efter hinanden. Først omringer hjortene porcelænsfigurerne. Der skabes altså en krisesituation. Da det ser sortest ud for dem, slår uret dog tolv, guldfuglen vækkes til live og kommer straks de to porcelænsfigurer, i allersidste øjeblik, til undsætning. Dette er udtryk for en fuldkommen klassisk eventyrlogik. Ifølge Lüthi findes der ikke tilfældigheder, men udelukkende præcision i et eventyr (Lüthi 52). For først idet de to porcelænsfigurer har brug for hjælp, så kommer den. Og igen i tråd med genren, så kommer den ud af det blå og i form af magisk assistance fra et dyr (Ibid. 56). Ifølge Propp er hjælp fra fugle endda et særdeles hævdundet eventyrelement (Propp 43). At fuglen er en guldfugl er samtidig en henvisning til "die große vergoldete Eule", som tager sig levende ud for Marie Stahlbaum i "Nussknacker und Mausekönig", da uret slår tolv juleaften (Hoffmann 538). Denne ugle er dog langt mere skrækindjagende end hjælpende. Så ikke nok med at fortælleren i sin forestilling lynhurtigt bringer flere klassiske eventyrelementer i spil oveni hinanden, så overlejrer han tilmed billedet af den hjælpende fugl med billedet af en fugl fra et eventyr af Hoffmann. Hans eventyrforestillingsevne synes altså at køre på højtryk.

Fortælleren synes mere og mere at lade sig rive med af det eventyrbillede, der toner frem for hans øjne. Han lader sig fascinere. Og denne fascination omhandler især træet, der skyder op i stuen. For træet beskrives som så "deiligt stort" og som "saa friskt og grønt", at hjortene ligefrem glemmer deres forehavende. For en stund synes krisen helt at være glemt for fortællerens vedkommende, for beskrivelsen af hjortenes leg i træet får uforholdsmæssig meget plads midt i det, der ellers skulle være eventyrets spændingsmæssige højdepunkt. Den anspændte situation omkring hjortenes omringning af hyrdinden og skorstensfejerens går fuldstændig fløjten. Set fra et fortælleteknisk synspunkt lader fortælleren sig alt for meget rive med af synet af træet på et sted i eventyret, hvor det slet ikke hører hjemme. Især hvis man betænker både Propps og Lüthi's pointer om, at eventyrgenren gør sig bemærket ved en meget stram og konsekvent narrativ økonomi, så fremstår fortælleren her som lemfældig (Propp 92ff.; Lüthi 81ff.). Han er simpelthen for ivrig og for begejstret over for det eventyr, han forestiller sig, han holder ikke den rette afstand til det, han "ser". Så i ly af hjortenes og fortællerens fascination af træet lister hyrdinden og skorstensfejerens i sikkerhed i skuffen.

Der gives altså kraftige indikationer på, at eventyret, der udspiller sig i stuen, er en forestilling, der udspiller sig for fortællerens blik. Men omvendt ved man ikke dette med sikkerhed som læser. Indikationerne er og bliver indikationer. Frem for at det lange, indledende panorerende vue kan forstås som et forsøg på fra fortællerens side at lade eventyret stige frem for hans indlevende og indfølelse blik, så *kan* det også ses som en blot og bar eksposition af eventyrets implicerede parter, hvor man som læser får at vide hvem der er skurk(e) og hvem der er helt(e). Dette er Brasks forklaring på, at "indledningen svulmer" (Brask 193). Frem for at man kan lægge sig fast på den ene eller den anden forståelse af indledningens svulmen, vil jeg mene, at det er tvetydigt; om den skal forstås på den ene eller anden måde lader sig ikke afgøre. Og for mig at se er tvetydigheden hele pointen. For idet porcelænskineseren udtaler den første replik og eventyret går i gang, så *er* det tvetydigt, om handlingen i stuen er noget fortælleren forestiller sig eller ej. Der er bare det, at selvom man ikke kan afgøre om eventyret er en forestilling eller ej, så er der ingen grund til som læser på nuværende tidspunkt at gruble videre over dette, for lige meget hvad, er man vidne til et eventyr, der udspiller sig i en stue – forestillet eller ej. Dette bliver der dog lavet om på, da hyrdinden ikke længere kan holde ud at overvære dukketeateret i skuffen og vil ud i den vide verden. Skorstensfejeren kigger derfor ud i stuen for at se, om kysten er klar:

og Skorsteensfejeren kigede ud af Skuffen, da saae han at Guldtræet var borte og alle Hjortene sad som før stille og tittede mellem Løvværket i det gamle Skab; men oppe paa Bordet stod Bukkebeens Prindsen og gjorde saa mange Gebærder for den gamle Chineser, der nikkede med Hovedet, men ikke kunde gaae og han saae at Bukkebeens Prindsen gjorde Tegn over til Hjortene og at der strax efter sprang fire Muus ud af Skabet og op paa Bordet, men der maatte endnu fire til, saa at de vare otte før de kunde bære den gamle Chineser, men inden han endnu kom igang, havde Skorsteensfejeren sad den lille Hyrdinde ned paa Gulvet og saa spurgte han hende nok engang om hun havde Mod til at gaae med ham hans Vei ud i den vide Verden, og hun sagde ja!
(Bilag 1 s. 3)

Her bliver man som læser ramt af en tvivl omkring realiteten af de just beskrevne begivenheder i stuen. For det at træet, der for lidt siden slog rod og skød i vejret i stuen, er pist væk, samtidig med hjortene er tilbage på skabet i præcis samme uanimerede positur, som før de sprang ud i stuen, er bemærkelsesværdigt. Som læser kan man ikke undgå at blive slået af en følelse af uvirkelighed. Fandt scenen med træet og hjortene overhovedet sted? Eller var den blot en forestilling, som netop

forsvandt igen som dug fra solen, idet fortælleren nødtvungent tog sit blik fra scenen og fulgte med sine to hovedpersoner op i skuffen? Følelsen af uvirkelighed bakkes op af skorstensfejerens reaktion – eller mangel på samme – da han kigger ud i stuen. For han hverken undrer sig over, at hele postyret er forsvundet eller udbryder til hyrdinden, at kysten er klar. Godt nok beretter fortælleren at ”da saa han at Guldtræet var borte”, men det har vi kun fortællerens ord for, at han så; skorstensfejerens reagerer som sagt overhovedet ikke. Omvendt er det her et eventyr, hvor en overnaturlig logik råder, og lige så hurtigt som træet slog rod og skød i vejret, lige så hurtigt kan det i princippet også forsvinde igen. Og ud fra en eventyrlig logik, så var træets funktion at yde magisk assistance til hyrdinden og skorstensfejerens, da de havde mest brug for det. Det gjorde det så, hvorfor det er i sin gode ret til at forsvinde igen. Denne forklaring er dog stadigvæk ikke helt overbevisende: Hvorfor er hjortene tilbage igen på skabet i uanimeret form – burde de ikke gå rundt på gulvet og lede efter hyrdinden og skorstensfejerens? Det er og bliver tvetydigt, om scenen med hjortene i træet rent faktisk fandt sted i stuen eller blot var noget fortælleren forestillede sig for sit animere(n)de blik. Idet denne tvetydighed bryder frem i teksten, da bliver den umiskendelig uhyggelig. Det uhyggelige udgår altså fra et særlig *tvetydigt blik* i teksten, nemlig fortællerens, hvor det ikke er til at afgøre som læser, om det man erfarer via dette blik er virkeligt eller uvirkeligt, har realitet eller er indbildning. Denne tvetydighed i fortællerens blik på de i stuen beskrevne begivenheder dukker op igen lige bagefter, at træfiguren har forsøgt at få sine muselakajer til at bære porcelænskineseren ned fra bordet, så han kan udøve sin påståede autoritet overfor hyrdinden. For synet af træfiguren, der hidkalder musene og sætter dem til at bære kineseren og gør tegn til hjortene, må tage sig skræmmende ud for hyrdinden og skorstensfejerens. Betænker man dog skorstensfejerens manglende reaktion på træets og hjortenes forsvinden, så virker det nok engang underligt, at de slet ikke kommenterer på det fra deres perspektiv skræmmende skue, der finder sted i stuen. Der står selvfølgelig, at skorstensfejerens sætter hyrdinden ned hurtigere end kineseren kan nå at komme i gang. Men hvis det virkelig gælder for de to porcelænsfigurer om at være hurtige for ikke at blive fanget, hvorfor har de så en helt lille dialog, *efter* at skorstensfejerens yderligere har spurgt hende, om hun vil med ham ud i den vide verden? Det burde de praktisk talt ikke have tid til – medmindre det just beskrevne skue på bordet slet ikke har fundet sted. Igen bliver man som læser i tvivl om virkelighedskarakteren af det, man med fortællerens blik ser – og denne tvivl avler uhygge. En sidste

gang uhyggen titter frem i kladden, er da porcelænsfigurerne vender tilbage til stuen, hvor man får at vide, at:

ak der laae midt paa Gulvet den gamle Chineser og var slaaet i tre Stykker, Musene havde baaret ham galt saa at han var styrtet ned fra Bordet, hele Ryggen var gaaet af i eet Stykke og Hoved laae trilled hen i en Krog; Musene vare løbne bort i forskrækkelse og Bukkebeens Prindsen stod paa sin gamle Plads, men saae lidt sørgmodig ud over det som passeret. (Bilag 1 s. 4)

At musene har tabt kineseren på gulvet, er der i sig selv ikke noget uhyggeligt over – det virker højst lidt komisk og uheldigt for kineseren. Betænker man dog det tvivlsomme ved virkelighedskarakteren af musenes forsøg på at bære kineseren, inden hyrdinden og skorstensfejeren tager flugten igennem skorstenen, så kryber uhyggen nok engang ind i kladden. For hvis musene ikke findes, hvordan er kineseren så faldet på gulvet? Hvad er der egentlig sket i stuen, mens porcelænsfigurerne var oppe på taget? Den potentielle uhygge ved kineserens fald underbygges af, at hyrdinden virkelig er ked af dette, hun sætter mange ord på at bekræfte og begræde faldet – men musene nævner hun ikke med et ord. Det gør kun fortælleren.

”Nussknacker und Mausekönig” – uhygge og tvetydighed

Nu er vi i stand til at finde Andersens digteriske udgangspunkt i Hoffmanns ”Nussknacker und Mausekönig”. Som man måske kan fornemme på handlingsgangen i kladden, er der én specifik scene, som Andersen i det store hele har brugt som skabelon. Scenen hvor uret tager sig levende ud for Marie Stahlbaum, da det slår tolv, og hun efterfølgende møder Musekongen og dennes musehær for første gang. Dette kommer også Brix ind på (Brix 166). Ifølge Brix er der dog udelukkende tale om motiviske lån fra Andersens side, som han dog hurtigt, i renskriften, lægger fra sig igen. Det er tydeligt, at Brix ser Andersens lån fra Hoffmann som et udtryk for digterisk umodenhed, hvor han i det færdige eventyr flot skriver sig ud over sit litterære forbillede og formår at stå på egne ben (ibid. 166). Dette er dog en alt for overfladisk måde at forstå Andersens arbejde med Hoffmann på. For scenen, hvor uret slår tolv juleaften og postyret midt i stuen tager form, har ikke blot motiviske ligheder med kladden – den er også uhyggelig. Og måden den er uhyggelig på er interessant.

I "Nussknacker und Mausekönig" møder man Marie og hendes bror Fritz en aften, hvor deres fantasi er blevet ekstra stimuleret, nemlig juleaften. De er blevet slået bagover af synet af juletræet, har leget med deres gaver og kigget i en flot billedbog, hvor de afbildede børn er "so natürlich gemalt als lebten" (Hoffmann 530). Det er dog en nøddeknækker, som Marie fuldstændig har ladet sig tryllebinde af. Hendes gudfar Droßelmeier gør dog nar ad hendes nøddeknækker, og leende spørger han hende flere gange, hvad hun dog vil med sådan en "grundhäßlichen kleinen Kerl" (Ibid. 535). Marie bliver vred og svarer igen på en måde, så Droßelmeier bliver genstand for latter.

Da resten af familien går i seng, går moren med til, at Marie må blive længere oppe, fordi hun jo, som det fortælles, er sådan "ein frommes vernünftiges Kind" (Ibid. 536). Alt lyset bliver slukket, undtagen en lampe i loftet. Da Marie nævner Droßelmeiers navn, synes nøddeknækkeren dog at skære ansigt. Hun bliver forskrækket, men bliver enig med sig selv om, at det nok skyldtes en trækvind, der fik loftslampen til at bevæge sig. Da hun skal til at gå i seng, begynder det dog sagte at viske og pusle overalt i rummet, samtidig med stueuret begynder at snurre højlydt. Hun vender sig mod uret og ser, at:

da hatte die große vergoldete Eule, die darauf saß, ihre Flügel herabgesenkt, sodass sie die ganze Uhr überdeckten und den häßlichen Katzenkopf mit krummen Schnabel weit vorgestreckt. Und stärker schnurrte es mit vernehmlichen Worten: "Uhr, Uhre, Uhre, Uhren, müß alle nur leise schnurren, leise schnurren. – Mäusekönig hat jawohl ein feines Ohr – purrpurr – pum pum singt nur, singt ihm altes Liedchen vor – purr purr – pum pum schlag an Glöcklein, schlag an, bald ist es um ihn getan!" [...] – Marien fing an sehr zu grauen, und entsetzt war sie beinahe davongelaufen, als sie Pate Droßelmeier erblickte, der statt der Eule auf der Wanduhr saß und seine gelben Rockschoße von beiden Seiten wie Flügel herabgehängt hatte, aber sie ermannte sich und rief laut und weinerlich: "Pate Droßelmeier, Pate Droßelmeier, was willst du da oben? Komm herunter zu mir und erschrecke mich nicht so, du böser Pate Droßelmeier!" – Aber da ging ein tolles Kichern und Gepfeife los rundumher, und bald trottete und lief es hinter den Wänden wie mit tausend kleinen Füßchen und tausend kleine Lichterchen blickten aus den Ritzen der Dielen. (Ibid. 538)

Ur-scenen er fortalt fra Maries synsvinkel, fra hendes blik på uret, og det, der gør den uhyggelig er, at det bliver mere og mere umuligt at afgøre, om det hun ser og oplever, er noget hun forestiller sig, eller om det faktisk finder sted. Marie er nemlig hele aftenen blevet visuelt og sanseligt

stimuleret, først af synet af juletræet, gaverne og billedbøgerne. Derudover er hun fra begyndelsen portrætteret som en pige med en god og sund fantasi, hun lader sig fx tryllebinde af nøddeknækkeren, samtidig med hendes fantasi lader til at spilde hende et puds lige inden ur-scenen, nemlig da hun pludselig synes, at nøddeknækkeren skærer ansigt. Der er altså mange spor i teksten, der indikerer, at det er Maries fantasi, der for alvor løber af med hende, da uret tager sig snurrende ud for hende, mens hun sidder alene tilbage midt i mørket. Hertil kan man lægge, at den hæslige ugle pludselig forvandler sig til Droßelmeier, som Marie så sig sur på tidligere på aftenen, så her kunne det meget vel være, at Marie projicerer sin vrede ud i et syn, hvor Droßelmeier tager sig afskyvækkende ud. Samtidig kommer Droßelmeier en gang imellem og reparerer uret, hvilket Marie har overværet, så her er det oplagt, at uret og Droßelmeier for Marie er forbundne størrelser.

Dog er der en heftighed over scenen, som slet ikke synes at stemme overens med en syv-årig piges fantasi, som man endda har fået at vide er et ellers fromt og fornuftigt barn. Godt nok er der begyndt at rumstere noget i Marie i hendes fascination af nøddeknækkeren, som hun ikke selv kan forklare. Man har nemlig fået at vide, at nøddeknækkeren og dennes medtagede tilstand er den reelle grund til, at Marie ville blive længere oppe, en grund, som hun uden at vide hvorfor ikke kan afsløre for sin mor (Ibid. 537). Men at Marie i det små kan mærke pubertetsagtige følelser spire, legitimerer ikke synets voldsomhed, den heftige snurren, den skrækindjagende ugle, og urets vers om en musekonge, man ikke har hørt om før nu. Der er altså en voldsomhed og besynderlig detaljerighed i synet, som ikke synes at oprinde fra Maries fantasi. Idet fortolkningen om, at synet skyldes hendes overstimulerede fantasi, begynder at fremstå som ikke helt adækvat, da begynder uhyggen at snige sig ind i teksten. En af Jacob Bøggilds kongstanker i sit forsøg på at forklare det uhyggelige som en særlig litterær modus, er, at der er noget snigende over det uhyggelige (Bøggild 2017: 62). I tilfældet med "Nussknacker und Mausekönig" kan man netop forklare denne snigen ved, at den kommer ind i teksten, når den tolkning, teksten selv klokkeklart stiller til rådighed, forekommer mindre og mindre overbevisende, uden at den dog taber sin forklaringskraft helt. I takt med at det bliver mere og mere tvetydigt, om Maries fantasi er løbet løbsk, eller om det her rent faktisk finder sted i stuen, da sniger det uhyggelige sig mere og mere ind i teksten. Og i samme øjeblik som tvetydigheden står stærkest, da er teksten mest uhyggelig. Da en "Kichern und Gepfeife" bryder frem i fuld flor, da man kan høre lyden af "tausend kleinen Füßchen" bag væggene og se samme antal "kleine Lichterchen" stikke frem imellem gulvbrædderne, da topper uhyggen i scenen,

netop fordi sandsynligheden for, at Maries egen fantasi skulle byde på et så forrykt skue, ikke er særlig stor. Men omvendt ved man endnu ikke med sikkerhed, hvad alt dette skyldes, at det altså er mus, der løber rundt bag væggene og gulvbrædderne, de har ikke materialiseret sig endnu, så det kunne stadig godt være, at Marie lider under sin egen overstimulerede fantasi. Forklaringen om at Marie bilder sig det ind, er altså stadig aldeles virksom, især fordi der i "Nussknacker und Mausekönig" er brugt lang tid på at sandsynliggøre denne tolkning, hvorfor man som læser ikke bare kaster denne over bord, medmindre beviserne for det er tilsvarende stærke. Da musene har mast sig frem imellem gulvbrædderne og stillet sig i række og geled, som en lille hær, da begynder ligevægten imellem de to tolkninger at tippe, nu til fordel for forklaringen om, at skuet virkeligt udspiller sig i stuen. Hermed begynder uhyggen også at tage af. Men den er ikke væk endnu. For igennem hele juleaften har Marie opholdt sig sammen med Fritz, som er svært glad for legetøjssoldater, og som han stort set hele aftenen har leget med. Og ved synet af de opstillede mus bemærker Marie da også, at det ser ud "wie Fritz seine Soldaten zu stellen pflegte, wenn es zur Schlacht gehen sollte" (Ibid. 538). Fritz' leg med sine soldater kunne altså godt have påvirket hendes fantasi i sådan en grad, at den nu er blevet en del af hendes fantasiforestilling. Sandsynligheden for, at Marie forestiller sig museskuet, er dog ikke særlig stor. At det nemlig overhovedet er mus, der pibler frem i stuen, kan ikke spores tilbage til Maries fantasi. Men selvom sandsynligheden er lille, så er den der. Og dette er nok til at opretholde uhyggen i teksten, omend i afsvækket form.

Da musekongen dukker frem under gulvbrædderne, træder uhyggen frem i en endnu mere svag forfatning. Musekongen er nemlig musehærens øverstbefalende, så det kunne godt være, at han blot er et produkt af Maries militærinficerede fantasi. Men at Marie skulle forestille sig en skabning, en stor mus, med syv musehoveder besmykket med syv diademer, er særdeles usandsynligt, hvorfor uhyggen da også for alvor er ved at fade ud af teksten. I det efterfølgende krigsslag i stuen mellem musehæren og legetøjet er uhyggen stort set forduftet, scenen changerer langt mere imellem det komiske og groteske.

Dette har Andersen haft øje for. For ikke nok med at de respektive scener fra "Nussknacker und Mausekönig" og kladden til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", hvor uhyggen træder stærkest frem, kredser om de samme motiver, et ur prydet af en fugl, der bliver levende idet uret slår, og hvor der samtidig vælter dyr frem i en stue, hos Hoffmann mus, hos Andersen hjorte og mus, så er selve måden, teksterne er uhyggelige på, ens. I begge tilfælde udgår uhyggen fra et tvetydigt blik i

teksten, hvor man som læser ikke kan afgøre, om det man ser via dette blik er en forestilling eller ej. I forhold til scenen i "Nusknacker und Mausekönig" har Andersen dog lavet en meget markant ændring. Tvetydigheden er ikke placeret i et blik hos en karakter i fiktionen, Marie Stahlbaum i Hoffmann-teksten, det er lagt ud i fortællerens blik på de begivenheder, han forestiller sig. Ved at gøre dette, opnår Andersen den effekt, at det i princippet er hele det eventyr, som fortælleren måske forestiller sig, der bliver underlagt det tvetydige blik – og dermed bliver gjort potentielt uhyggelig. Frem for at det uhyggelige blot er et moment i teksten, som i "Nusknacker und Mausekönig", hvor den uhygge, som Andersen tydeligvis har ladet sig inspirere af, ikke varer særlig længe, så kan det uhyggelige her nærmest underlægge sig teksten i sin helhed. Her er der altså i langt højere grad potentiale for, at læseren ikke så nemt vil kunne undslippe det uhyggelige, det vil langt mere vedholdende kunne stirre læseren i øjnene.

Det som Andersen her arbejder med, kommer også den franske litteraturteoretiker Tzvetan Todorov ind på i sit værk *Den fantastiske litteratur – en indføring*. Todorov skriver nemlig, at: "Det fantastiske fører således en farefuld tilværelse og kan hvert øjeblik fortabe sig." (Todorov 42). Og videre: "Det fantastiske varer, som vi har set, kun en tøvens tid: en fælles tøven for læseren og personen, som må afgøre, om det, de iagttager, hidrører fra "realiteten" eller ej, sådan som denne er givet for den almindelige opfattelse." (Ibid. 42). Det som Andersen arbejder med, når han i kladden arbejder med det uhyggelige og som han finder hos Hoffmann og søger at videreudvikle, nemlig det tvetydige blik, er stort set identisk med det, Todorov benævner som det fantastiske. For den tvivl, der kendetegner det tvetydige blik, om noget faktisk finder sted, er virkeligt eller blot forestillet, er identisk med én måde at forstå den tøven, som for Todorov kendetegner det fantastiske: "Der findes en afart af det fantastiske, hvor tvivlen [den todorovske tøven, CAF] ligger mellem det reale og det *imaginære*" (Ibid. 37). Ligeledes skriver Todorov, at "den tvetydige perception" er det, "der kendetegner det fantastiske" (Ibid. 72). Og det der netop kendetegner denne tvetydige perception er, at den først og fremmest skal kommunikeret til læseren, dens raison d'être er altså at lade læseren betragte nogle begivenheder via et tvetydigt blik (Ibid. 146). Interessant nok skriver Todorov, at den tvetydige perception som oftest er repræsenteret via et blik hos en karakter i teksten, nøjagtig som Marie Stahlbaum i "Nusknacker und Mausekönig", men at der gives undtagelser (Ibid. 33). Todorov nævner dog kun ét eksempel, *Véra* af den franske forfatter Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Hertil kan man så lægge det, Andersen arbejder på i kladden til

”Hyrdinden og Skorsteensfeieren”. Og netop grunden til, at Andersen arbejder på det her, er for at det uhyggelige langt mere effektivt ville kunne underlægge sig læserens blik, for at det tvetydige blik i langt højere grad ville kunne bosætte sig på og udfylde læserens nethinde. For som vi så det i tilfældet med ”Nusknacker und Mausekönig”, så bruger Hoffmann lang tid i teksten på at lade op til uhygge-scenen i stuen, på at vise at Maries fantasi er blevet godt og grundigt stimuleret i løbet af aftenen, så det så lang tid som muligt kan virke sandsynligt, at det hun ser er indbildning, og så uhyggen, tvetydigheden, kan træde frem. I forhold til hvor meget plads Hoffmann bruger på at lade op til scenen, varer uhyggen dog ikke særlig længe, den når lige at toppe, og så fader den ud igen. Sætter man lighedstegn imellem det uhyggelige og det fantastiske, så gælder Todorovs ord også for det uhyggelige, hos Hoffmann kan man nemlig se, hvordan uhyggen nærmest lever en ”farefuld tilværelse”, den lever i hvert fald ikke særlig længe, førend den begynder at fortabe sig igen. Det Andersen med andre ord forsøger på i kladden, er at komme ud over, at det uhyggelige blot varer et moments tid. Dette er det egentlige udgangspunkt for tilblivelsesprocessen til ”Hyrdinden og Skorsteensfeieren”.

I forhold til Andersens arbejde med at gøre hele den del af kladden, der kan ses som en forestilling fra fortællerens side, nemlig selve eventyrhandlingen, potentielt ramt af uhygge, så ville man dog kunne komme med den anke, at uhyggen ikke træder nok frem. Eller rettere: Når det faktisk er en ret stor tekstmængde, Andersen gør potentielt uhyggelig ved at lægge tvetydigheden ud i fortællerens blik på det berettede, kan man sige, at den faktiske ”mængde” i teksten af uhygge *ikke* lever op til potentialet. Dette har Andersen efter alt at dømme været fuldt ud bevidst om. For det er netop her, han sætter ind i renskriften. Han bibeholder og videreudvikler teknikken med et tvetydigt blik, der så vidt muligt kan omfatte teksten i sin helhed, og som ikke er repræsenteret i selve det fiktive univers. Og nu får han uhyggen til at træde langt mere potent og stirrende frem.

Freud, Todorov og H.C. Andersen – uhygge og litteratur

Inden jeg går videre, vil jeg imødekomme en mulig anke mod ovenstående lighedstegn mellem det uhyggelige og det fantastiske hos Todorov. For ifølge Todorov er det ikke den tvetydige perception, der er uhyggelig, det er de hændelser eller begivenheder, som man med dette blik kan observere, der er uhyggelige. Dette formulerer han direkte, da han laver en overgang imellem sin hidtidige

beskrivelse af det slet og ret fantastiske, som har tøven som sit omdrejningspunkt, kapitel 2, 3, 4 og 5 af *Den fantastiske litteratur – en indføring*, og så de kapitler, der har med det fantastiske temaer at gøre, kapitel 6, 7, 8 og 9: ”det fantastiske er defineret som en særlig *perception* af uhyggelige hændelser; vi har beskrevet denne perception udførligt. Vi må nu nøjere undersøge den anden del af formelen – de uhyggelige hændelser selv” (Ibid. 87). Todorovs måde at forstå det uhyggelige på tager udgangspunkt i det sprog, han skriver på, fransk. Det som i den danske udgave af Todorovs værk bliver kaldt det uhyggelige, er en oversættelse af *l’etrange*, der betyder det fremmede, sære og mærkværdige. Da Todorov mere indgående kommer ind på, hvad han forstår ved det uhyggelige, beskriver han det da netop også som begivenheder, der er sære og fremmedartede. I værker hvor det uhyggelige kommer til udtryk berettes der, ifølge Todorov, ”om hændelser [...] som på den ene eller den anden måde er utrolige, usædvanlige, chokerende, enestående, foruroligende, besynderlige” (Ibid. 46). Som jeg dog allerede kort berørte i analysen af kladden til ”Hyrindinden og Skorstensfejeren”, er der dog ikke noget uhyggeligt ved begivenhederne i sig selv. For det, man som læser overværer, er et eventyr, og her er overnaturlige hændelser en fuldt ud integreret del af genren. Først så snart man får en idé om, at det man overværer muligvis sker med et blik, hvor det ikke er til at sige, om det er forestillet eller ej, da bliver teksten uhyggelig. Todorovs måde at forstå det uhyggelige på er altså ”blind” over for den måde, jeg fremfører, og som er den, Andersen arbejder med. Todorovs forståelse af det uhyggelige, som sære og fremmedartede begivenheder, er da også blevet kritiseret. For ifølge Nicholas Royle burde Todorov have indset, at det han benævner som det fantastiske, det er det uhyggelige: ”Against Todorov, and some of his commentators, it is necessary to spell out what *The Fantastic* itself shows (even if this runs counter to the central argument and aspirations of his book), namely that the uncanny is essentially to do with hesitation and uncertainty” (Royle 19). Og videre: ”In this very attempt to distinguish the uncanny from the fantastic, however, it becomes clear that both terms have to do with what Todorov calls “ambiguity” and “hesitation”” (Ibid. 34).

I forhold til Todorovs måde at forstå det uhyggelige i litteraturen, som særligt uhyggelige hændelser, så peger Sigmund Freuds refleksioner over uhygge og litteratur, i *Det uhyggelige* fra 1919, langt mere i retning af Andersens arbejde med den tvetydige perception. Fra i anden del af dette værk at have forsøgt at lave en liste over mere eller mindre ufravigelige eksempler på det uhyggelige, bestående af ”personer og ting, [...] indtryk, hændelser og situationer”, så skifter Freud

i tredje og sidste del spor (Freud 25). Her lægger han nemlig ud med en indrømmelse: "Vi vil heller ikke fortie, at der til stort set hvert eneste af de eksempler, som skulle bekræfte vor tese, kunne findes et analogt eksempel, der modsiger den" (Ibid. 47). Freud indrømmer altså, at alle de ting, han lige har nævnt som ufravigeligt uhyggelige, ikke nødvendigvis er det. Frem for at ting, hændelser og situationer i sig selv er uhyggelige, lægger Freud her op til *en anden måde* at forstå det uhyggelige på, som samtidig går ud over Todorovs. Og den har litteraturen som sit udgangspunkt. Freud skriver nemlig, "*at der i digtningen eksisterer mange muligheder for at opnå uhyggelige virkninger, som ikke eksisterer i livet*" (Ibid. 52). Denne mulighed for at "potensere og mangfoldiggøre det uhyggelige langt ud over det, der er muligt i oplevelsen", som en forfatter kan betjene sig af, beskriver Freud som et arbejde med tvetydighed, der på mange måder kan ses som en 1:1 beskrivelse af Andersens arbejde med kladden til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" (Ibid. 53). Først skriver Freud, at uhyggen kommer frem, når en forfatter "bedrager os, i og med at han lover os den fælles virkelighed og så alligevel går udover den" (Ibid. 53). Lidt efter sætter Freud dog trumf på og kommer ind til kernen i litteraturens uhygge-potentiale:

Det består i, at han [forfatteren, CAF] i lang tid lader os være i vildrede med, hvilke forudsætninger han egentlig har valgt for den verden, han beskriver, eller i at han kunstfærdigt og listigt undgår en sådan forklaring lige til det sidste. I det store og hele er det dog førnævnte eksempel, der bliver realiseret, nemlig at fiktionen skaber nye muligheder for det uhyggelige, som falder bort i oplevelsen. (Ibid. 54)

Det afgørende er altså den tvetydighed, den vildrede, som en forfatter lader sin læser svæve i, for at kunne opnå en uhyggelig effekt. Og jo længere en forfatter kan opretholde denne tvetydighed, jo mere han kan krænge den ud over teksten, desto mere uhyggelig vil teksten potentielt set fremstå. Dette stemmer fint overens med Andersens forsøg på at lægge tvetydigheden ud i fortællerens blik på de i stuen beskrevne begivenheder, så læserens erfaring af uhygge ville kunne blive langt mere vedholdende og intenst stirrende, fremfor at den, når den er stærkest, som i "Nussknacker und Mausekönig", ikke varer særlig længe, førend den tager af igen.

Ifølge Royle er tredje del af *Det uhyggelige* udsprunget af en erkendelse, Freud synes at gøre sig, efter at han side op og side ned er kommet med sine eksempler på uhygge (Royle 13). Inden han går over til tredje del, skriver Freud, at "det ofte virker lidt uhyggeligt, når grænsen mellem fantasi og virkelighed bliver visket ud" (Freud 46). Royle argumenterer for, at Freud måske har fået en

fornemmelse af det futile i sin oplystning og samtidig er ved at komme på sporet af denne anden måde at forstå det uhyggelige på, hvor litteraturen er i fokus (Royle 13). Royles måde at læse Freud på bakkes op af den tvetydighed, som Freud gør til grundlaget for litteraturens uhygge-potentiale. For tvetydigheden hos Freud synes netop at bestå i, at man som læser ikke kan afgøre om den verden, man erfarer, er fantasi eller "den fælles virkelighed", altså forestilling eller realitet. Det Freud hele tiden kredser om i sine refleksioner om litteratur og uhygge, er den potentielle udviskning af grænsen imellem fantasi og virkelighed. For inden for genrer, skriver Freud, hvor man som læser accepterer overnaturlige, fantastiske hændelser, fx regelrette eventyr og Homers eposser, der træder det uhyggelige ikke frem – det gør det først, idet man som læser tvivler på "forudsætningerne han [forfatteren, CAF] egentlig har valgt for den verden, han beskriver", hvor grænsen imellem fantasi og virkelighed netop kan blive sløret. Eller sagt med Royles ord er det, Freud kredser om i sine refleksioner over uhygge og litteratur, litteraturens potentiale som en "exemplary disturber of the distinctions between "imagination and reality"" (Ibid. 13). Derfor må man heller ikke tro, at bare fordi Freud, i *Det uhyggelige*, ikke selv finder H.C. Andersens eventyr uhyggelige, så skulle også *selve hans refleksioner* over litteratur og uhygge ikke være anvendelige på Andersens eventyr (Freud 48). De er ikke bare anvendelige, de går direkte ind i hjertet af det, Andersen arbejder med i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", nemlig det tvetydige blik.

Renskriften – den uintelligible animering

I analysen af renskriften vil jeg vise, hvad Andersen søger at opnå, *når* han forsøger at folde uhyggen endnu mere markant ud over teksten. Det, han nemlig arbejder med, er for alvor at udfolde det tvetydige blik, hvilket er det samme som at sige, at Andersen forstår det uhyggelige som en særlig sansning, læseren får mulighed for at gøre sig under læsningen – en sansning han i renskriften forsøger at give de helt rette betingelser for at kunne blive foldet fuldt og helt ud.

I renskriften tager Andersen de scener ud fra kladden, hvor man bliver i tvivl, om det man med fortællerens blik ser, faktisk finder sted i stuen eller blot er en forestilling, han gør sig: Postyret med guldfuglen, træet og hjortene og scenen med porcelænskineseren, der bliver båret af de otte mus. Hyrdinden og skorstensfejerens tur rundt i stuen tager sig altså meget anderledes ud i renskriften.

Selvom man som læser via den paratekstuelle genreangivelse har været forberedt på, at dette er et eventyr, samtidig med tingene i stuen er begyndt at tale sammen, først kineseren og hyrdinden og så hyrdinden og skorstensfejerens, så kan porcelænsfigurerne tur ned af bordet, hvor de træder frem som fuldt ud animerede, ses som en yderligere bekræftelse på, at dette altså er et eventyr, der blot udspiller sig på en realistisk scene, en stue. Men idet animeringen træder frem som en mere eller mindre naturlig størrelse i renskriften, begynder det naturlige ved den dog mere og mere at blive tvivlsomt. Dette sker i og med hyrdinden og skorstensfejerens observerer røret på skabet, da de er kommet ned på gulvet:

Og han trøstede hende og viste hvor hun skulde sætte sin lille Fod paa de udskaarne Kanter og det forgyldte Løvværk ned om Bordbenet, sin Stige tog han ogsaa til Hjælp og saa vare de nede paa Gulvet, men da de saae hen til det gamle Skab, var der saadant et Røre; alle de udskaarne Hjorte stak Hovederne længere frem, reiste Takkerne og dreiede med Halsen; Gjedbukkebeens-Overkrigscommandeergerdanten sprang høit i Veiret og raabte over til den gamle Chineser, ”nu løbe de! nu løbe de!”

Da bleve de lidt forskrækkede og sprang gesvindt op i Skuffen til Forhøjningen (Bilag 2 s.

2)

Røret på skabet synes unægtelig at være opstået på grund af porcelænsfigurerne flugtforsøg. For det første ser det ud til, at de kigger over på skabet, netop fordi røret opstår; det tiltrækker sig deres opmærksomhed, og alene træfigurens udråb synes at være en tydelig indikation på, at røret er opstået, fordi de tager flugten. Men hvis oprøret er opstået på grund af hyrdinden og skorstensfejerens flugt, hvorfor tager hverken hjortene eller træfiguren så flugten op? Svaret synes at være, at de ikke formår det. For det, hjortene bevæger, er nemlig kun deres hoveder, gevirer og halse. Ligeledes kan træfigurens desperate råb til kineseren ses som en indikation af, at han er bundet til skabet, netop fordi han må forlade sig på en andens handlekraft, kineserens, for at få hyrdinden tilbage. Denne fortolkningsmulighed, altså at hjortene og træfiguren ikke tager flugten op, fordi de er bevægelsesmæssigt hæmmede, skriver Andersen ind i renskriften. For ikke nok med at de *ikke* springer ned fra skabet og ud i stuen, omskriver Andersen også måden selve skabsrøret tager sig ud. I kladden er det nemlig ikke deres takker, altså deres gevirer, de rejser, men hele deres krop: ”de reiste sig i Veiret”. Andersen indskrænker altså hjortenes bevægelse, så de nu kun bevæger sig fra halsen og opefter. Ligeledes får Andersen træfiguren til at fremstå som hæmmet. I kladden står der,

at træfiguren råber ”paa den gamle Chineser at nu løb de”. I renskriften gør Andersen træfigurens råb langt mere desperat. Til forskel fra i kladden sætter Andersen nemlig råbet i citationstegn, han gentager det og afslutter hvert råb med et udråbstegn. Han gør træfigurens råb til et *desperat udråb* – hvilket altså kan ses som en indikation af, at det eneste han kan gøre for at få hyrdinden tilbage, er at animere kineseren til at tage flugten op.

Og her begynder uhyggen så småt at titte frem i renskriften. For hvorfor virker hjortene og træfiguren bevægelsesmæssigt hæmmede, når nu hyrdinden og skorstensfejerens kan bevæge sig fuldt og helt? Et mørke, en uigennemsigtighed toner frem i teksten i måden, animeringen opfører sig på i stuen – og det sker, fordi animeringen pludseligt fremstår som et fortolkningsmæssigt problem. For animeringen opfører sig på en måde, som ikke er karakteristisk for eventyreren – qua den gådefuldhed, som er ved at dukke op i den, går den ud over sine breder i forhold til den funktion, den ellers er tiltænkt at udfylde i et eventyr, og den begynder pludselig at påkalde sig en uhørt grad af opmærksomhed. For ifølge Lüthi er overnaturlige hændelser, som fx animering af ting og genstande, nemlig fuldstændig underlagt plottet i et eventyr (Lüthi 69). Det overnaturliges funktion er udelukkende at bringe plottet, og dermed eventyrhelten, i fremdrift (Ibid. 59). Overnaturlige indslag skal altså ikke vække undren eller få helten til at grunde over, hvor den magiske assistance, han lige pludselig modtager, kommer fra. De skal ikke træde frem som enigmatiske og gådefulde – hvilket også er grunden til at eventyrhelten ”never bats an eye” i mødet med det overnaturlige, det har kun interesse for ham, idet det kan bringe ham videre på sin quest (Ibid. 6).

Knap nok har man som læser undret sig over, hvorfor mon hjortene og træfiguren ikke tager flugten op, førend animeringen i stuen bliver endnu mere problematisk. For hyrdinden og skorstensfejerens reaktion på skabsrøret er mærkværdig. Måske er det rimeligt nok, at de bliver ”lidt forskrækkede”, men at de efterfølgende ”gesvindt” springer op i skuffen synes unødvendigt, for hjortene og træfiguren lader netop ikke til at kunne flytte sig. Det ser nærmest ud til, at noget tager ved dem. Det er dog ikke det mest bemærkelsesværdige ved springet. For et spring af denne kaliber burde ikke være helt ufarligt for to porcelænsfigurer, det noget overilede spring kunne måske endda have været fatalt for dem. For som fortælleren påpeger, da han til at begynde med beskriver de to porcelænsfigurer: ”de vare af samme Porcelain og begge lige skrøbelige” (Bilag 2 s. 1). Men de ikke bare overlever, de får ikke en skramme. Deres porcelæn træder altså frem som

særdeles robust. Mens hjortene og træfiguren på den ene side er underligt halvt eller kun delvist animerede, så fremstår hyrdinden og skorstensfejerens nærmest som lidt *for animerede*, deres gesvindte spring og besynderligt stærke porcelæn taget i betragtning. Idet uforståeligheden ved animeringen tager til, idet den altså mere og mere kommer til at fremstå som en størrelse, der skalter og valter med tingene efter forgodtbefindende, så kryber uhyggen ind i renskriften. Andersen gør altså renskriften uhyggelig ved at gøre det uigennemsigtigt, hvorfor tingene i stuen præcist bevæger sig, som de gør. Animeringen fremstår mere og mere som en autonom og selvberørende størrelse, hvis bevægelse, helt bogstaveligt, er totalt uigennemsigtig. *Noget* synes altså at være på spil i stuen – hvad *det* så end er.

Da porcelænsfigurerne kommer ud på gulvet igen, efter at have været oppe i skuffen, så gør det uhyggelige for alvor sin entré i renskriften:

da de kom på Gulvet og saae op til Bordet, saa var den gamle Chineser vaagnet; han rokkede med hele kroppen, han var jo en Klump forneden!

”Nu kommer gamle Chineser!” skreeg den lille Hyrdinde og saa faldt hun lige ned paa sine smaa Porcelæns knæ, saa bedrøvet var hun. (Bilag 2 s. 3)

På trods af fortællerens forsøg på at retfærdiggøre kineserens rokken ved at påpege, at han jo er ”en Klump forneden”, så giver denne rokken alligevel ikke helt sig selv. For det at kineseren er reduceret til kun at kunne rokke, simpelthen fordi hans underste del ikke er animeret, er ikke så indlysende, når man betænker, at hyrdinden og skorstensfejerens er animeret til fingerspidserne – endda i en grad så deres ellers skrøbelige porcelæn er blevet stærkt nok til kunne klare et hovedkulds spring op i en skuffe. Og selvom hyrdinden og skorstensfejerens har ben, og kineseren ingen har, men kun en ”klump”, så er de trods alt udgjort af det samme materiale, porcelæn. Derfor er der heller ikke noget logisk eller selvklart ved, at porcelænskineserens underste porcelænsdel er totalt usmidig og ufleksibel. Animeringen i stuen træder nok engang frem som dunkel og uigennemskuelig. Men nu begynder der tilmed at tegne sig et klart mønster. Det bliver nemlig klart, at hyrdinden og skorstensfejerens fulde og hele bevægelsessevne ikke er reglen, men *undtagelsen*. Uhyggen samler sig nu i endnu højere grad om de to porcelænsfigurer. For spørgsmålet om hvorfor de andre ting i stuen ikke kan bevæge sig fuldt ud, toner mere i baggrunden i forhold til spørgsmålet om, hvorfor netop *hyrdinden og skorstensfejerens* kan. Dunkelheden, spørgsmålet om hvordan

animeringen i stuen skal forstås, kommer nu til at kredse om dem. For hvorfor har animeringen i særlig grad gennemtrængt netop dem?

Nok engang når animeringen i stuen knap at træde frem som et fortolkningsmæssigt problem, førend dette problem understreges af en overreaktion fra porcelænsfigurernes side – denne gang kun fra hyrdinden. For selvom kineserens rokken nok tager sig ret truende ud fra hyrdinden og skorstensfejerens perspektiv nede på gulvet, så udgør han med sin rokken reelt ingen trussel for dem – dels ser det ud til, at han ikke kommer ud af stedet, dels er hyrdinden og skorstensfejeren blevet beskrevet som meget rappe på fødderne, så de vil efter alt at dømme nemt kunne løbe fra ham. Hyrdinden reagerer dog enormt voldsomt og ude af trit med situationen. Hun reagerer som om, de er chanceløse over for kineseren – først skriger hun infamt og som slået af rædsel, og så falder hun til jorden, i en aldeles modløs positur, som om alt håb er ude. Igen synes noget at tage ved hende. Hvilket endnu engang meget vel kunne have været fatalt for hende, for at hun falder ”lige ned paa sine smaa Porcelains Knæ” synes at være en halsløs gerning, når man er en porcelænsfigur. Igen fremstår hendes porcelæn dog som særdeles modstandsdygtigt og robust. Hun får nemlig ikke en skramme.

Lidt efter går turen op i skorstenen, der beskrives som yderst strabadserende for dem:

og de kravlede og de krøb; en gruelig Vei var det; saa høit, saa høit; men han løftede og lettede, han holdt hende og viste de bedste Steder hvor hun skulde sætte sine smaa Porcelains Fødder og saa naaede de lige op til Skorsteens Randen og paa den satte de sig, for de vare rigtignok trætte og det kunde de ogsaa være. (Bilag 2 s. 4)

I forhold til kladden har Andersen ikke ændret meget ved porcelænsfigurernes tur op på taget. Og dog. For Andersen kommer her, i renskriften, med en lille, men vigtig tilføjelse. I kladden står der, at skorstensfejeren viste hende, hvor hun skulle sætte sine ”små Fødder”. Ligesom Andersen for ganske få linjer siden fremhæver, at det netop er hendes ”Porcelains Knæ”, hun falder lige ned på, så gør Andersen her opmærksom på, at det er hendes ”små Porcelains Fødder” som har vandret hele denne lange, hårde og ”gruelige” vej op igennem skorstenen – igen uden at tage den mindste skade. Andersen lader altså til igennem renskriften, ganske subtilt, at bygge et billede op af hyrdinden og skorstensfejerens porcelæn som modstandsdygtig og robust.

Da de endelig har forceret skorstenen og er kommet op på taget, går der dog ikke længe førend hyrdinden vil tilbage igen:

Det er altfor meget!" sagde hun. "Det kan jeg ikke holde ud! Verden er altfor stor! Gid jeg var igjen paa det lille Bord under Speilet! jeg bliver aldrig glad før jeg er der igjen! nu har jeg fulgt Dig ud til den vide Verden, nu kan Du gjerne følge mig hjem igjen, dersom Du holder noget af mig! (Bilag 2 s. 3)

Der er dog noget potentielt uhyggeligt ved hyrdindens ønske om at komme tilbage og stå på det lille bord. For selvom forklaringen umiddelbart lader til at give sig selv, den vide verden er simpelthen for stor for hende, toner der dog i renskriften *også* en anden forklaring frem, som er langt mere urovækkende. I renskriften bliver hyrdinden nemlig, med Søren Baggesens ord fra artiklen "Dobbeltartikulationen i H.C. Andersens forfatterskab", ligefrem slået af "en endnu større angst" oppe på taget (Baggesen 23). Selvom hyrdinden også virker ængstelig på taget i kladden, så har Andersen i renskriften intensiveret billedet af den angstfulde hyrdinde. Hendes ængstelighed er portrætteret således i kladden: ""Det er altfor meget!" sagde hun, "det kan jeg ikke holde ud! gid jeg var paa det lille Bord under Speilet, hvor Uhrværket staar, hvor Guldfluglen slaar med Vingen, jeg er gaaet med Dig ud i den vide Verden, nu kan Du gaae med mig hjem igjen!"" (Bilag 1 s. 4). I renskriften er hyrdinden mere ængsteligt og febrilt higende efter at komme tilbage til netop det lille bord, i og med at hendes ønske om at komme tilbage til bordet her efterfølges af sætningen: "jeg bliver aldrig glad før jeg er der igjen!". Derudover er hun også mere spids i sin tone over for skorstensfejeren, da hun siger til ham: "nu kan Du gjerne følge mig hjem igjen, dersom Du holder noget af mig!". Hyrdinden synes altså at have erfaret et eller andet oppe på taget, der gør, at hendes tone nu er slået om og blevet direkte brysk over for skorstensfejeren, samtidig med det ikke kan gå hurtigt nok for hende at komme tilbage til bordet. Betænker man, at det hun med angsten i struben drømmer sig tilbage til, i høj grad lyder som eventyrets udgangsposition, hvor hun stod på bordet sammen med skorstensfejeren, så dukker uhyggen op. For det at synet af den store verden kan gøre hende så angst, at hun med det samme vil tilbage til det lille bord, som ellers ikke er noget rart sted for hende, og hvor hun efter al sandsynlighed vil få kineserens vrede og træfigurens giftelyst at føle, er bemærkelsesværdigt – hvilket også Brask bemærker (Brask 203). Betragter man hyrdindens febrile opførsel ud fra Søren Kierkegaards angstforståelse, fra *Begrebet Angest*, så synes forklaringen på hendes ængstelighed da også at pege i en anden retning. Ifølge Kierkegaard er angst

nemlig forskellig fra fx frygt ved at dens genstand er ganske ubestemt (Kierkegaard 1960: 71). Sagt på en anden måde er angst for Kierkegaard angst for intet, men der er samtidig noget antydende over dette intet; Kierkegaard kalder nemlig også det, man ængstes for, for et "antydte Intet" (Ibid. 71). Man ængstes altså for "Noget, hvilket er Intet", men som dog alligevel rummer noget anelsesfuldt, anelsen af *noget*, der synes at komme til syne: "Angestens Intet er da her en Complexus af Ahnelser, der reflektere sig i sig selv" (Ibid. 72 og 94). Eller sagt med Bøggilds ord: "Dette [at angstens genstand er ubestemt, CAF] skyldes, at *angstens genstand* ret beset er *et intet*, i betydningen noget endnu kun forestillet eller anet, altså i en vis forstand noget snigende og u håndgribeligt" (Bøggild 2017: 62). Hyrdindens buldrende angst oppe på taget kan da forklares ved, at også hun – ligesom læseren – har haft en fornemmelse af, at noget synes at have været på spil i stuen, hvor det så går op for hende oppe på taget, at det kan hun ikke løbe fra, det er nemlig uløseligt forbundet til hende selv, det bor *i* hende og gennemtrænger hendes porcelæn. Her hjælper det altså ikke at flygte videre ud i verden, derfor skifter hyrdinden taktik. Nu vil hun tilbage til sin hidtidige placering på bordet, der hvor hun *stod stille*. Læst på denne måde er hyrdinden altså på flugt fra sin egen animering, hvorfor hun så hurtigt som muligt vil tilbage til bordet i forsøget på at genetablere den præanimerede tilstand, hvor hun og skorstensfejeren bare var to genstande, der stod på det lille bord under spejlet. For som Baggesen skriver, "slutter [teksten, CAF] i sin begyndelsessituation efter at have tømt den for enhver dynamik", hvilket kan forstås helt bogstaveligt, nemlig som hyrdindens forsøg på at annullere det, at de er blevet animerede, ved at spole tiden tilbage til eventyrets statiske udgangspunkt, ved at gå samme vej tilbage igennem skorstenen og stuen hen til bordet (Baggesen 23). Idet denne måde at forklare porcelænsfigurernes tilbagetog på toner frem, da bliver teksten umiskendelig uhyggelig. For her toner *noget*, som mere synes at være herre over porcelænsfigurernes måde at agere på, end de selv er det, anelsesfuldt frem mellem linjerne på teksten. Det er nemlig aldrig helt til at blive klog på i renskriften, hvad der ligger til grund for porcelænsfigurernes ageren: styrer de selv deres måde at bevæge sig og reagere på – eller er der noget, der styrer dem? Dette bliver man fx i tvivl om, da hyrdinden og skorstensfejeren er kommet ned i stuen igen og har fundet ud af, at kineseren er gået i stykker. Hyrdinden reagerer som følger: ""Det er grueligt!" sagde den lille Hyrdinde, "gamle Bedstefader er slaaet i Stykker, og vi ere Skyld deri! Det kan jeg aldrig overleve!" og saa vred hun sine smaa bitte Hænder" (Bilag 2 s. 4). Hvorfor reagerer hun så ængsteligt og febrilt over, at kineseren er slået i stykker? At han er slået i stykker er

sådan set bare gavnligt for deres tilbagevenden til stuen, for dermed vil han ikke længere kunne agere som patriark. Hendes reaktion tager tråden op fra hendes intensive angstudbrud oppe på taget. Derfor kan en forklaring være, at angsten og nervøsiteten, der stadig sidder i hende, får hende til at overreagere på synet af den ituslåede kineser. Synet har simpelthen forskrækket hende. Men hvem – eller hvad – er det egentlig, der har styringen i angsten? Ligesom det tidligere i renskriften har set ud til, at *noget* har taget ved hende og fået hende til at reagere på måder, der umiddelbart har været ude af trit med situationen, og som endda kunne have været fatale for hende, så kan det igen se ud som om, *noget* tager ved hende. Idet man som læser nok engang kan skimte, at årsagen til porcelænsfigurerens ageren udgår fra et mørkt, uhåndgribeligt punkt i teksten, der ikke desto mindre synes at være særdeles aktivt i sin styring af porcelænsfigurerne, da strammer uhyggen sit greb om teksten. Igen kan uhyggen ses som en direkte konsekvens af Andersens arbejde med renskriften. Hyrdindens udprægede angste (over)reaktion på kineserens ituslåning dukker nemlig først op her. For i kladden udbreder hun hverken "det kan jeg aldrig overleve!" eller begynder at vride sine hænder nervøst, her beskrives hendes reaktion "blot" således: ""Det er grueligt!" sagde den lille Hyrdinde, "den Gamle er slaaet i Stykker! og vi ere skyld deri"" (Bilag 1 s. 4).

Ovenstående urovækkende forklaring på hyrdinden og skorstensfejerens tilbagetog har dog også et vist allegorisk tilsnit. De to porcelænsfigurer kan nemlig ses som parodiske udgaver af Adam og Eva der, efter at have forladt paradiset, med Eva som primus motor, forsøger at genetablere tiden før syndefaldet ved at lade som om, det ikke har fundet sted. At denne manøvre fra starten er dømt til at mislykkes, kan Andersens tredje og endegyldige slutning på eventyret ses som en indikation af. Inden Andersen når frem til den slutning, han er tilfreds med, har han nemlig omskrevet den to gange. Det er især forskellen mellem renskriftens første version af slutningen og så den endegyldige, der er interessant i vores optik. Renskriftens første version ser således ud: "Men det kunde han ikke [altså nikke, CAF], og saa blev Gjeddebukkebeens Overkrigscommandeergersanten vred og det var til Gavn for Hyrdinden og Skorstensfeieren, den gamle Chineser nikke ikke og han skammede sig ved at sige at han havde en Klink i Nakken." (Bilag 2 s. 5). Den endegyldige slutning siger stort set det samme – på nær fra sætningen "og saae bleve de Porcelains Folk sammen" og frem:

Og Skorstensfeieren og den lille Hyrdinde saae saa rørende paa den gamle Chineser, de vare så bange han skulde nikke, men han kunde ikke og det var ham ubehageligt at fortælle til

Fremmede, at han havde bestandig en Klynke i Nakken, og saa bleve de Porcelains Folk sammen og de velsignede Bedstefaders Klynke og holdte af hinanden til de gik i Stykker. (Bilag 2 s. 6)

Renskriftens sidste sætning, at de "holdte af hinanden til de gik i Stykker", kan ses som en lettere parodisk udgave af den klassiske eventyrslutning "og de levede lykkeligt til deres dages ende", hvor det samtidig er uhyggen, der får det sidste ord. For det fortælles overhovedet ikke, *hvordan* de går i stykker. I og med at Andersen ganske subtilt igennem renskriften har bygget et billede af deres materialitet som særdeles robust op, så giver det slet ikke sig selv, at de to porcelænsfigurer skal kunne gå i stykker – også selvom fortælleren får det til at lyde ganske naturligt. Som læser må man altså undre sig over, hvad det mon er, som *har* fået dem til at gå i stykker. Her begynder uhyggen på ny at brede sig. For betænker man ovennævnte tolkning om, at tilbagemættet hjem til stuen kan læses som hyrdindens desperate forsøg på at slippe fra det, som anelsesfuldt synes at være på spil i stuen og i hendes eget porcelæn, så må man som læser spørge sig selv, om det ikke er det, der denne gang har taget ved dem i en grad, de ikke har haft styrken til at modstå. Hyrdinden lader faktisk også til oppe på taget at have erkendt umuligheden af at flygte. Det hun dog mangler, er modet til at se denne erkendelse i øjnene. Andersens endegyldige slutning kan altså ses som en påpegning af, at konsekvenserne kan være fatale, hvis man ikke formår at se dette noget, der er på spil i teksten, i øjnene og leve med det (hvad det mere præcist er, der er på spil, kommer jeg ind på senere). For porcelænsfigurerne går først i stykker, da de flygter hjem til stuen igen, idet de altså vender ryggen til dette noget og forsøger at mane det til jorden ved at stå stille. Men om det overhovedet *er* dette noget, der er skyld i, at de går i stykker, er det umuligt at få vished om, det lader sig kun ane – og netop derfor er slutningen uhyggelig.

Andersens arbejde med læsningens fænomenologi

Uhyggen i renskriften udgår fra, at det ikke er til at sige med sikkerhed, om *noget* rent faktisk tager ved porcelænsfigurerne og bebor dem i en grad, som hyrdinden oppe på taget helt bogstaveligt kan mærke, hvorfor hun så hurtigt som muligt vil have omgjort deres animering. Findes dette noget overhovedet, *er* det i teksten eller er det blot noget, man som læser forestiller sig? Denne tvivl, denne *tvetydighed*, er kernen i måden, renskriften er uhyggelig på. Og går man Andersens arbejde med at gøre renskriften uhyggelig efter i sømmene, kan man se, at det præcis er denne tvetydighed,

han søger at facilitere. For Andersen rent ud sagt gennemhuller renskriften med det, som den tyske litteraturteoretiker Wolfgang Iser kalder *tomme pladser*. Det er netop via disse tomme pladser, at uhyggen kryber ind i teksten. For at få en bedre forståelse af Andersens arbejde med det uhyggelige, må man vende blikket mod Iser og dennes hovedværk *The Act of Reading* fra 1976. Det Andersen nemlig arbejder med – eller forsøger at manipulere med – er læseprocessen, eller det, som Iser kalder for *læsningens fænomenologi*, og som han udforsker i *The Act of Reading*. Ifølge Iser medfører læsningen af en litterær tekst, at man uanset hvad løbende producerer en såkaldt *gestalt* (tysk for skikkelse eller helhed), hvilket Iser forstår som en helhedsorienteret "consistent interpretation" (Iser 119). Som Bo Steffensen pointerer, skyldes dette, at al litteratur altid i større eller mindre grad rummer, helt ned på sætnings- og ordniveau, en række ubestemtheder, som læseren vil forsøge at udfylde, oftest uden at denne lægger mærke til det (Steffensen 369). Ifølge Iser er selve læsehandlingen altså aldrig at forstå som en passiv aktivitet; den rummer altid et element af fortolkning fra læserens side, hvor denne med sit fortolkende blik, det Iser kalder *the wandering viewpoint*, hele tiden forsøger "at finde og skabe nye sammenhænge" i teksten for at komme ubestemthederne til livs (Ibid. 371). Her er det vigtigt at bemærke, at Iser er kraftigt inspireret af gestaltpsykologien, der forstår mennesket som "et meningssøgende væsen [der, CAF] skaber betydning ved at danne helheder, hvor de i øvrigt ikke findes i verden" (Ibid. 369). For ifølge Iser er en gestalt aldrig direkte udtrykt eller "at se" i en tekst; det er en helhed, en fortolkning, der træder frem, idet man som læser går i gang med at forbinde tekstens forskellige dele til et meningsfuldt hele (Iser 121).

Og en meget vigtig pointe for Iser er, at en forfatter ofte bruger en teksts ubestemtheder til at manipulere læseren i lige nøjagtig den retning, han vil have. I denne forbindelse kommer Iser ind på sit begreb tomme pladser. En tom plads opstår, når tekstdele støder mere eller mindre "uformidlet sammen", altså når tekstdele, der ikke synes meningsmæssigt at hænge sammen, står side om side i en tekst (Olsen 23). Dette sammenstød vil aktivere læseren til at forsøge at finde den meningsfulde forbindelse imellem tekstdelene. Ved at facilitere helt bestemte sammenstød i en tekst kan en forfatter manipulere læseren til at forbinde helt bestemte tekstdele, hvormed en særlig gestalt vil træde frem (Iser 169). En forfatter vender det altså til sin fordel, at en tekst altid vil bestå af ubestemtheder, som læseren ufravigeligt og kontinuerligt vil forsøge at udfylde og konkretisere. Ved bevidst at arbejde med en teksts ubestemtheder kan han nemlig få læseren til *selv* at gøre sig

den tolkning af teksten, han gerne vil have. Forfatteren kan her forstås som en art dukkefører, der hele tiden, uden læseren lægger mærke til det, fører denne ud i en ganske bestemt forståelse af teksten. Dette får Ben De Bruyn til at konkludere, at de tomme pladser hos Iser slet ikke er så tomme endda:

However, the work still nudges the reader's inferences in the right direction because, surprisingly, these 'empty places' turn out not to be empty after all. As they are positioned between two determinate perspectives or passages, these blanks decide *when* and *which* textual elements will be combined. Hence, readers can only connect these elements if they take the conventional content of these elements [...] into account. (De Bruyn 132)

De Bruyn pointerer, at der på ingen måde er fri leg i udfyldningen af de tomme pladser. I og med læseren hele tiden forsøger at samle en tekst til et meningsfuldt hele, må denne forsøge netop at finde *den* forbindelse, der kan få sammenhængen i teksten til at træde frem. Den tomme plads kan her forstås som en slags fælde, forfatteren har lagt ud i teksten, hvor forfatteren arbejder ud fra en klar forventning om, hvordan læseren vil udfylde den.

En af Iser's hovedpointer i sin undersøgelse af læsningens fænomenologi er, at det er umuligt at sige, hvor en gestalt oprinder fra: Udgår den primært fra teksten selv eller fra læserens egen forestillingsevne, idet man som læser samler teksten, gestalter den (Iser 119)? Med andre ord er det for Iser *tvetydigt*, hvor en gestalt skal placeres, for den kan hverken "ses" i den helt konkrete tekst eller ses som et produkt, der ene og alene stammer fra læserens fantasi, for gestalten udspringer af læserens møde med teksten, hvor tegn i teksten har ledt læserens forestillingsevne i en helt bestemt retning. De synteser af tekstens dele, der tilsammen former en gestalt, er for Iser "of an unusual kind":

They are neither manifested in the printed text, nor produced solely by the reader's imagination, and the projections of which they consist are themselves of a dual nature: they emerge from the reader, but are also guided by signals which "project" themselves into him. It is extremely difficult to gauge where the signals leave off and the reader's imagination begins in this process of projection. (Ibid. 135)

For Iser er det altså uendeligt tvetydigt, hvorfra en gestalt har sit udspring. Frem for endegyldigt at kunne blive anbragt enten i teksten eller hos læseren, så flyder en gestalt rundt et ubestemmeligt

sted mellem dem. Nu kan vi vende tilbage til Andersen. For uhyggen titter først frem i teksten, idet hjortene og træfiguren fremstår som bevægelsesmæssigt hæmmede. Der står dog intet om i teksten, at de *er* hæmmede. Det er udelukkende noget, man som læser slutter sig til, at de er. Og dette sker via udfyldningen af en tom plads. For det at porcelænsfigurerne bevæger sig ned af bordet, mens det beskrives, hvordan hjortene og træfiguren bliver animeret af deres flugt, uden at de dog selv tager flugten op, virker underligt. Betænker man dog, at hjortene og træfiguren må være hæmmede, så giver det fin mening, at de ikke tager flugten op: De formår det simpelthen ikke. Her er man dog som læser gået lige lukt i Andersens fælde. For nu begynder snebolden at rulle. Det er nemlig kun fordi hjortene og træfiguren virker hæmmede, at porcelænsfigurerne gesvindte spring op i skuffen i særlig grad kommer til at fremstå som en overreaktion – en overreaktion, der lader ane, at noget tager ved dem. For hvis hjortene og træfiguren er hæmmede, så giver det gesvindte spring op i skuffen ikke mening. Hvorfor sætter de deres porcelænsliv på spil, når der ikke umiddelbart er nogen fare på færde? Dette er endnu en tom plads. I og med det er svært at forklare deres spring, synes noget altså at tage ved dem. En gestalt begynder at tage form, hvor animeringen i stuen tager sig gådefuld og enigmatisk ud. Denne gestalt bakkes kun op af beskrivelsen af den rokkende kineser. For fortællerens forklaring om, at kineseren kun kan rokke, da han er en klump forneden, giver ikke helt mening. At kineserens underste porcelænsdel i eklatant grad ikke lader sig animere, når de to porcelænsfigurer er animerede til fingerspidserne, peger mere i retning af, at kineseren ligeledes er hæmmet. Animeringen tager sig nu for alvor gådefuld og selvberoende ud. Dette sker ikke mindst, fordi porcelænsfigurerne nu mere fremstår som undtagelsen end reglen. De er nemlig de eneste, der kan bevæge sig fuldt og helt, af en eller anden – uhyggelig – grund har animeringen netop i særlig grad valgt at bebo deres porcelæn. Dette får hyrdindens reaktion på kineserens rokken til at tage sig særligt uhyggelig ud. For hendes måde at reagere på er udtryk for endnu en tom plads. Billederne af kineseren, der bare rokker, og hyrdinden, der reagerer som om helvedet er brudt løs, støder sammen. Hvorfor reagerer hun så overilet og igen på en måde, der kunne have været fatal for hende? Her kommer gestalten til hjælp og udfylder den tomme plads. Situationen ligner til forveksling den fra før, hvor noget lod til at tage ved hyrdinden og skorstensfejeren, da de sprang op i skuffen. Er det igen dette noget, der synes at være på spil? Idet man som læser spørger sig selv om dette, da træder denne uudgrundelige kraft, der synes at være på spil, anelsesfuldt frem imellem linjerne på teksten. Uhyggen stiger. Oppe på taget placerer

Andersen en meget afgørende tom plads i teksten. Billedet af hyrdinden, der for alt i verden gerne vil væk fra det lille bord, bygget op i begyndelsen af teksten, støder her sammen med billedet af hyrdinden oppe på taget, der nu endnu mere ængsteligt drømmer sig tilbage til netop det lille bord. Forsøger man at forbinde disse to tekstelementer, så vil det gestalt, man indtil videre har samlet teksten med, nærmest spøgelsesagtigt komme en til hjælp. Hendes nye angst har netop hendes hidtidige placering på bordet fra *før* eventyrhandlingen gik i gang som lindrende drømmebillede. Dette peger i retning af, at det netop er hendes animering, hun nu er på flugt fra. Og hermed synes den anelse, man som læser har haft om, at noget er på færde i stuen, at blive bekræftet. Hyrdindens tilbagetog bekræfter på uhyggelig vis gestalten – teksten giver altså mere og mere mening, idet *noget*, hvad det så end er, faktisk *er* på spil i den. Den vigtigste tomme plads har Andersen dog gemt til sidst. For ganske subtilt igennem hele renskriften har Andersen bygget et billede op af porcelænsfigurerne som yderst, ja, nærmest unaturligt robuste. Når han slutter teksten af med at skrive ”og de holdte af hinanden til de gik i Stykker”, støder billedet af, at de går i stykker, larmende sammen med billedet af dem som robuste. Hvad kan have fået dem til at gå i stykker? Gestalten, man indtil nu har bygget op, stiger nu igen spøgelsesagtigt frem. For det, som de lader til at være på flugt fra, og som flere gange synes at have taget ved dem, byder sig nu til som en forklaring og stiger nok engang uhyggeligt og anelsesfuldt frem.

Læserens sansning af fremmedhed

Det som synes at være på spil i teksten, og som uhyggen udgår fra, lader sig altså først ane, idet man som læser med sit fortolkende blik forsøger at forbinde tekstens dele til et meningsfuldt hele. Dette *noget* bliver altså først ”synligt” i tekstens gestalt. Selvom det er meget svært at se, om det overhovedet er *i* teksten, kan man dog som læser heller ikke se bort fra det. For så snart man går i gang med at læse teksten, toner det ufravigeligt frem imellem tekstens linjer, det *insisterer* på at træde frem for læserens fortolkende blik. Andersen holder altså læserens blik fanget i en slags tvetydighedens skruestik: Prøver man at afvise det, som synes at være på spil i teksten som blot værende udtryk for ens egen forestilling eller indbildning, så vil man alligevel ikke kunne undgå løbende under læsningen at blive tiltrukket af *noget*, der synes at gøre sig gældende i teksten og som i det skjulte, men konstant og vedblivende synes at drive sit spil med tingene i stuen. Prøver

man på den anden side at komme ud af denne skruestik ved at finde ud af, hvor det med garanti står, eller *er*, i teksten, så lader det sig ikke med 100 procents sikkerhed se noget sted i den. For det kunne være der – men det kunne lige så vel *ikke* være der. Andersen holder med andre ord læseren fanget i et særligt tvetydigt blik på teksten. Og i dette blik synes læseren konstant at være fastholdt i en bevægelse af tiltrækning og frastødning. For *noget* synes mere og mere anelsesfuldt at tiltrække sig ens opmærksomhed som læser, *noget* synes gedulgt at være på spil og udøve sit virke i teksten, men idet man søger at gribe ud efter det og fastnagle det til et sted i teksten, så det med sikkerhed er at se sort på hvidt, så er det væk, så har det stødt en fra sig. Læser man videre, så stiger det dog frem igen, og så kan man nok engang forgæves forsøge at gribe ud efter det. Ifølge den franske litteraturteoretiker Louis Vax er denne bevægelse af tiltrækning og frastødning et kendetegn for erfaringen af det uhyggelige. Dette skriver Vax i *La séduction de l'étrange* fra 1965, hvor man igen skal huske på, at det uhyggelige på fransk skal forstås som *l'étrange*, altså det sære, det fremmedartede: "L'étrange est une tentation: en souffrir c'est en jouir. Voilà bien son ambivalence. Conscience de l'étrange, séduction de l'étrange et horreur de l'étrange, c'est tout un. L'étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes." (Vax 13). For Vax er erfaringen af uhygge netop ramt af ambivalens; det man lider under i erfaringen af det uhyggelige er samtidig det, som man nyder. For Vax er denne bevægelse af tiltrækning og frastødning det, som gør sig gældende i selve følelsen, erfaringen af fremmedhed. Uhyggen breder sig, når man kan fornemme, at noget gedulgt synes at udøve sit virke, uden at man kan komme det nærmere, hvad det er - eller om det overhovedet *er*. Det er præcis dette, Andersen arbejder med i renskriften til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren": Han forsøger at skabe en tekst, at forme den på en særlig måde, så læseren kan gøre sig en faktisk *erfaring* af fremmedhed, så denne altså kan sanse og mærke den. Det han arbejder på i renskriften er at udfolde det uhyggelige, forstået som en sansning af fremmedhed, som anelsen af et mørkt punkt, der mere og mere synes at trække i trådene i teksten, uden at man på nogen måde kan få en vished om det. Lige fra begyndelsen af tilblivelsesprocessen har Andersen haft dette arbejde for øje. Derfor flytter han det tvetydige blik inde i det fiktive univers, Marie Stahlbaums blik i "Nusknacker und Mausekönig", ud i selve rammen på den fiktive tekst, han arbejder på, nemlig kladden til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren". For ved at flytte tvetydigheden ud i fortællerens blik på de begivenheder, det ikke er til at sige, om han blot forestiller sig eller ej, får uhyggen langt bedre kår til at kunne træde frem som en sansning, i og med det tvetydige blik

ville kunne fylde langt mere i teksten og dermed i langt højere grad ville kunne underlægge sig læserens blik. Andersen er dog ikke tilfreds med kladden, øjensynlig fordi uhygge-potentialet for strategien med at lægge det tvetydige blik ud i rammen på eventyret ikke rigtig er opfyldt. Det tager han dog i den grad revanche for i renskriften. Nu lægger han nemlig tvetydigheden ud i selve måden teksten, med Isers ord, gestaltes på. Tvetydigheden dukker nu direkte op i læserens samlende og fortolkende blik på teksten. Andersen udnytter altså til fulde, at læseren af en litterær tekst under læsningen samler denne i en gestalt, hvis oprindelse per definition er tvetydig. For udgår den primært fra teksten eller læseren? Ved hele tiden at få dette *noget*, der synes at være på spil i teksten til at stige frem i gestalten, uden at det direkte kan "ses" i selve teksten, så bliver man som læser konstant i tvivl, om det overhovedet findes, samtidig med det insisterende bliver ved med at stige frem for ens blik, når man læser teksten. Hermed kan teksten til fulde bemande læserens blik og lade denne erfare fremmedheden *som fremmedhed* og "se" den – hvad enten denne vil det eller ej.

Og dette gør Andersen ved at manipulere med eventyrgenre. Der åbnes nemlig først op for uhyggen i renskriften, idet hjortene og træfiguren tager sig hæmmede ud i deres måde at bevæge sig på. Men grunden til man overhovedet studser over dette er, at Andersen netop har indikeret til læseren, at denne skal læse teksten ud fra en forventning om, at ting her kan bevæge sig fuldt ud – nemlig da hyrdinden og skorstensfeieren træder ned af bordet. Det er først, når læseren begynder at læse teksten ud fra denne forventning, at animeringen i stuen træder frem som en størrelse, der er gådefuld og svær at blive klog på. Andersen afnaturaliserer altså den animering, som inden for genre, ifølge Lüthi, ellers er kendetegnet ved netop ikke at være uhyggelig (Lüthi 69). Det er altså ikke kun hyrdinden og skorstensfeieren, der ikke lader til selv at være herrer over måden, de går igennem eventyret på. Også læseren er i overhængende fare for at blive ført af en usynlig hånd – nemlig Andersens.

Kierkegaards *Om Begrebet Ironi* - sansningen af andethed

Vi kan altså konstatere, at Andersen i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" arbejder på at udfolde det uhyggelige forstået som en sansning; han forsøger at forme teksten på en måde, så læseren kan gøre sig en faktisk *erfaring* af fremmedhed. Hvorfor gør han det? Hvad

synes at være drivkraften for Andersen bag dette arbejde med tekstens æstetiske udtryk? For at kunne nærme os et svar, er det nødvendigt at vende blikket mod Søren Kierkegaard og den særlige fænomenologi ved at være til i sproget, som han i særlig grad udforsker i sin magisterafhandling *Om Begrebet Ironi* fra 1841. Det er nemlig på mange måder den samme fænomenologi, Andersen udforsker og arbejder på at give et modsvarende æstetisk udtryk i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren".

I *Om Begrebet Ironi* kommer Kierkegaard med en berømt billedliggørelse af, hvad der er på spil i den ironi, Socrates praktiserer. Det, Kierkegaard tager udgangspunkt i, er et fikserbillede der forestiller Napoleons grav:

Der existerer et Stykke, som forestiller Napoleons Grav. To store Træer overskygge den. Videre er der ikke at see paa Stykket, og den umiddelbare lagttager seer ikke Andet. Imellem de to Træer er der et tomt Rum; idet Øiet følger langs med dets Contur-Omrids, fremtræder pludselig af dette Intet Napoleon selv, og nu er det umuligt at lade ham forsvinde igjen. Det Øie, der engang har set ham, seer ham nu med en næsten ængstende Nødvendighed altid. Saaledes ogsaa med Socrates' Repliker. Man hører hans Taler, ligesom man seer Træerne, hans Ord betyde det, de lyde paa, ligesom Træerne ere Træer, der er ikke en eneste Stavelse, der giver et Vink om en anden Fortolkning, ligesom der ikke er en eneste Streg, der antyder Napoleon, og dog, dette tomme Rum, dette Intet er det, der gemmer det Vigtigste. (Kierkegaard 1962: 78)

Det, der kommer til syne i den socratiske ironi, synes at være nært beslægtet med Kierkegaards angstforståelse. For ligesom angst hos Kierkegaard er angst for intet, altså for "Noget, hvilket er Intet", hvor dette intet, man ængstes for, har en vis dragende effekt på en, således synes også *noget* at gøre sig gældende i Socrates' ord, noget som man ikke direkte kan se eller høre, men som ikke desto mindre synes at gøre opmærksom på sig selv. Tager man tråden op fra Kierkegaards billedsprog, kan man måske endda sige, at det er *imellem* Socrates' ord, ud af dette intet, der er imellem dem, at noget synes at tone frem og tiltrække sig ens opmærksomhed, ligesom det er ud af den intethed, der er imellem træerne, at Napoleon pludseligt synes at træde frem. Og ikke nok med, at noget, der ikke direkte kan ses eller høres, synes at gøre opmærksom på sig selv i Socrates' ord, så *er* dette noget, "dette Intet", som Kierkegaard formulerer det, det vigtigste ved Socrates' ord. Det er det, som Socrates via sin sproglige og ironiske praksis forsøger at kommunikere. Men hvad er det, der gør opmærksom på sig selv i, eller måske rettere: imellem, Socrates' ord? Dette kan

man komme lidt nærmere ved at konsultere følgende beskrivelse, Kierkegaard giver af Socrates' sproglige praksis:

Han [Socrates, CAF] hørte nemlig til den Art af Mennesker, hvor man ikke kan blive stående ved det Ydre som sådant. Det Ydre tydede bestandig hen på et Andet og Modsat. Ikke var det med ham som med en Philosoph, der foredrager sine Anskuelser, hvor netop dette hans Foredrag er selve Ideens Tilstedeværelse, men det Soc. sagde, betydede noget Andet. (Ibid. 71)

Det er netop dette, Socrates forsøger at kommunikere, nemlig "noget Andet". For det, som Kierkegaard forsøger at vise nærmest umærkeligt kommer til syne via Socrates' sproglige praksis, er *noget*, der trænger sig på imellem hans ord og som netop ikke kan komme til udtryk direkte i ordene. Det er altså noget, der synes at modsætte sig sprogliggørelse, men som ikke desto mindre gør opmærksom på sig selv i en grad, så man som læser af Socrates' ord har svært ved at se bort fra det. Det er helt bogstaveligt "noget Andet" – altså andethed forstået som en irreducibel andethed, som *det*, der ikke lader sig indfange af sproget og som går ud over direkte at blive sprogliggjort. Ifølge Louis Mackey er kommunikationen af andethed selve kernen i Kierkegaards forståelse af ironi: "The notion of the other – the irreducibly alien – is crucial to Kierkegaard's understanding of the concept of irony" (Mackey 5). Og måden, Socrates forsøger at kommunikere andethed på, er ved at træne den enkeltes gehør for andethedens sagte vibreren i sproget, den nærmest lydløse måde, andetheden ytrer sig på. Det, der nemlig kendetegner ironi for Kierkegaard, er en "Hvidsken", som det gælder om at have "Gehør for" (Kierkegaard 1960: 329).

Hvis man skal forsøge at komme det lidt nærmere, hvordan kommer andetheden så mere konkret til udtryk i sproget, hvordan visker den? For Kierkegaard synes svaret at være som en kontinuerlig bevægelse imellem tiltrækning og frastødning. Det er nemlig det, der kendetegner resultatet af ironikerens sproglige praksis, nemlig at ironikeren lader individet "svæve [...] mellem to Magneter – det Tillokkende og det Frastødende" (Ibid. 103). Denne konstante vekselvirkning mellem at blive tiltrukket og frastødt er det, der kendetegner individets erfaring af andethed, det er sådan andetheden melder sig *som andethed*. For ironikeren åbner individet op for en erfaring af noget, der anelsesfuldt tiltrækker sig ens opmærksomhed, af et eller andet som lader til at gøre sig gældende, og som ens perception mere og mere synes at gravitere mod, men som så, idet man søger at fastholde det, at tage det direkte i øjesyn, støder en fra sig. Det er præcis denne svæven, som Socrates, ifølge Kierkegaard, holder sin elsker Alkibiades fanget i, og som Alkibiades, i Platons

Symposion, har svært ved at udholde. Alkibiades beskriver nemlig i sin tale til Sokrates, hvordan Sokrates' ord, hans taler, får hans hjerte til at slå heftigt i hans bryst og tårerne til at løbe ned af hans kinder (Ibid. 103). Samtidig med han bliver tiltrukket af Sokrates' ord, prøver han dog også at undfly dem. For Alkibiades beskriver også, hvordan han tilstopper sine ører for at undgå Sokrates' ord, fordi der samtidig er noget smertefuldt ved dem (Ibid. 103). Og det, som synes at være smertefuldt, er netop det, at andetheden ikke lader sig fastholde, at den netop kun lader sig erfare i en bestandig bevægelse imellem, at man bliver tiltrukket og frastødt af den. Kierkegaard skriver nemlig, at "Forstaaelsens flygtige men ubeskrivelige Nu" øjeblikkelig "fortrænges [...] af Misforstaaelsens Angst" (Ibid. 103). Det, man altså synes at erfare, det der tiltrækker sig ens opmærksomhed, kan man aldrig få et endegyldigt, sikkert greb om, for idet man forsøger at komme det nærmere og give det faktisk eksistens, så fordufter det. Og så står man tilbage med en ængstende ontologisk usikkerhed vedrørende eksistensen af det, man synes at have erfaret: Var det der overhovedet – eller var det blot noget, man forestillede sig? Man kan dog heller ikke bare totalt vende andetheden ryggen, for har man først fået ens sanser kalibreret efter den, har man meget svært ved ikke at lade sig tiltrække af dens visken – hvilket Alkibiades' adfærd over for Sokrates kan ses som et vidnesbyrd om, for han kan, bogstavelig talt, ikke holde sig fra ham. Pointen synes at være, at man skal acceptere den ontologiske tvivl af det, man erfarer. Dette er nemlig måden, andetheden lader sig erfare på. At den er umulig at fastholde, er andethedens vandmærke, det er andetheden. Andethed skal altså i *Om Begrebet Ironi* først og fremmest forstås som en erfaring.

Og det er netop erfaringen af andethed, Sokrates giver sig i kast med, når han, ifølge Kierkegaard, udfører sin yndlingsbeskæftigelse, nemlig "at stirre" som "betegner hvad vi sige, at tænke på Intet, idet at "Intet" næsten bliver synligt for En" (Ibid. 107). Da Kierkegaard gennemgår Aristophanes' *Skyerne*, kommer han igen ind på Sokrates' stirren. Her benævner han den dog også på en anden måde, han kalder den for en svæven. For i *Skyerne* portrætterer Aristophanes Sokrates som hængende ned fra et loft i en kurv, en "Svæven", Kierkegaard roser som et "yderst betegnende" portræt af Sokrates og hans ironiske virke (Ibid. 187). Og denne svæven sidestiller Kierkegaard med den sokratiske stirren: "Hvad enten han nemlig hænger i en Kurv under Loftet, eller han omphalopsychitisk [navlebeskuende, CAF] stirrer ind i sig selv og derved til en vis Grad frigjør sig fra den jordiske Tyngde, saa svæver han i begge Tilfælde" (Ibid. 187). Dette kan forklare, hvorfor ""Intet" næsten bliver synligt" for Sokrates, idet han stirrer. For det Sokrates gør er, at han svæver

mellem to magneter, det tillokkende og det frastødende, han har altså fuldt ud accepteret, at andetheden kun lader sig ane, at den ikke endegyldigt kan gribes, og idet han gør dette, idet han altså accepterer tvivlen og bebor den svæven, man kan sige finder sted i den, da træder andetheden frem for hans blik, noget træder nærmest ud af intet og bliver synligt for ham. At andetheden qua andethed synes at vibrere imellem noget og intet, kan man også se ved, at Kierkegaard sætter dette intet, der næsten bliver synligt for Socrates, i gåseøjne. For herved indikeres det, at intet ikke helt er intet, men netop synes – måske – at være noget. I det tilfælde hvor Socrates synes at stirre *ind i sig selv*, kan man sige, det er hans egen andethed, han har blik for, han forsøger her at holde sig åben overfor det ved ham selv, som ikke kan gribes af sproget, det ved ham selv, som skyer sprogliggørelse, og som netop i sin skyen kun lader sig ane.

Og grunden til at ironikeren i det hele taget lytter efter andethedens hvisken i sproget, er at denne opererer ud fra en særlig forståelse af sprogets beskaffenhed. Ironikeren har nemlig indset, at der ikke er nogen "overensstemmelse imellem tegnet, ordet, og hvad det betegner, tingen, eller forestillingen derom" (Bøggild 2002: 43). Ifølge Kierkegaard var det faktisk Socrates, der "foranstaltede cæsuren" imellem ord og ting, fordi denne netop forsøger at give udtryk for *noget andet* – for det der ikke kan komme til udtryk direkte i sproget (Bøggild 2002: 43). Til grund for ironikerens forsøg på at kommunikere andethed som andethed ligger altså en antagelse af, at der ikke findes "et naturgivent og ligefremt forhold mellem sprog og virkelighed" (Bøggild 2014: 9). *Noget* synes altså konstant at gøre sig gældende, som sproget ikke kan gribe. Men omvendt er det sproget, som gør, at dette noget overhovedet lader sig ane. For idet noget ikke synes at lade sig indløse i sproget, så er det dog *i* og *via* sproget, altså fra individets position som altid allerede placeret i sproget, at dette noget overhovedet lader sig erfare. Andetheden kan altså kun komme til udtryk *negativt*, som spor af noget, der for bestandigt er usynligt, men som ikke desto mindre tiltrækker sig ens opmærksomhed. Og denne negativitet er for Kierkegaard at forstå som *en decideret sansning*, man som sprogligt individ konstant har en mulighed for at gøre sig, hvis man vel at mærke har øje og øre for den. For det, som Socrates erfarer, det, han kan mærke og lader sig beruse af, når han stirrer, er netop denne negativitet:

Således begriber man bedst den Stirren hos Socrates, der saa ofte har været Gjenstand for Omtale, og som vi ogsaa tidligere have berørt, som en Drømme-Tilstand, idet Negativiteten blev ham anskuelig, og han ligesom berusedes af dens Tomhed. Medens han derfor ellers gik

omkring, indlod sig baade med Landsmænd og Fremmede, saa stod han i slige Øieblikke stille og stirrede. (Kierkegaard 1960: 206)

Andethed skal altså for Kierkegaard forstås som en sansning, en erfaring, individet kan gøre sig qua sin placering i sproget. En særlig sanselighed, en særlig fænomenologi, ved at være til i sproget kommer her til syne i *Om Begrebet Ironi*. Det er præcis denne fænomenologi, Andersen mere minutiøst udforsker, og forsøger at give et modsvarende æstetisk udtryk, i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren". Og det punkt ved individets væren i sproget, der her kommer under Andersens lup, er seksualitet.

Renskriften fortsat – sprog og seksualitet

For samtidig med fremmedheden for alvor træder frem som en sansning i renskriften, intensiverer Andersen også tekstens seksuelle tematik. Dette kan man fx se ved måden, hyrdinden træder frem i teksten på. Fortælleren lader sig nemlig føre af træfigurens blik, da han beskriver tingene i stuen, inden handlingen som sådan går i gang, og der, hvor dette blik fører ham hen, er direkte over på bordet til hyrdinden: "Altid saa han [træfiguren, CAF] til Bordet, under Speilet, for der stod en yndig lille Hyrdinde af Porcelain" (Bilag 2 s. 1). Træfigurens intenst rettede blik mod hyrdinden, især når man betænker, at han lige inden er beskrevet som en satyrlignende figur, emmer af seksuel rettethed. Hyrdinden toner altså frem i teksten, *fordi* hun er objekt for et seksuelt begær, træfigurens. Og dette bevirker, at fortællerens efterfølgende dydige beskrivelse af hendes udseende fremstår som særdeles ironisk. For grunden til at fortællerens blik overhovedet er faldet på hyrdinden, skyldes et andet blik, træfigurens, som i sin intensitet ikke lader til at have hendes dydige beklædning for øje. At hyrdinden allerede fra begyndelsen træder frem i teksten med et intenst, seksuelt rettet blik på sig, skriver Andersen ind i renskriften. For i kladden beskrives det, hvordan træfiguren ikke kigger over på bordet med en specifik genstand for øje, her står der blot, at han kigger derover "for paa det Bord stod der saa mange, kunstige Ting".

Dette er dog ikke den eneste gang i renskriften, hyrdinden får et slet skjult seksuelt begær at føle. Inden de tager flugten op i skorstenen, får skorsteensfeieren nemlig en idé: ""Jeg faaer en Tanke," sagde Skorsteensfeieren, "skulle vi krybe ned i den store Potpourikrukke der staaer i Krogen, der kunne vi ligge på Roser og Lavendler og kaste ham salt i Øinene naar vi kommer!"" (Bilag 2 s. 3).

I kladden er det faktisk hyrdinden, der foreslår, om de ikke skal tage turen op i potpourrikrukken og skorstensfejerens, der afslår (Bilag 1 s. 3). I tråd med den slet skjulte seksualitet, træfigurens blik, der allerede fra renskriftens begyndelse synes at gribe ud efter hyrdinden, bytter Andersen her om på hyrdinden og skorstensfejerens, så det nu bliver *skorstensfejerens*, der spørger hyrdinden, hvilket lægger et yderligere pres på hendes seksualitet. Hyrdinden når dog knap at afslå skorstensfejerens tilbud om en tur op i potpourrikrukken, førend hun nok en engang får et begærligt blik at mærke – denne gang fra skorstensfejerens selv. For efter at hyrdinden har svaret bekræftende på skorstensfejerens spørgsmål, om hun vil med ham ud i den vide verden, beskrives skorstensfejerens på følgende måde: "Og Skorstensfeieren saae ganske stivt paa hende" (Bilag 2 s. 3). Dette intenst rettede blik på hyrdinden lader ikke bare til at være seksuelt motiveret, fordi det i den grad minder om og spejler træfigurens blik fra begyndelsen af renskriften. Som voksenlæser kommer man nemlig til at tænke sit, når Andersen vælger at beskrive blikket med ordet "stivt". Nok engang lader Andersen den seksuelle tematik stige frem på en slet skjult måde i renskriften. Beskrivelsen af skorstensfejerens stive blik dukker nemlig først op her. Det, der lader til at være det egentlige motiv for skorstensfejerens til at tage hyrdinden med ud i den vide verden, nemlig seksuel tilfredsstillelse, gør ham altså, på uhyggelig vis, sværere og sværere at skelne fra den træfigur, de er på flugt fra. Lige meget hvor hyrdinden vender sig hen, om hun bliver i stuen eller tager flugten ud i verden, så strammer seksualiteten sit greb om hende. Denne intensiverede seksuelle tematik i renskriften gør, at dens ord mere og mere bliver ladet med en mulig seksuel betydning. For da hyrdinden skal til at træde ind i kakkelovnen, sammen med skorstensfejerens, der åbenlyst begærer hende i overmåde grad, er det svært ikke at projicere diverse bange seksuelle anelser ind i det mørke, som de to nu sammen entrerer: ""Det seer sort ud!" sagde hun, men hun gik dog med ham, baade gjennem Tromlen og gjennem Røret, hvor der var den bælmørke Nat." (Bilag 2 s. 3). At dette mørke synes at være ladet med seksuel betydning, understreges af endnu en parallel mellem skorstensfejerens og træfiguren. For det, træfiguren før forsøgte på, men ikke lykkedes med, var ligeledes at føre hyrdinden ind i et mørke, nemlig "det mørke Skab" (Bilag 2 s. 2). Og dette mørke viste sig i den grad at være ladet med seksuel betydning, da træfiguren herinde efter sigende gemmer sine elleve koner. Mørket, porcelænsfigurerne sammen går ind i, som endda beskrives som værre end skabets mørke, som bælmørkt, kommer da til at resonere af mulig seksuel indebyrd. Og denne parallel mellem det mørke skab og mørket i kakkelovnen faciliterer Andersen for alvor i renskriften. I

kladden beskrives mørket nemlig som "den sorteste Nat", i renskriften har han altså skiftet ordet "sorteste" ud med "bælmørke" (Bilag 1 s. 3). Da porcelænsfigurerne kommer ned i stuen igen, synes seksualiteten nok engang at gøre sig gældende i teksten. For pludselig er det skorstensfeieren, der begynder at vrisse af hyrdinden:

"Han kan klinkes endnu!" sagde Skorsteensfeieren. "Han kan meget godt klinkes! Vær bare ikke saa heftig! Naar de lime ham i Ryggen og give ham en god Klink i Nakken, saa vil han være så god som ny igjen og kan sige os mange Ubehageligheder.

"Troer Du?" sagde hun. Og saa krøb de op igjen paa Bordet hvor de før havde staaet."

"See saa langt kom vi!" sagde Skorsteensfeieren, "der kunde vi have sparet os al den Uleilighed!" (Bilag 2 s. 4)

Som også Jessen kommer ind på, lader skorstensfeierens ubehagelige tone over for hyrdinden til at oprinde fra hans forsmåede seksuelle begær (Jessen 97). Set fra hans perspektiv har turen op på taget nemlig ikke fremkaldt andet end frustration, fordi hans begær her lod sig opflamme ved udsigten til at få hyrdinden for sig selv, et begær som han dog vender uforløst hjem til stuen med. Skorstensfeierens uforløste begær ligger da som en slet skjult undertekst i ovenstående replikskifte. Renskriftens åbenlyse seksuelt ladede undertone er her nok engang en konsekvens af Andersens arbejde med denne. I kladden er skorstensfeierens tone over for hyrdinden anderledes sober. Her konstaterer han nemlig blot følgende overfor hyrdinden: "Han kan klinkes endnu, sagde Skorstensfeieren; han kan meget godt limes i Ryggen, og naar han faaer en god Klink i Halsen saa sidder Hovedet nok fast!" (Bilag 1 s. 4).

Andersens arbejde med at skrive et slet skjult lag af seksuelle hentydninger ind i renskriften er i fin overensstemmelse med den tid, teksten er skrevet i. For ifølge Sune Aukén i sit bidrag til *Dansk Litteraturs Historie*, bind 2, der er betitlet "Biedermeier", skal man skelne imellem biedermeiersk borgerkultur og biedermeierkunst. Biedermeierkulturen, ifølge Aukén, "udfolder sig inden for borgerskabets trygge, lidt snævre rum, der under presset fra den gode tone og fra det politiske system i forhold til offentligheden orienterer sig efter en ganske smal ideologisk, politisk-social og moralsk horisont." (Aukén 260). Biedermeierkunsten, til gengæld, udnytter dog dette trange rum til at provokere den samtidige læser ved at beskrive fænomener "der befinder sig enten på eller over grænsen for, hvad der kan få plads i borgerstuen" (Ibid. 259). Her findes nemlig

"knivskarpe, men ofte dæmpede satiriseringer, mængder af seksuelle over- og undertoner og en løbende interesse for afvigende og perverterede personlighedstræk." (Ibid. 260). Disse provokationer er, ifølge Auken, den samtidige læser helt på linje med, denne sætter endda stor pris på at blive udfordret og forarget i smug (Ibid. 260). Der foregår altså et spil imellem det, Auken kalder for biedermeierkunst, og datidens borgerskab, hvor en let pirrende og slet skjult seksualitet inviteres inden for hjemmets fire vægge grundlæggende for at underholde. Kunsten gik her ud på at pirre, uden dog at være direkte forargelig. Det er dette spil, Andersen giver indtryk af, at teksten lægger op til, ved at komme med den ene slet skjulte seksuelt ladede beskrivelse efter den anden. Teksten inviterer altså sin læser til at deltage i et spil, hvor forfatterens evne til at lade de seksuelle hentydninger boble lige under ordene, uden dog at blive for direkte, er *det*, som læseren lader sig underholde af. Men bedst som læseren tror at være helt på linje med det spil, teksten vil spille, hvor denne føler sig helt hjemme i den slet skjulte måde, seksualiteten beskrives på, så toner der også en anden forståelse af seksualitet frem, som er langt mere urovækkende og – per definition – ubekendt. I takt med seksualiteten griber ud efter hyrdinden i renskriften, toner *noget* frem imellem tekstens linjer, som mere og mere synes at drive sit spil med porcelænsfigurerne. En fremmedhed, en uintelligibel kraft lader sig mere og mere ane i teksten. Idet hyrdinden kommer under et større og større pres for at træde frem som et seksualiseret væsen, idet hendes seksualitet er på nippet til at blive sat, eller sagt på en anden måde, lade sig realisere, da lader en fremmedhed sig sanse i teksten. Det lader altså til, at der er en dimension ved seksualiteten, som ikke lader sig gribe eller tæmme og som netop træder frem, idet hyrdinden presses til at tage en bestemt seksuel identitet på sig. Der er altså en dimension ved seksualiteten, der ikke lader sig sprogliggøre, en irreducibel andethed ved ens begær og drifter, en andethed, der netop lader sig ane, idet man mere konkret tager seksualiteten på sig og giver den et udtryk. Det er denne fremmedhed ved sin seksualitet, som hyrdinden lader til at have øje og øre for i renskriften, og som hun i længden ikke kan udholde erfaringen af, hvorfor hun over stok og sten vil tilbage til bordet i forsøget på at komme tilbage til tiden før "syndefaldet", nemlig da de bare stod stille på bordet og slet og ret var ting. Her er det netop Andersens pointe, at det kan gå grueligt galt, hvis man vender andetheden ryggen, hvis altså man giver op over for den, fordi man ikke kan udholde dens henvendelse, dens hvisken.

Det der her synes at gøre sig gældende er en særlig Andersen'sk forståelse af seksualitet, som skal forstås som del af en større og mere fundamental drivkraft. Ifølge Johan de Mylius i artiklen

"Øjeblikket – en anskuelsesform hos H.C. Andersen" forstår Andersen den umiddelbare virkeligheds "sociale univers i kontrast til et meget større univers, som vi har adgang til umiddelbart i følelsen, i vores eget indre, i oplevelsen, et univers, der både er indre og ydre: naturen" (de Mylius 58). På denne baggrund skal drift og begær, for Andersen, forstås som en konstant higen efter, blot for et øjeblik, at komme i kontakt med denne natur, altså at lade sig opfylde og absorbere af den. For Andersen er denne fundamentale drivkraft så kraftfuld, at hans forfatterskab i høj grad, ifølge de Mylius, kredser om "vanskelighederne med at placere driften, begæret og den natur, de er forbundet med, i den forhåndenværende virkelighed", hvilket altså skal forstås som den sociale virkeligheds mere snævre rammer (Ibid. 74). Det er præcis vanskeligheden med, for ikke at sige umuligheden af, at presse denne fundamentale drift ind i en mere konkret seksuel identitet, hyrdinden får at føle. Andersen synes dog i "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" at operere med en erkendelse af, at dette er et vilkår. For det lader sig nemlig ikke gøre for de to porcelænsfigurer at spole tiden tilbage til tiden før "syndefaldet", hvor andetheden endnu ikke var begyndt at melde sig i teksten. Andersen prøver snarere at vise, at andethedens visken er et vilkår. Den er et vidnesbyrd om, at ens fundamentale drivkraft, det der altså ligger til grund for ens bevæggrunde og færd i verden, rummer en fremmedhed, et grundlæggende mørke, der ikke kan gøres transparent eller lade sig belyse af sproget. Derfor skal man forsøge at være lydhør over for og (ind)se ens egen fremmedhed, man skal – som Socrates i *Om Begrebet Ironi* – hele tiden holde sine sanser åbne overfor erfaringen af *det*, dette *noget*, altså ens egen andethed, der netop lader sig ane, idet den undflyer sprogliggørelse. Så bedst som man som datidig borgerlig læser tror at være helt på linje med det spil, teksten lægger op til, så toner samtidig muligheden for at erfare ens egen fremmedhed frem i teksten. Med andre ord bliver teksten uhyggelig, og uhyggen skal netop lade læseren erfare, at hvis denne tror, seksualitet kan reduceres til en størrelse, man kan lade sig pirre af efter forgodtbefindende, som led i en borgerlig underholdningsstrategi, så kan man godt tro om igen. Dette kan også forklare, hvorfor Andersen slutter teksten af med at lade den tindre af uhygge. Han forsøger nemlig her at få erfaringen af andethed til at træde frem så kraftfuldt som muligt, så læseren også vil have blik for denne, hvad enten læseren vil det eller ej, når han eller hun tager blikket op fra papiret.

Andersens kortlægning af andethedens henvendelse

I analysen af tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" har vi set, at Andersen arbejder på at lade læseren, i mødet med teksten, gøre sig en *erfaring af fremmedhed*. Det at Andersen netop arbejder på at skabe betingelserne for, at læseren *selv* kan erfare fremmedheden, viser, at han arbejder inden for samme forståelse af, hvad det vil sige at være til i sproget, altså inden for den fænomenologi, som vi så Kierkegaard udstikke retningslinjerne for i *Om Begrebet Ironi*. For i fuld overensstemmelse med Kierkegaards forståelse af andethed kan andetheden, for Andersen, *qua andethed* ikke kommunikeres eller sprogliggøres direkte. Andethed er nemlig først og fremmest en erfaring, en sansning, man som sprogligt individ gør sig *i* sproget, og i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" har vi set, at Andersen, via sine manipulationer med eventyrgenre, arbejder på at opstille betingelserne for, at læseren på sin helt konkrete vej igennem teksten, kan gøre sig denne *erfaring* af andethed. Samtidig så vi, at Andersen kommunikerer denne erfaring via tvetydighed. Spørgsmålet er så, om denne kommunikation af andethed via tvetydighed også kan bruges som en mere overordnet forklaring på, at Andersens eventyr er så tvetydige. For er den kommunikation af andethed, som Andersen stabler på benene i "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", del af en mere overordnet poetisk og æstetisk strategi hos Andersen? Dette vil jeg undersøge i det følgende ved at analysere to af Andersens eventyr, som excellerer ved deres tvetydige udtryk, nemlig "Den lille Havfrue" fra 1837, og "Skyggen" fra 1845. Mere ind til benet vil jeg altså undersøge om ikke Andersen, i forhold til de mere generelle retningslinjer, som Kierkegaard opstiller for ovennævnte fænomenologi, er ude i en mere minutiøs kortlægning, i sine eventyr, af *hvor* man som individ i sproget skal være særligt opmærksom på andethedens henvendelse. For mig at se virker det nemlig som om, Andersen med sine eventyr forsøger at træne læserens sanseapparat i at være agtpågivende over for de forskellige steder i sproget, hvor andetheden i særlig grad synes at trænge sig på - en bestræbelse hos Andersen, der kan ses som et udslag af en særlig etik, som jeg efter analyserne kommer nærmere ind på.

De perspektiverende analyser

”Den lille Havfrue” – narrativ vægtløshed

For at forstå tvetydighedens funktion i ”Den lille Havfrue” er vi dog først nødt til at se på det portræt, der tegnes af den lille havfrue, inden tvetydigheden for alvor melder sig mod tekstens slutning.

Helt fra begyndelsen af eventyret bliver den lille havfrue beskrevet som særegen sammenlignet med hendes fem storesøstre: Det, der udmærker hende, er hendes intense længsel efter menneskenes verden over vandet. Dette bliver som noget af det første gjort klart i beskrivelsen af, hvordan hun har arrangeret sin lille havhave:

Hver af de smaa Prindsesser havde sin lille Plet i Haven, hvor hun kunde grave og plante, som hun selv vilde; een gav sin Blomsterplet Skikkelse af en Hvalfisk, en anden syntes bedre om, at hendes lignede en lille Havfrue, men den yngste gjorde sin ganske rund ligesom Solen, og havde kun Blomster, der skinnede røde som den. Hun var et underligt Barn, stille og eftertænksom, og naar de andre Søstre pyntede op med de forunderligste Ting de havde faaet fra strandede Skibe, vilde hun kun, foruden de rosenrøde Blomster, som lignede Solen der høit oppe, have en smuk Marmorstøtte, en deilig Dreng var det, hugget ud af den hvide, klare Steen og ved Stranding kommet ned paa Havbunden. Hun plantede ved Støtten en rosenrød Grædepil, den voxte herligt, og hang med sine friske Grene udover den, ned mod den blaa Sandbund, hvor Skyggen viste sig violet og var i Bevægelse, ligesom Grenene; det saae ud, som om Top og Rødder legede at kysse hinanden. (Andersen 1963: 88)

Hvor søstrenes haver enten forestiller en hval eller en havfrue, så har den lille havfrue formet sit blomsterbed efter solen, altså efter et objekt, der ikke hører havverdenen til. Mens søstrene altså dyrker genkendelige objekter, så dyrker den lille havfrue *det*, der rækker ud over havets verden og op over havoverfladen. Denne forskel kommer også til udtryk i måden, de pynter deres haver op på. For strengt taget pynter den lille havfrue slet ikke sin have op. Hun har tværtimod en marmorstøtte stående, som forestiller et menneske. Hvor hendes søstre netop pynter deres haver med fragmenter, vraggoods, så har den lille havfrue én genstand stående, som kan give hende et klart og tydeligt billede af, hvordan noget af det mest karakteristiske ved verdenen over vandet ser ud: et menneske. Hvor hendes søstre altså har adspredelse og leg for øje i deres havedyrkning, så kan den lille havfrues have ses som en slags alter, der mere viser hen til en verden bort fra hendes egen. Her

kan den lille havfrue netop dyrke *sin længsel*. At længslen dog rummer et potentiale for en særlig selvopslugthed, indikeres ved måden, beskrivelsen af hendes have afrundes. For den grædepil, havfruen planter, som med sine grene indrammer drengestatuen, indrammer også billedet af hendes have på en lidt mere ildevarslende måde. Grædepilens skygge er nemlig i bevægelse på en måde, så det ser ud som om, træets top og bund kysser hinanden. Som Bøggild fremhæver det i *Svævende stasis*, kan dette ses som en hentydning til den græske myte om Narcissicus, der forelsker sig i sit eget spejlbillede og kysser det (Bøggild 2012: 78). Grædepilens kys danner altså en cirkel, den synes at lukke sig om sig selv, hvilket kan ses som en indikation af, at havfruen med sin intense længsel måske selv er ved at bevæge sig i en lignende selvomsluttende retning.

At havfruen mere konkret med sin længsel er i fare for at blive ramt af narcissistiske tilbøjeligheder, indikeres i næste afsnit. For idet grædepilens top og bund kysser hinanden, skiftes der afsnit, hvor der straks zoomes ind på det, der beskrives som havfruens allerstørste glæde, nemlig at høre fortællinger om menneskeverdenen: "Ingen Glæde var hende større, end at høre om Menneskeverdenen deroventfor; den gamle Bedstemoder maatte fortælle alt det hun vidste om Skibe og Byer, Mennesker og Dyr" (Andersen 1963: 88). Bedstemoren er dog ikke den eneste, der kan fodre den lille havfrue med fortællinger om verdenen oven for havoverfladen. Når en af de unge havfruer fylder 15 år, må de tage turen derop, hvorefter de fortæller deres søstre om, hvad de har set. Disse historier gør et dybt indtryk på den lille havfrue, fx den ældste søsters beretning om "den store Stad":

Da hun kom tilbage, havde hun hundrede Ting at fortælle, men det deiligste, sagde hun, var at ligge i Maaneskin paa en Sandbanke i den rolige Sø, og see tæt ved Kysten den store Stad, hvor Lysene blinkede, ligesom hundrede Stjerner, høre Musikken og den Larm og Støi af Vogne og Mennesker, see de mange Kirketaarne og Spiir, og høre hvor Klokkerne ringede (Ibid. 89)

Lige efter storesøsteren har givet dette sansemættede billede af livet i menneskebyen, beskrives det, hvordan den lille havfrue har svært ved at høre efter, fordi hun totalt lader sig absorbere af dette billede. Og denne absorption varer ikke bare en, men flere dage: "O! hvor hørte ikke den yngste Søster efter, og naar hun siden om Aftenen stod ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaae Vand, tænkte hun paa den store Stad med al den Larm og Støi, og da syntes hun at kunne høre Kirkeklokkerne ringe ned til sig." (Ibid. 89). Her *inderliggør* hun søsterens fortælling om storstaden i en grad, så den nærmest, bogstavelig talt, får liv. Det der altså reelt set er en forestilling

om, hvordan livet i storbyen tager sig ud, og som hun projicerer ud i det mørkeblå vand, hvor intet umiddelbart er at se, bliver nærmest til virkelighed for hende, en virkelighed der fra hendes synspunkt synes at påkalde hende. Her midt på havets bund, langt fra menneskenes verden, bygger havfruen altså bro til denne, ved at inderliggøre det, hun får fortalt om menneskene, så afstanden for hende ikke konstant føles så uoverstigelig, men bliver en størrelse hun, bare for et kort øjeblik, *føler* at hun kan minimere.

Over de næste år svømmer havfruens søstre op til havoverfladen, hvor de efterfølgende fortæller om, hvad de har set. Havfruen bliver altså hele tiden forsynet med nye fortællinger om, hvordan menneskenes verden ser ud, hvilket hun så kan bruge til at tøjle sin længsel med, inden hun selv bliver gammel nok til at tage turen op til havoverfladen. Da det endelig bliver hendes tur, lader det dog til hun helt konkret har svært ved at se bort fra alle de fortællinger, hun er blevet fodret med, og som hun har inderliggjort. Dette gør sig allerede gældende ved det allerførste, havfruen ser, da hun stikker hovedet op af vandet: "Solen var lige gået ned, idet hun løftede sit Hoved op over Havet, men alle Skyerne skinnede endnu som Roser og Guld, og midt i den blegrøde Luft straaede Aftenstjernen saa klart og deiligt, Luften var mild og frisk og Havet blikstille" (Ibid. 92). Denne beskrivelse minder i høj grad om den beskrivelse, havfruens næstældste søster gav af *sin* første tur op til havoverfladen, som den lille havfrue altså har kendt til i nogle år:

Hele Himlen havde seet ud som Guld, sagde hun, og Skyerne, ja, deres Deilighed kunde hun ikke nok beskrive! røde og violette havde de seilet hen over hende, men langt hurtigere, end de, fløi, som et langt hvidt Slør, en Flok af vilde Svaner hen over Vandet hvor Solen stod; hun svømmede henimod den, men den sank og Rosenskjæret slukkedes paa Havfladen og Skyerne. (Ibid. 90)

Det virker faktisk som om, den lille havfrue ser solnedgangen "igennem" sin søsters fortælling. For ligesom søsteren fremhæver, at himlen ser ud som guld, og skyerne ser røde og violette ud, således tager himlens skyer sig ud som "Roser og Guld" for den lille havfrue. At skyerne for den lille havfrue tager sig ud som roser, kan også ses som en henvisning til søsterens beskrivelse i den forstand, at det skær, der her har fyldt himmelhvælvingen og skyerne, til sidst beskrives som et rosenskær. Det er altså ikke helt til at blive klog på, hvad havfruen mest har øje for, den faktiske solnedgang eller det billede af en solnedgang, hun har fået fortalt af sin søster for år tilbage. Da det trækker op til det uvejr, som sidenhen skal få prinsens skib til at kæntre, er det ligeledes svært at se, hvad havfruen mest har blik for, selve stormvejret, eller det punkt hvor stormvejret ligner en stormvejrbeskrivelse,

hun allerede er bekendt med, nemlig den næst yngste søsters. Da *hun* nemlig første gang stikker hovedet op af vandet, er det vinter, hvorfor "store isbjerge" flyder rundt på havet (Ibid. 91). Om aftenen trækker det dog op til storm, hvor det dramatisk beskrives, hvordan "den sorte Sø løftede de store isblokke høit op" (Ibid. 91). Når den høje sø for den lille havfrue tager sig ud "ligesom store sorte Bjerge", kan man som læser godt blive i tvivl om, hvad den lille havfrue rent faktisk ser; stormvejret som sådan eller billedet af de tårnende isbjerge fra søsterens stormvejrbeskrivelse (Ibid. 93). Og ligesom havfruen er hurtig til at spotte det ved virkeligheden over vandet, der stemmer overens med de historier, hun er så bekendt med, så er hun også lynhurtig til at få øje på det ved prinsen, der virker bekendt, da hun ligger på stranden med ham, efter hun har bjerget ham:

Solen steg saa rød og skinnende op af Vandet, det vare ligesom om Prindsens Kinder fik Liv derved, men Øinene bleve lukkede; Havfruen kyssede hans høie smukke Pande og strøg hans vaade Haar tilbage; hun syntes, han lignede Marmorstøtten nede i hendes lille Have, hun kyssede ham igjen, og ønskede, at han dog maatte leve. (Ibid. 93)

Her virker det som om, havfruen kysser prinsen anden gang, *fordi* han ligner hendes marmorskulptur. Og det at hun opdager ligheden, synes at vække et begær i hende. Hendes andet kys er nemlig langt mere stjålent end det første, hun reagerer prompte på sin lyst. Det som får havfruen til at kysse prinsen anden gang, er altså det ved ham, som fremstår bekendt for hende, og som har været genstand for en dyb inderliggørelse fra hendes side, nemlig marmorskulpturen. Havfruen har altså svært ved at se virkeligheden over vandet i øjnene, i stedet har hun konstant blik for, hvor denne ligner de fortællinger, de billeder og forestillinger, hun på havets bund har inderliggjort i en intens grad. Og det begær der vækkes i hende, da hun kysser prinsen anden gang, bliver samtidig indrammet i teksten på en særdeles uheldssvanger måde. For havfruen der kysser prinsen, mens hun bukker sig ned over ham, kan ses som en spejling af billedet af grædepilen, der med sine grene omslutter marmorstøtten, og samtidig ser ud til at kysse sig selv. I genopførelsen af billedet i teksten er havfruen trådt i grædepilens sted og udfører altså nu selv det kys, hvor en særlig narcissisme synes at være på færde. Og der hvor havfruen kan siges at gøre sig skyldig i en art narcissisme, er at idet hun kysser prinsen anden gang, fordi han ligner hendes marmorskulptur, så er det mere *hendes forestilling* om, hvad det vil sige at være menneske, som hun kysser, end det som sådan er det menneske, hun har i sit skød på stranden. Det virker altså som om, at der her på stranden tændes et begær i havfruen efter ikke så meget at se virkeligheden i øjnene, men mere

efter at dyrke de punkter, hvor virkeligheden *ligner* de fortællinger og forestillinger, hun med så stor inderlighed har dyrket under havet. At det netop er denne form for selvoptagethed, der er på færde, synes subtilt at blive indikeret, da havfruens have nok engang dukker op i teksten. For selvom havfruen bliver ved at vende tilbage til stranden, hvor hun efterlod prinsen, så er han ingen steder at se. Havfruen bliver derfor bedrøvet og indadvendt, hvorfor hendes eneste lise er et opholde sig i sin have:

Der var det hendes eneste Trøst, at sidde i sin lille Have og slynge sine Arme om den smukke Marmorstøtte, som lignede Prindsen, men sine Blomster passede hun ikke, de voxte, som i et Vildnis, ud over Gangene og flettede deres lange Stilke og Blade ind i Træernes Grene, saa der var ganske dunkelt. (Ibid. 94)

Billedet tager her tråden op fra den første beskrivelse af havfruens have, hvor grædepilen, der her så ud til at kysse sig selv, kunne ses som et symbol på en gryende selvoptagethed i havfruens længsel. At grædepilen nu er vokset tæt sammen med blomsterne og fremstår som langt mere dunkel og uigennemtrængelig i sin måde at omslutte statuen på, kan læses som et tegn på, at den selvoptagethed, der før blot var til stede i kimform, nu er trådt frem i fuldt flor og i langt højere grad omslutter den lille havfrue. Og da havfruen endelig finder ud af, hvor prinsen bor, antydes det kraftigt i teksten, at det faktisk mere er prinsen forstået som en spejling af hendes marmorstatue, altså af hendes *forestilling* om, hvad det vil sige at være menneske, hun er ude efter at tage i øjesyn, end prinsen som sådan. Havfruen finder nemlig ud af, at prinsen bor i et veritabelt marmorslot og det, hun herefter allermest ynder er "mangen Aften og Nat", altså gang på gang, at svømme ind under "den prægtige Marmor Altan", hvor prinsen opholder sig og bare betragte ham, mens han altså tror sig "ganske ene i det klare Maaneskin" (Ibid. 95). I havfruens yndlingsbeskæftigelse synes en ironi at komme til syne i teksten. For nu hvor hun faktisk *har* fundet prinsen og kan tage *ham* i øjesyn, er det, hun allermest ynder at gøre, at komme så tæt på ham som muligt, uden at tage reel kontakt til ham, og se ham på den marmoraltan, hvor han alene slapper af om aftenen badet i det klare måneskin – altså hvor han kommer så tæt på som muligt at ligne en faktisk marmorskulptur, badet som han er i genskinnet fra det omkringværende marmor. Og det at havfruen bliver ved at komme tilbage til altanen, for at betragte prinsen, synes at indikere, at en særlig umættelighed gør sig gældende i hendes foretagende: Hun kan simpelthen ikke få nok af at dyrke prinsen forstået som en spejling af hendes marmorskulptur.

Ved at opholde sig tæt ved prinsen synes havfruen dog også at blive i stand til at spotte andre steder, hvor virkeligheden spejler hendes inderliggjorte forestillingsverden. Da hun nemlig imellem nogle siv på afstand betragter prinsen på sit skib, må man som læser spørge sig selv, *hvem* der egentlig, i følgende passage, ser havfruen for sig som en svane: "Hun saae ham mangel Aften seile med Musik i sin prægtige Baad, hvor Flaggene vaiede; hun tittede frem mellem de grønne Siv, og tog Vinden i hendes lange sølvhvide Slør og Nogen saae det, tænkte de, det var en Svane, som løftede Vingerne." (Ibid. 95). Nok engang synes et ekko fra den næstældste søsters beskrivelse af sin første gang over vandet at gøre sig gældende i teksten. Beskrivelsen af at "Nogen" ser vinden tage i havfruens "lange sølvhvide Slør", altså hendes hår, og tror, det er en svane, der løfter vingerne, genkalder nemlig beskrivelsen af de svaner, havfruens næstældste søster så flyve over aftenhimlen, hvor disse blev beskrevet som et "langt hvidt Slør". Frem for at det er nogen, der, idet de ser havfruen, tror det er en svane, så kan det lyde som om, ovenstående passage snarere skal læses som et udtryk for, at det er havfruen selv, der forestiller sig, at hvis nogen så hendes hår flagre i vinden, ville hun nok, for deres blik, tage sig ud som en svane. Via denne fantasieren kommer havfruen altså til at ligne svanerne fra søsterens fortælling; imens hun betragter prinsen imellem sivene, åbnes der pludseligt et nyt "punkt" op for hende, hvor virkeligheden ligner hendes inderliggjorte forestillingsbilleder.

Havfruen er altså særdeles ferm til at bruge prinsens nærvær som et springbræt til at dyrke sine forestillinger. Og at dømme ud fra at det i teksten understreges, at hun "mangel Aften og Nat" opsøger både marmoraltanen og prinsens skib, så udnytter hun dette potentiale til fulde. Det lader dog til, at dette ikke længere er nok for havfruen. For lige efter det er blevet beskrevet, *hvor* god hun har været til at udnytte prinsens nærvær, fortælles det, at hun nu hungrer efter ny viden om menneskenes verden. Havfruens yderst veludviklede evne til at genkende de fortællinger og forestillinger, hun omgiver sig med, synes altså at have forøget hendes behov for nye fortællinger og forestillinger, som hun kan internalisere og bruge til at "forstå" verden ud fra – og da hun allerede har tømt sine søstre for viden, vender hun sig mod bedstemoren:

Meer og meer kom hun til at holde af Menneskerne, meer og meer ønskede hun at kunne stige op imellem dem; deres Verden syntes hun var langt større, end hendes; de kunde jo paa Skibe flyve hen over Havet, stige paa de høie Bjerge høit over Skyerne, og Landene, de eiede, strakte sig, med Skove og Marker, længer, end hun kunde øine. Der var saa meget hun gad vide, men

Søstrene vidste ikke at give Svar paa Alt, derfor spurgte hun den gamle Bedstemoder og hun kjendte godt til den høiere Verden (Ibid. 95)

Havfruens hunger efter viden om menneskenes verden beskrives her som et begær, der for alvor er begyndt at accelerere; hendes succes med at spotte punkter, hvor virkeligheden ligner hendes inderliggjorte fortællinger, synes bare at have givet hende endnu mere blod på tanden med at finde nye steder, hvor virkeligheden ligner hendes forestillingsverden. Potentialet i alle de jagtmarker oven vande, der for hende ligger uopdagede hen, lader nærmest til at beruse hende – hvilket yderligere synes at forøge hendes begær. At havfruens begær forlener hende med en enorm drivkraft, kan man se ved måden, havfruen reagerer på det, bedstemoren nu fortæller hende om livet oven vande: Menneskene udmærker sig nemlig ved at have en udødelig sjæl, og havfruen kan kun selv få del i denne sjæl, og dermed selv opnå udødelighed, hvis et menneske elsker hende mere end sin egen "Fader og Moder" (Ibid. 96). Dette er unægteligt svært opnåeligt for havfruen. Men samme dag hun har fået dette at vide, tager hun hen til havheksen og sætter alt på et bræt: Mod afgivelse af sin stemme får hun en bryg af havheksen, hvor hendes halefinne efter indtagelse vil blive til ben. Via denne menneskeskikkelse vil havfruen forsøge at vinde prinsens kærlighed – så hun altså kan opnå en udødelig sjæl.

På dette sted i eventyret finder der dog nogle genremanipulationer sted, som kan ses som en understregning af, at havfruen i teksten rent strukturelt er hovedperson med stort h. Som Bøggild pointerer, går noget af ordlyden fra bedstemorens tale til havfruen igen i havheksens (Bøggild 2014: 82). Denne spejling i teksten imellem bedstemoren og havheksen er ikke en tilfældighed. Både bedstemoren og havheksen kan nemlig i eventyret ses som versioner af karakterer, der indenfor eventyrgenre, ifølge Propp, udelukkende er til som en slags narrative katalysatorer, nemlig den fjendtlige stedmor og heksen. Selvom bedstemoren på ingen måde er fjendtlig, så opfylder hun faktisk et godt stykke af vejen rent strukturelt de funktioner, som stedmoren inden for genre er bærer af. For det første er hun ikke havfruens rigtige mor, men er beskrevet som en art stedfortrædende mor – det er blandt andet hende, der har fortalt historier for havfruerne, da de var små, og gjort dem klar til deres første ture oven vande. Og ifølge Propp er det ofte sådan en stedmoder, der sætter gang i den eventyrlige handling, altså skaber narrativ fremdrift, ved at få eventyrets helt eller heltinde forvist fra hus og hjem, hvormed der sættes gang i dennes *quest* ud i verden (Propp 33). På en måde kan man sige, at bedstemoren faktisk har været med til at "forvise"

havfruen fra hendes hjem – det er nemlig hende, der har fortalt de historier, som havfruen fra barnsben har inderliggjort i en grad, så hun *længes* væk fra hus og hjem. Frem for at bedstemoren altså direkte er den eksterne faktor, der forviser havfruen og sætter gang i eventyrhandlingen, så fodrer hun havfruen med narrativer, der forlener hende med en så stærk længsel efter menneskenes verden, at denne længsel i princippet bliver det, der fordriver havfruen. Denne manøvre i teksten kan ses som en indikation af, at den narrative fremdrift, som bærer hovedpersonen igennem teksten og som, indenfor eventyrgenre, i høj grad sættes i værk af eksterne faktorer, fx stedmoren, i "Den lille Havfrue" snarere er en kraft, der brænder i den lille havfrue selv – hvor bedstemoren kan ses som en af de nøglefaktorer, der har næret havfruens længsel. På denne måde kan havheksen ses som en spejling af bedstemoren. For ligesom stedmoren er heksen, ifølge Propp, også at forstå som en slags narrativ katalysator inden for genren. Når helten nemlig på sin quest tilfældigt møder en heks, så sker dette typisk, fordi helten af denne vil modtage en magisk genstand, som i sidste ende vil bringe handlingen yderligere i fremdrift (Propp 84). Heltens tilfældige møde med en heks kan altså forstås som en ekstern faktor, der tilvejebringer lige netop *det*, helten har brug for på sin videre færd. I "Den lille Havfrue" er der dog ikke noget tilfældigt over havfruens møde med heksen, hun opsøger nemlig *selv* havheksen og kræver nærmest at modtage den magiske hjælp, hun har brug for. Den narrative fremdrift, som havfruen her "modtager" af havheksen, kommer altså ikke til hende ud af det blå, hun foranstalter den selv. Da havfruen herefter på trappen til prinsens slot indtager den magiske bryg og får ben, kan hun altså ud fra et strukturelt synspunkt forstås som en yderst kraftfuld hovedperson, der nærmest suger den narrative fremdrift til sig for at komme i mål med sit forehavende.

På marmorslottet bliver havfruen taget godt imod af prinsen, og som tiden går, kommer han til at holde af hende – hans kærlighed synes dog at blive overordentlig svær for hende at vinde. For lige siden prinsen skyllede op på stranden med havfruen, har han bildt sig ind, at det var en af de unge piger fra klostret, der reddede ham. Mindet om denne pige, han hin morgen kun så to gange, har prinsen inderliggjort i en grad, så hun er den eneste, han kan "elske i denne Verden" (Andersen 1963: 102). Havfruen ligner dog, ifølge prinsen, denne pige. Og derfor, siger prinsen til havfruen, er hun tæt på at kunne gøre det ud for denne for ham: "du næsten fortrænger hendes Billede i min Sjæl" (Ibid. 102). Prinsen synes altså ligesom havfruen at have et særdeles godt blik for, hvor virkeligheden ligner hans inderliggjorte fortællinger og forestillingsbilleder; og ligesom havfruen

synes denne lighed at være det, han orienterer sig efter og skaber værdi i sit liv ud fra: havfruen er nemlig så kær for ham, *fordi* hun ligner den unge pige fra stranden – hvilket han siger til hende direkte: ”hun [pigen fra stranden, CAF] var den eneste jeg kunde elske, men du ligner hende [...] og derfor har min gode Lykke sendt mig dig, aldrig skal vi skilles!” (Ibid. 102). Derfor er det havfruens håb, at hun med tiden kan fortrænge billedet af pigen fra stranden i en grad, så prinsen vil tage *hende* til ægte. Da prinsen dog på sine forældres forlangende aflægger nabokongens datter visit, viser det sig, at nabodatteren er den unge pige fra stranden. Deres bryllup bliver straks sat i værk – og idet dette sker, bliver teksten særdeles tvetydig.

For ud fra et genremæssigt synspunkt er det pludselig ikke til at sige med sikkerhed, hvilken narrativ funktion havfruen egentlig udfylder i eventyret – og følgelig hvor historien egentlig ”ligger” i teksten. For samtidig med havfruen indtil videre i eventyret rent strukturelt synes at have været hovedperson, så kan hun nu ligeså vel forstås som en biperson i teksten. Det at hun i sin tid reddede prinsen fra druknedøden og lagde ham i vandkanten, gjorde nemlig at prinsen her mødte en ung pige, som han forelskede sig i, og som siden viste sig at være en prinsesse, han nu skal giftes med. Uden dette møde på stranden havde prinsen altså ikke giftet sig med nabokongens datter – og dermed ikke fået sin prinsesse. Havfruen udfylder her præcis den funktion, som er beskåret den magiske hjælper inden for eventyrgenre: Idet helten har allermest brug for hjælp, melder denne sig ud af det blå – her i form af havfruens redning af prinsen til søs, lige inden han lider druknedøden, hvor hun samtidig fører ham op på netop den strand, hvor mødet med den unge pige, han siden gifter sig med, finder sted (Lüthi 57). Som læser er det på dette sted i eventyret ikke til at regne ud, hvor det narrative tyngdepunkt i teksten egentlig ligger: Er det, man indtil videre har troet var hovedpersonens historie, havfruens, i virkeligheden en bipersons? Her synes eventyrets narrative tyngdepunkt mere at ligge i historien om prinsen og prinsessen, der i fuld overensstemmelse med eventyrgenreens narrative logik, afslutningsvis har fundet hinanden og skal giftes (Propp 63). Selvom det narrative tyngdepunkt synes at forskyde sig i retning af historien om prinsen og prinsessen, så lægger dette sig dog på ingen måde til ro i denne. For rent strukturelt har havfruen indtil nu, endda særdeles kraftfuldt, udfyldt rollen som hovedperson i teksten, hvorfor det narrative tyngdepunkt stadig synes at svinge i retning af historien om hende. Lige meget hvor man altså som læser placerer det narrative tyngdepunkt i teksten, i historien om den lille havfrue eller i historien om prinsen og prinsessen, så forskyder dette tyngdepunkt sig konstant, det vil ikke endegyldigt lægge sig til ro i

nogen af dem. "Den lille Havfrue" har altså ikke, mod slutningen af teksten, et sikkert narrativt tyngdepunkt, hvormed man som læser kan finde et plotmæssigt fast fodfæste i teksten. Snarere lader det til, at teksten udsætter sin læser for en slags narrativ vægtløshed, hvor tekstens narrative dobbeltstruktur hele tiden bevirker, at ingen af disse helt slår til i at kunne bringe teksten til ro. I og med tyngdepunktet konstant forskyder sig, virker det som om, *noget* i teksten konstant modsætter sig at lade sig inddæmme af de narrativer, teksten selv stiller til rådighed; det virker altså som om, en rest konstant bliver tilbage i teksten, som ikke lader sig narrativisere, som altså, idet man forsøger at gribe ud efter den og tage den i øjesyn, vedblivende glider en af hænde. Denne ikke-narrativerbare rest i teksten synes samtidig at kaste lys over, hvorfor "Den lille Havfrue" bliver ved med at producere nye tolkninger. For som Bøggild formulerer det, "efterlader [selv bedre tolkninger af teksten, CAF] uværgerligt en uudtalt rest, som med en næsten *unheimlich* nødvendighed fremprovokerer nye forsøg på at fortolke eventyret" (Bøggild 2014: 76). Spørgsmålet er, om ikke det Bøggild kalder en "uudtalt rest", står i tæt forbindelse med *det*, der ikke synes at lade sig narrativisere i teksten. For er det netop ikke til at sige, hvor historien ligger i "Den lille Havfrue", så er det også særdeles svært for en analyse som sådan at finde et ordentligt fodfæste i teksten, da denne konstant vil blive fundet for let, hvis den ikke er opmærksom på tekstens dobbeltstruktur. Den narrative vægtløshed i "Den lille Havfrue" synes altså at være en måde, hvorpå læseren – og litteraturanalytikeren – trænes i at holde sig åben overfor *det*, dette *noget*, der konstant modsætter sig narrativisering i teksten.

Mod eventyrets slutning synes havfruen dog at acceptere, at hendes længsel efter at opnå en udødelig sjæl, ikke lader sig indfri. For da prinsen og prinsessen er blevet gift, og havfruen om aftenen, inden hun om morgenen vil blive til skum på havet, fuldt ud giver sig hen til festlighederne på skibet, virker det som om, hun mere eller mindre *har* affundet sig med, at hendes forsøg på at få virkeligheden til at ligne bedstemorens seneste fortælling er kuldsejlet – hvorfor hun netop på denne sin sidste aften fuldt og helt giver sig hen til dansen på skibet: "og hun hvirvlede sig med i Dandsen, svævede, som Svalen svæver naar den forfølges [...] aldrig havde hun dandset saa herligt" (Andersen 1963: 104). At havfruen har accepteret kuldsejlingen, kan man også se ved, at hun ikke dræber prinsen med den kniv, hun har fået af sine søstre. For havde hun dræbt prinsen, ville teksten for alvor være endt i et narrativt nulpunkt; så ville historien om prinsen og prinsessen ikke have fået sin retmæssige eventyrs slutning, samtidig med havfruen ville være vendt tilbage til sit udgangspunkt,

livet på bunden af havet. Havfruen lader dog prinsen få *sin* narrative vilje, hun lader ham få den pige, hvis "billede" han så længe har inderliggjort i sin sjæl, samtidig med hun tager sit nederlag på sig ved at acceptere, at hun skal dø. Denne accept fra havfruens side synes dog at hænge tæt sammen med det, at hun lærer at svæve. For ikke nok med at havfruens ovennævnte sidste dans i høj grad bliver beskrevet som svævende, idet hun kaster sig ud i havet oppe fra prinsens skib, bliver hun *helt konkret* svævende: Hun bliver en del af luftens døtre. Og i takt med havfruen selv bliver vægtløs, *da* træder den narrative vægtløshed stærkest frem i teksten. For idet hun bliver vægtløs, *da* får hendes historie også en slutning: Hun bliver, som sagt, en af luftens døtre. Hermed er det endnu mere tvetydigt, hvor det narrative tyngdepunkt i teksten egentlig ligger, for både historien om havfruen *og* historien om prinsen og prinsessen, der nu har fået hinanden, får en afslutning. Havfruens accept af, at hendes begær efter at forstå virkeligheden ud fra sine inderliggjorte narrativer *har* lidt skibbrud, spejler altså den narrative vægtløshed, der nu træder stærkest frem i teksten: Både havfruen og læseren synes mod tekstens slutning at befinde sig i en tilstand af narrativ vægtløshed.

Indenfor H. C. Andersen-forskningen har slutningen på "Den lille Havfrue" voldt store fortolkningsmæssige vanskeligheder. Fx har F. J. Billeskov Jansen ytret, at Andersen mangler "den tragiske digters mod" ved at lade havfruen genopstå som en af luftens døtre (Bøggild & Heegaard: 312). I forlængelse heraf mener Eigil Nyborg, i *Den indre linie i H.C. Andersens eventyr*, at slutningen ligefrem "virker kunstig"; at Andersen ikke har kunnet lade havfruen dø har, ifølge Nyborg, resulteret i en æstetisk set forfejlet slutning (Nyborg 87). I den stik modsatte grøft mener Erik A. Nielsen til gengæld, i kapitlet "Blandt luftens ånder" fra *Søvnløshed*, at slutningen med havfruens frelse fylder for lidt, den er, ifølge Nielsen, "alt for kort og lakonisk" (Nielsen 72). For mig at se skyldes kritikken af eventyrets slutning, at forskningen indtil nu ikke har haft blik for tekstens dobbeltstruktur og for at Andersen, i og med eventyrets slutning, rent faktisk forsøger at lade læseren *erfare*, at sanse den narrative vægtløshed. Andersen forsøger altså at træne læseren i at holde sig åben overfor *det*, der, på trods af ens narrative vilje, konstant unddrager sig narrativisering. "Den lille Havfrue" opererer altså ud fra en erkendelse af, at jo stærkere ens narrative vilje er, desto mere er man i fare for at lide skibbrud, idet virkeligheden *ikke* lader sig underlægge af de narrativer, man har inderliggjort: Man må altså tage den narrative vægtløshed på sig og acceptere, at

virkeligheden konstant rummer en andethed, der ikke lader sig inddæmme narrativt. Det er denne andethed, Andersen forsøger at kommunikere i "Den lille Havfrue".

"Skyggen" – fikserbilledets uhyggelige omslag

Selvom om man som læser ud fra den paratekstuelle genreangivelse er indstillet på, at det er et eventyr, man har foran sig, så begynder "Skyggen" med en mere eller mindre realistisk setting. Den lærde mand, som eventyret lægger ud med at beskrive, der er taget fra det kolde nord mod syd, lyder nemlig til at være på en dannelsesrejse sydpå, hvilket var særdeles almindeligt for intellektuelle i samtiden. Og det at han er nødt til at blive indenfor om dagen, fordi det er for varmt at gå udenfor før aften, hvilket også lokalbefolkningen gør, synes at understrege, at han befinder sig et sted i fx Sydeuropa, hvor man på grund af varmen er nødt til at holde siesta. Selvom det er ubestemt, hvor den lærde mand befinder sig, så peger den indledende beskrivelse i "Skyggen" altså alligevel kraftigt i retning af, at vi befinder os i en realistisk beskrevet virkelighed. Denne omtrentlige realistiske ramme i teksten er dog knap blevet etableret, førend den så småt begynder at krakelere – og herfra begynder uhyggen at titte frem. For morgenen efter den lærde mand, i spøg, har bedt sin skygge om at tage et kig ind i lejligheden over for sin egen, opdager han, at hans skygge er væk: "Næste Morgen gik den Lærde Mand ud for at drikke Kaffe og læste Aviser. "Hvad er det?" sagde han, da han kom ud i Solskinnet, "jeg har jo ingen Skygge! saa er den virkelig gaaet i Aftes og ikke kommet igjen; det er noget kjedeligt Noget!" (Andersen 1964: 131). I og med at den lærde mand *ikke* reagerer som om, han er eksistentielt lamslået over at have mistet sin skygge, bliver teksten uhyggelig. Som læser må man nemlig spørge sig selv, om den umiddelbart genkendelige, mere eller mindre realistisk udseende virkelighed, teksten indtil videre har beskrevet, i virkeligheden er *så* genkendelig. Den lærde mands reaktion på tabet af sin skygge minder faktisk langt henad vejen om eventyrheltens reaktion på overnaturlige hændelser indenfor eventyrgenre; ligesom eventyrhelten lader den lærde mand sig ikke eksistentielt afficere af den overnaturlige hændelse, han bliver mest af alt bare irriteret over, at han har mistet sin skygge (Lüthi 6). En tvetydighed dukker altså op i teksten; for befinder teksten sig inden for en realistisk eller eventyrlig modus? På den ene side tager den sig meget realistisk ud, den lærde mand synes som allerede nævnt at være på dannelsesrejse sydpå. På den anden side hører hans reaktion på tabet af sin skygge mere hjemme

inden for eventyrgenre. Tvivlen omkring genkendeligheden af den verden, teksten skildrer, får teksten til at blive uhyggelig. Og via denne tvivl kryber der en fremmedhed ind i teksten.

Denne fremmedhed dukker igen op, da Skyggen, mange år senere, besøger den lærde mand. For det er reelt ikke til at se på Skyggen, at den *er* en skygge. Den har nemlig fået "Kjød og Klæder", ja, den ligner faktisk et menneske på en prik (Andersen 1964: 132); derudover er den yderst veltalende og har åbenbart så godt styr på, hvordan den materielle menneskeverden fungerer, så den er blevet rig og går med kostbare smykker. Skyggen går altså fuldstændig i et med en umiddelbar borgerlig virkelighed, intet ved den er som sådan urealistisk. Der er bare det, at alt peger på, at den *er* mandens tidligere skygge. For dels kender Skyggen den lærde mand rigtig godt, den ved, at den lærde mand vil være lutter øre, når den fortæller, at det var poesien, den i sin tid såovre hos genboen, og dels kender Skyggen til det syn af den lysende jomfru, den lærde mand syntes at se alene om natten hos genboen. At det på ingen måde er til at se på Skyggen, at den ikke skulle være menneske, sammenholdt med at den *må* være den lærde mands tidligere skygge, hvorfor den altså reelt set ikke er et menneske, gør Skyggen særdeles uhyggelig. For den viden man som læser har om, at Skyggen som sådan ikke er et menneske, gør det svært at se bort fra en potentiel fremmedhed, der hele tiden synes at ligge på lur i Skyggens ellers så menneske-lige tale. Altså: Det at intet ved Skyggens ord umiddelbart tager sig umenneskelige ud, gør bare dens velsmurte ord overfor den lærde mand endnu mere uhyggelige, fordi det netop ikke er til at sige med sikkerhed, *om* en fremmedhed reelt set gør sig gældende i dem, eller om det bare er noget, man som læser forestiller sig, netop *fordi* man ved, at Skyggen som sådan ikke er et menneske.

I og med en potentiel fremmedhed hele tiden synes at ligge på lur i Skyggens ord, tager uhyggen til på punkter, hvor Skyggens tale pludselig synes at blive lettere mærkværdig. For da den lærde mand spørger Skyggen om, hvad den såovre hos genboen, kommer Skyggen med en anmodning til den lærde mand, hvor det ikke helt er til at vide, om der måske ligger mere bag denne end som så: ""Ja, det skal jeg fortælle dem" sagde *Skyggen* og satte sig ned, "men saa maa De ogsaa love mig, at de aldrig til Nogen her i Byen, hvor De endogsaa træffer mig, siger at jeg har været deres Skygge! jeg har isinde at forlove mig; jeg kan føde [brødføde, CAF] mere end een Familie!"" (Ibid. 133). At Skyggen ikke vil have, at nogen skal kende til dens tidligere tilværelse som skygge, er måske forståeligt nok, nu hvor den gerne vil gifte sig med et menneske. Men hvad mener Skyggen med, at den kan brødføde mere end én familie? Begynder man som læser at grunde over dette, da toner

føromtalte fremmedhed frem, fordi man bliver i tvivl, om disse ord fra Skyggens side blot er mere eller mindre tilfældige, altså ligegyldige, *eller* udtryk for, at der måske stikker noget under, som Skyggen ikke gør rede for. Fornemmelsen af at *noget* synes at være under opsejling i teksten, som mere og mere lader sig ane lige under overfladen på Skyggens ord, uden at man af den grund som læser ved hvad det er, tager til, da Skyggen anden gang besøger den lærde mand. For som middel mod den lærde mands tristhed foreslår Skyggen, at han kan tage med på den rejse, Skyggen alligevel vil foretage næste sommer: "Jeg gad nok have en Reisekammerat! Vil de De reise med, som Skygge?" (Ibid. 136). Selvom det kan lyde venligt nok af Skyggen at invitere den lærde mand med på hans rejse, så er det uhyggeligt, at han beder den lærde mand om at være hans skygge. For hvad er Skyggen egentlig ude på? Hvorfor skal den lærde mand agere skygge for Skyggen? Et mønster synes mere og mere at lade sig ane imellem linjerne på teksten, hvor den lærde mand altså skal agere på en helt særlig måde i forhold til Skyggen; han skal både holde inde med, at Skyggen er hans tidligere skygge *og* lade som om, *han* er Skyggens skygge. I og med det kan se ud som om, Skyggen er ved at spinde et eller andet form for mønster rundt om den lærde mand, uden at man som læser ved, om det overhovedet *er* det, Skyggen *gør*, *da* bliver teksten særdeles uhyggelig.

Da Skyggen får sin vilje og den lærde mand tager på ferie med denne, tager mønsteret dog mere og mere form, hvorfor uhyggen tager til, indtil mønsteret træder frem i lys lue, og den lærde mand pludselig ser sig totalt fanget i det spind, Skyggen næsten umærkeligt har spundet om ham. For på deres ferie tager de på kurophold et sted, hvor der iblandt de "mange Fremmede" også er en "deilig Kongedatter", en prinsesse – hvilket det senere skal vise sig på ingen måde er nogen tilfældighed (Ibid. 137). Prinsessen fatter da også hurtig interesse for Skyggen, for hun opdager, at den ikke kaster nogen skygge, hvilket hun konfronterer den med. Skyggen kan dog fortælle hende, at den skam har en skygge, nemlig den lærde mand; den har bare ladet sin skygge "pudse op til Menneske", hvorfor dens skygge endda selv kaster en skygge (Ibid. 137). Dette imponerer prinsessen. Om aftenen bliver hun dog endnu mere imponeret over, at Skyggen, da de danser sammen, er så let til bens, for "saadan en Dandser havde hun aldrig havt" (Ibid. 137). Derudover har Skyggen åbenbart gjort sit hjemmearbejde i forhold til prinsessen, for den svarer godt for sig over for hende, hvorfor hun synes den virker vis. Hun vil dog gerne være helt sikker på dens kundskaber, så hun spørger den om det "Allervanskeligste" (Ibid. 138). Dette har Skyggen svært ved at svare på, men den lader som om, det hører til dens "Børne-Lærdom" og siger, at selv dens skygge ville kunne

svare på det (Ibid. 138). Prinsessen opsøger derfor den lærde mand og lader sig fuldstændig dupere af den klogskab, Skyggens skygge udviser. Da sådan en klog mand, altså Skyggen, ifølge prinsessen ville være "en reen Velsignelse for mit Folk og Rige" beslutter hun sig for at gifte sig med Skyggen, for at de sammen kan regere. Skyggen er helt med på at blive gift - brylluppet kommer endda til at stå samme aften! Det som her leder frem til, at Skyggen bliver gift med prinsessen, og dermed bliver særdeles magtfuld, følger en helt gængs eventyrskabelon; nemlig de tre prøver, som eventyrhelten inden for genren typisk må bestå for at kunne blive gift med prinsessen (Lüthi 33). Her bliver helten ofte hjulpet på vej med at bestå disse prøver af udefrakommende hjælp, der netop byder sig til, når helten har allermest brug for det (Lüthi 56). I "Skyggen" udfyldes denne funktion faktisk af den lærde mand, uden at den lærde mand selv har nogen anelse om det, for da prinsessen første gang "tester" Skyggen, ved at påpege at den ikke kaster nogen skygge, da kan Skyggen flot bestå denne test ved at vise, at den har en skygge, som endda selv har en skygge! Ud over at svaret imponerer prinsessen, gør det, at hun ikke fatter mistanke til, at Skyggen selv er en skygge, hvorfor hun netop lader sig imponere af dens lette fjed, da de danser sammen om aftenen – hvilket er prinsessens anden test af Skyggen, som denne består med bravur. Da prinsessen tredje gang tester Skyggen, og stiller ham det "Allervanskeligste" spørgsmål, er den dog ved at komme i bekneb. Men lige i rette øjeblik henviser Skyggen, med sproglig snilde, til den lærde mand, som dermed, uden at lægge mærke til det, kommer Skyggen til undsætning, *idet* den har allermest brug for det – ligesom den magiske hjælper altid i rette tid hjælper helten, og dermed plottet, på vej inden for eventyrgenren. Det mønster, som altså trænger sig på i teksten, og som den lærde mand, uden at vide det, spiller en helt afgørende rolle i, er et eventyrplot. Skyggen har nemlig maget det således, at den lærde mand, til perfektion, udfylder rollen som den magiske hjælper, hvorfor eventyrets helt, Skyggen, netop når i mål med sit forehavende: at blive gift med prinsessen og dermed blive særdeles magtfuld. Dette eventyr(kom)plot har faktisk, meget anelsesfuldt, været undervejs længe i teksten. For kigger man tilbage på Skyggens besøg hos den lærde mand, begynder eventyrstrukturen i teksten så småt at gøre sig gældende. I overensstemmelse med eventyrgenren lykkes det nemlig først Skyggen på *sit tredje besøg* hos den lærde mand at overtale ham til at tage med på den sommerferie, der nu retrospektivt mere tager sig ud som eventyrheltens, Skyggens, quest ud i verden efter prinsessen. For ifølge Propp får eventyrhelten typisk først selskab af fx en magisk hjælper, efter helten har været igennem tre prøvelser, hvor det først er efter den tredje prøve, at helten får den hjælp, som

denne skal bruge for at kunne komme videre i plottet (Propp 39). Det som prøvelsen går ud på for Skyggen i forhold til den lærde mand er at overtale ham til at tage med på ferien, samtidig med at han ikke kommer til at ane uråd om, at noget stikker under dennes "venlighed".

Og da den lærde mand i slutningen af eventyret bliver ombragt, sker dette, uhyggeligt nok, i fuld overensstemmelse med eventyrgenreens narrative logik. For netop fordi han fuldt og helt *har* udfyldt funktionen som den magiske hjælper i eventyret, er Skyggen kommet i mål og er blevet gift med prinsessen – hvorfor han nu er overflødig. Skyggens forslag om at den lærde mand herefter skal agere skygge for Skyggen resten af sine dage mod klækkelig betaling, kan derfor ses som en form for (yderst diabolisk) nådeshandling fra Skyggens side, hvormed den lærde mand, selvom hans narrative funktion *er* udfyldt, kan få lov til at eksistere videre i eventyret. Da den lærde mand, forståeligt nok, ikke vil dette, er hans skæbne beseglet: Han har ikke længere nogen rolle at spille i eventyret, hvorfor det er en smal sag at ombringe ham. Det Skyggen altså tidligere sagde om, at den intenderede at brødføde "mere end een Familie", viste sig på uhyggelig vis at holde stik. For som regerende i prinsessens rige er den i høj grad ansvarlig for mere end én familie, nemlig et helt folk.

I artiklen "At læse udenad og indeni – fikserbilledet og H. C. Andersens uhyggelige retorik" viser Klaus Müller-Wille, at Andersen i visse af sine eventyr lader teksterne tage form efter "fikserbilledets ambivalente struktur" i forsøget på "at skabe nye litterære fremstillingsformer" (Müller-Wille 162). Dette synes i høj grad også at være tilfældet med "Skyggen". For efter at eventyret til at begynde med er lagt fra land i en mere eller mindre realistisk modus, med et anstrøg af eventyrlogik oveni, eksemplificeret ved den lærde mands (mærkværdige) reaktion på tabet af sin skygge, så virker det som om, tekstens handling mod slutningen rent faktisk finder sted i en form for eventyrverden, dog nu med et anstrøg af realistiske elementer oveni – fx det kursted som Skyggen og prinsessen mødes på. Eventyret synes altså at være placeret et tvetydigt sted imellem en mere realistisk genre og eventyrgenre. Men netop inden for denne tvetydighed synes et omslag at finde sted i teksten, et omslag der i høj grad minder om det skifte, der finder sted, når baggrund og forgrund pludselig skifter plads i et fikserbillede: Det som til at begynde med er baggrunden i teksten, den realistiske scene, hvorpå eventyrelementerne udspiller sig, bytter umærkeligt plads, i løbet af teksten, med disse eventyrelementer, så de nu er blevet den (eventyr)scene, hvorpå realistiske elementer lader sig ane. Ligesom den lærde mand pludselig ser sig fanget i en eventyrverden, hvor hans funktion er at være en sidekarakter, der siden kan skaffes af vejen, så

synes den verden, den virkelighed, teksten skildrer for øjnene af læseren, at skifte ham, den går fra at være en mere eller mindre realistisk en af slagsen til pludselig at tage sig mere eventyrlig ud.

Det som forårsager dette omslag er Skyggen: Via dens sproglige og plotmæssige snilde har den både taget den lærde mand og prinsessen ved næsen. Det eneste i teksten der har fungeret som et varsel om, at noget uheldssvangert er undervejs, er uhyggen – nemlig anelsen af *noget*, en særlig fremmedhed, der synes at ulme lige under overfladen på Skyggens ord. Havde den lærde mand bidt mærke i denne uhygge, havde han måske læst skriften på væggen, *inden* det viste sig at være for sent. Det som den lærde mand ikke formåede, var altså at lytte til den andethed, dette *noget*, som resonerede imellem linjerne på Skyggens ord, og som netop ikke lod sig fastholde, men kun ane. Og dette viste sig at blive yderst fatalt for ham. Som læser har man til gengæld det privilegie at kunne tage ved lære, hvis man har læst teksten for naivt og også selv blev taget ved næsen af Skyggen - hvilket samtidig synes at være "Skyggens" pointe: I en moderne verden, hvor sproglig, diskursiv snilde vitterligt kan få virkeligheden til at skifte ham, kan det være fatalt ikke at være lydhør overfor andethedens hvirken i sproget, denne henvendelse om at *noget* synes at være under opsejling, uden at man af den grund (endnu) ved, hvad det er. Dette kan forklare, hvorfor den uhyggelige henvendelse er så stærk i "Skyggen": For det som den lærde mand ikke selv formår, forsøger Andersen at træne læseren i, nemlig, helt bogstaveligt, at kunne *lytte*. Ligesom i "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" træder fremmedheden i "Skyggen" altså frem som en sansning, Andersen nøder sin læser at være agtpågivende overfor.

Tvetyghedens etik hos H.C. Andersen

"Hyrdinden og Skorsteensfeieren", "Den lille Havfrue" og "Skyggen" kan altså ses som tekster, der er en del af en større kortlægning fra Andersens side, hvor i sproget man som sprogligt individ skal være særlig opmærksom på andethedens henvendelse. Og det at andetheden kommer til udtryk som sansninger hos Andersen, som han nærmest tvinger sin læser til at gøre sig, er for mig at se udtryk for en særlig etik hos Andersen. Han træner nemlig sin læser i at kunne *udholde* sansningen af andethed. Denne kræver nemlig udholdenhed. I *Om Begrebet Ironi* så vi, at en ontologisk tvivl vedrørende eksistensen af det, man synes at sanse, er andethedens vandmærke. For i og med andetheden netop ikke lader sig fastholde, men konstant tiltrækker og frastøder individet, så kan

sansningen af andethed ses som en grundlæggende processuel størrelse, der som sådan er uendelig; man får nemlig aldrig helt greb om andetheden. Derfor skal man, som Socrates, acceptere tvivlen og tage den på sig, man skal bebo den, for sansningen af andethed er nemlig *en opgave*, en konstant pågående fordring, som det netop kræver sansemæssig udholdenhed at kunne udfylde. Det er denne etiske dimension ved sansningen af andethed, som Andersen med sit tvetydige udtryk forsøger at få læseren til at forholde sig til. For via tvetydigheden bliver læseren placeret midt i en uigenkaldelig tvivl med hensyn til eksistensen af dette *noget*, som aldrig lader sig fastholde, men kun ane; man bliver som læser netop trænet i at kunne udholde sansningen af andethed.

Denne etiske dimension kan også forklare, hvorfor Andersen i tilblivelsesprocessen til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" så indædt arbejder med at gøre teksten mere og mere tvetydig. For i og med han krænger tvetydigheden ud over teksten, så kommer den etiske fordring for alvor til at lyde i teksten: Det bliver stort set umuligt som læser, fra start til slut i teksten, *ikke* at blive i tvivl, om *noget* mon driver sit spil med porcelænsfigurerne eller ej. Andersens etik kan samtidig også forklare, hvorfor både "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" og "Den lille Havfrue" slutter netop der, hvor tvetydigheden er størst. Dette kan ses som et påbud til læseren fra Andersens side: Kære læser, du *skal* forholde dig til andetheden og tage denne sansning på dig, der er ingen vej udenom. Og tager man denne på sig, så synes der samtidig, hos Andersen, at give sig en dyb omsorg over for læseren til kende. For via Andersens eventyr kan man nemlig som læser lære, *hvor* man skal holde sine sanser åbne for ikke at begå de samme fejl, som mange af karaktererne i hans eventyr begår – fejl der netop har med deres eksistens i sproget og manglende evne til at udholde sansningen af andethed at gøre.

I Andersens eventyr spiller tvetydigheden altså en absolut nøglerolle: Det er nemlig via denne, han kommunikerer andetheden *som andethed* til læseren, det er via denne, hans etik kommer til udtryk. Med andre ord er der altså en helt klar grund til, at Andersens eventyr, med Finn Barlbys ord, "slet og ret ikke [lader sig, CAF] fikseres" (Barlby 5). De skal nemlig ikke fikseres, de skal *sanses*. Og det, jeg i nærværende speciale har forsøgt at vise er, at Andersen, via sine manipulationer med eventyrgeren, hele tiden forsøger at bringe læseren et sted hen, hvor denne rent faktisk kan *erfare* andetheden.

Konklusion

Specialet har vist, at manuskriptmateriale *kan* bruges som en fortolkningsnøgle, der kan åbne op for en ny forståelse af den trykte, publicerede tekst, det lægger sig til. Anvendt på den rette måde, og såfremt relevant materiale er bevaret, fremstår genetisk kritik altså som en metode i sin egen ret, der burde blive en del af parnasset af anerkendte litteraturanalysetilgange. I analysen af "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" så vi nemlig, at Andersen forsøger at etablere en kommunikationssituation, som de hidtidige analyser af teksten ikke har haft øje for: Han forsøger at kommunikere andethed *som andethed* til læseren, altså at lade læseren erfare, sanse den – her mere konkret i form af læserens egen fremmedhed. Andersen tager udgangspunkt i en scene fra Hoffmanns "Nussknacker und Mausekönig", hvor et særligt tvetydigt blik gør sig gældende, og hvor uhyggen i teksten samtidig er på sit højeste, når tvetydigheden i denne scene står stærkest. Ved, i kladden til "Hyrdinden og Skorsteensfeieren", at flytte dette blik fra det fiktive univers i teksten ud i selve rammen på denne, altså ud i fortællerens blik på de begivenheder, han måske forestiller sig, bliver hele teksten gjort potentiel uhyggelig og dermed, i langt højere grad, i stand til at kunne bebo læserens nethinde og underlægge sig denne. I forhold til potentialet med at lægge det tvetydige blik ud i rammen, synes mængden af uhygge i teksten dog ikke at stå mål hermed. Derfor videreudvikler Andersen denne teknik i renskriften: Han lægger tvetydigheden ud i læserens fortolkende blik, så teksten fra start til slut ikke kan undgå at vibrere af uhygge. Hermed kommer uhyggen til at stå så stærkt i teksten, at andetheden nu kommer til syne i den, forstået som anelsen af *noget*, der synes at drive sit spil med porcelænsfigurerne i den borgerlige stue. At Andersen i "Hyrdinden og Skorsteensfeieren" har arbejdet på at lade *noget* stige frem for læserens blik, viser, at han har abonneret på samme forståelse af, hvad det vil sige at være til i sproget, som Kierkegaard redegør for i *Om Begrebet Ironi*. Han har dog ikke bare abonneret på den, han kortlægger og udforsker den i sine eventyr. Dette kan forklare, hvorfor eventyr som "Den lille Havfrue" og "Skyggen" er så tvetydige: Det er nemlig via tvetydighed, han kommunikerer andetheden *som andethed* til læseren, det er via denne, han træner læseren i at kunne *udholde* sansningen af andethed. Andersens manipulationer med eventyrgenre udgår altså fra en etisk drivkraft, hvor han forsøger at bringe læseren et sted hen, på dennes vej igennem teksten, hvor denne nødes til at tage sansningen af andethed på sig.

Litteraturliste

Andersen, H.C.: "Skyggen" i Dal, E., Nielsen, E. (red.): *H.C. Andersens eventyr II: 1843-55*.

København: DSL, Hans Reitzels forlag, 1964.

Andersen, H.C.: "Den lille Havfrue" i Dal, E., Nielsen, E. (red.): *H.C. Andersens eventyr I: 1835-1842*.

København: DSL, Hans Reitzels forlag, 1963.

Auken, Sune: "Biedermeier" i Mortensen, K. P., Schack, M. (red.): *Dansk litteraturs historie. Bind 2*.

København: Gyldendal, 2008

Baggesen, Søren: "Dobbeltartikulationen i H.C. Andersens eventyr" i de Mylius, J., Jørgensen, Aa., Pedersen, V.H. (red.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993.

Barlby, Finn: "Forord" i Barlby, F. (red.): *Det dæmoniske spejl*. København: Dråben, 1998.

Bellemin-Noël, Jean: "Psychoanalytic Reading and the Avant-texte" i Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M. (red.): *Genetic Criticism – Text and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Brask, Peter: "Om at komme til Verden" i Johansen, J. D. (red.) *Analyser af Dansk kortprosa I*. København: Borgen, 1971.

Brix, Hans: *H.C. Andersen og hans Eventyr*. København: Gyldendal, 1970 [1907].

Bøggild, Jacob & Heegaard, Pernille: "H.C. Andersens "Den lille Havfrue" – om tvistigheder og tvetydigheder" i de Mylius, J., Jørgensen, Aa., Pedersen, V.H. (red.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993.

Bøggild, Jacob: *Ironiens tænker: tænkningens ironi. Kierkegaard læst retorisk*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2002.

Bøggild, Jacob: *Svævende stasis. Arabesk og allegori i H. C. Andersens eventyr og historier*. Hellerup: Forlaget Spring, 2012.

Bøggild, Jacob: *Ånd er den anden gang. Om Søren Kierkegaards opbyggelige forfatterskab*. Hellerup: Forlaget Spring, 2014.

Bøggild, Jacob: "Det litterært uhyggelige" i Barlby, F. (red.): *Plys 30: Det uhyggelige*. Charlottenlund: eget forlag, 2017.

De Bruyn, Ben: *Wolfgang Iser: A Companion*. Berlin: De Gruyter, 2012.

de Biasi, Pierre Marc: "Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis" i Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M. (red.): *Genetic Criticism – Text and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

de Mylius, Johan: "Øjeblikket – en anskuelsesform hos H.C. Andersen" i de Mylius, J., Jørgensen, Aa., Pedersen, V.H. (red.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993.. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993.

Ferrer, Daniel & Groden, Michael: "Introduction" i Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M. (red.): *Genetic Criticism – Text and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1998.

Grum-Schwensen, Ane: *Fra strøtanke til værk – en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab*. Ph.d.-afhandling, 2014.

Hay, Louis: "Genetic Criticism: Origins and Perspectives" i Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M. (red.): *Genetic Criticism – Text and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Hoffmann, E.T.A.: "Nussknacker und Mausekönig" i: *E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag, 2015.

Iser, Wolfgang: *The Act of Reading – a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Jenny, Laurent: "Genetic Criticism and its Myths" i Contat, M., Hollier, D., Neefs, J. (red.): *Drafts*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Jessen, Mads Sohl: "Andersens satire over det hoffmannske uhyggelige i "Den standhaftige Tinsoldat" og "Hyrdinden og Skorsteensfeieren"" i Bøggild, J., Grum-Schwensen, A., Thomsen, T. B., (red.): *H.C. Andersen og det uhyggelige*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2015.

Kierkegaard, Søren: *Begrebet Angest*. København: Gyldendal, 1960.

Kierkegaard, Søren: *Søren Kierkegaard: samlede værker bind 1*. København: Gyldendal, 1962.

Kondrup, Johnny: "Al magt til varianterne? Nogle overvejelser om critique génétique og New Philology" i: *Danske Studier 2005*. København: C.A. Reitzels Forlag, 2005.

Lüthi, Max: *The European Folktale*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Mackey, Louis: *Points of View: Readings of Kierkegaard*. Tallahassee: Florida State University Press, 1986.

Mortensen, Klaus P.: *Tilfældets poesi. H.C. Andersens forfatterskab*. København: Gyldendal, 2007.

Müller-Wille, Klaus: "At læse udenad og indeni – fikserbilledet og H.C. Andersens uhyggelige retorik" i Bøggild, J., Grum-Schwensen, A., Thomsen, T. B., (red.): *H.C. Andersen og det uhyggelige*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2015.

Nielsen, Erik A.: *Søvnløshed. Modernisme i digtning, maleri og musik*. Århus: Centrum, 1982.

Nyborg, Eigil: *Den indre linie i H.C. Andersens eventyr*. København: Gyldendal, 1962.

Olsen, Michel: "Indledning" i Michel Olsen & Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*. København: Borgen, 1996.

Palm, Anders: "Den gækkende "skygge" – Mangetydighedens strategi i H.C. Andersens eventyr" i Barlby, F. (red.): *Det dæmoniske spejl*. København: Dråben, 1998.

Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*. Austin: Texas University Press, 2015.

Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Steffensen, Bo: "Receptionsæstetik" i Fibiger, J., Lütken, G. v. B., Mølgaard, N. (red.): *Litteraturens tilgange*. København: Academica, 2008.

Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur – en indføring*. Århus: Forlaget Klim, 2007.

Topsøe-Jensen, Helge: "Hyrdinden og Skorsteensfeieren. 1969" i: *Buket til Andersen – Bemærkninger til femogtyve Eventyr*. København: G.E.C. Gad, 1971 [1969].

Vax, Louis: *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses universitaires de France, 1964.

Bilag 1 – transskription af kladden:

Hyrdinden og Skorsteensfeiren

Har Du nogensinde seet ~~saadan~~ et rigtigt gammelt Træskab, ganske sort bruunt af Alderdom og skaaret ud med Snirkler og Løvværk, just saadan eet stod der i en Dagligstue, det var et Skab, som Familien havde arvet fra en Oldemoder; det var ~~skæ~~ udskaaret fra øverst til nederst med Roser og Tulipaner, med de underligste Snirkler og baade Fugle og Hjorte med mange Takker titte frem mellem de udskaarne Grene, men midt paa ~~Skabet~~ det var snittet en heel Mand, men saa ækel, han havde ~~Bukkebeen~~ Gjeddebukkebeen, et langt Skjæg og Horn i Panden; Satyr kaldte de ham, han grinede altid, det var ogsaa noget at ~~skj~~ lade ham skjære ud, men nu var han der. Det saae ud ligesom om ~~og det seer ogsaa saaledes~~ han altid saae over paa det ~~for gamle frygt~~ Marmorbord, med de forgyldte Fødder der stod under Speilet og det gjorde den ogsaa, for paa det Bord stod der saa mange, kunstige Ting, først et stort Uhr, der skulde være hundrede Aar og som hver Gang det slog tolv spillede en Minuet, der var ældre end selve Skabet; og ~~for~~ mens der blev spillet kom der øverst paa Uhret en gammel Cavaleer med Knæbuxer ud, ~~og rakte et gammelt dame Haand~~ tog Hatten af og dandsede saa stift, saa stift med en gammel Dame, hvis Kjole stod, som en Tromme, man kunde nok lee af det, men ikke Dag og Nat ~~siden den~~ for der er Maade med Alt. Og saa stod der ogsaa en nydelig lille Hyrdinde af Porcelain, Skoene vare forgyldte, Kjolen saa nydeligt hæftet op med en rød Rose og saa havde hun Guldhat og Hyrdestav, hun var deilig, tæt ved ~~stod~~ hende stod der en lille Skorstensfeier, saa sort som Kul, men ~~f~~ ogsaa af Porselain ~~for~~ han var ligesaa reen og peen, som nogen anden, det var jo bare saaledes noget han forestillede, Porcelainsmageren kunde ligesaa godt have gjort en Prinds af ham, for det er eens Leertøi. Der stod han med Stigen saa ~~for~~ nydelig og med et Ansigt saa hvidt og rødt som en Pige og det var egentligt en Feil, for lidt sort kunde han gjerne have været. Han stod ganske tæt ved Hyrdinden, den virkelige Frue i Huset havde stillet dem saaledes, de kunde ikke gjøre ved det, og da de nu var stillede saa havde de forlovet sig, for de passede for hinanden, de vare unge Folk, de vare af samme Porcelain, begge lige skrøbelige. Tæt ved stod der nok en Dukke ~~der var af den familie den der er~~ tre Gange saa stor, som baade den lille Hyrdinde og Skorsteensfeieren, det var en gammel Chineser, ~~for kunde~~

~~nikke op~~ der sagde at den var Bedstefader til den lille Hyrdinde, og ~~efter ham~~ derfor havde
 Magten over hende; nikke kunde han, og nikkede havde han til denne Satyr, ham med
 Gjeddebukkebenene, for han vilde have den lille Hyrdinde til Kone; han vidste nok hvad han vilde!
 - »Der faaer Du en Mand«, sagde den gamle Chineser, »en Mand som jeg næsten troer er af
 Mahogni, han har hele Skabet fuldt af Sølvføiet, foruden hvad der er i de hemmelige gemmer!« -
 »Jeg vil ikke ind i det mørke Skab!«, sagde den lille Hyrdinde, »han skal have der elleve Porselains
 Koner!« - »Saa kan Du være den tolvte« sagde Chineseren ; »i Nat Klokken tolv skal i have
 Bryllup!« ~~da græd den lille~~ - og saa nikkede han med Hovedet og faldt i Søvn, men den lille
 Hyrdinde græd og saa paa sin Hjertens Allerkjæreste, den porcelens Skorsteensfeier og han tog
 hendes Haand, saa vel efter om gamle Chineseren sov og saa sagde han, »her kan vi ikke blive !
 der er ikke andet for end at vi maa gaae ud i den vide Verden!« - »Det ~~xxx~~ gjør jeg gjerne!«
 sagde hun, »naar vi bare først vare vel nede af Bordet ! ~~og~~« men Skorsteensfeieren førte hende
 lige hen til Bordkanten, viiste hende hvor hun skulde sætte sin lille Fod paa de udskaarne Kanter og
 det forgyldte Løvværk ned om Bordbenene, sin Stige tog han ogsaa til Hjælp og saa var de nede
 paa Gulvet; men i det de saa hen til det gamle Skab var der et Røre ~~xx~~ mellem alle de udskaarne
 Hjorte, de stak Hovederne meget længer frem end før, de reiste sig i Veiret ~~for at~~ og dreiede med
 Halsen, og Bukkebeens Prindsen sprang ~~høit~~ i nogle høie Spring, ~~vixx~~ og raabte paa den gamle
 Chineser at nu løb de - og ~~for løste~~ lige med eet, komme alle Hjortene springe fra Skabet og ud
 paa Gulvet; ~~den stakkels Kæreste holdt~~ og sluttede en stor Kreds rundt om begge
 Kjærestefolkene, de var saa godt som fangne, Hjortene kom med deres Horn ligesom de vilde
 stange og altid rykkede de nærmere, saa Kredsen blev mindre og mindre, men Bukkebeens Prinds
 sprang ned, klattrede op af Bordbenet og kaldte paa den gamle Chineser der blev Ganske
 forskrækket, men gaae kunde han ikke, for han var en Klump forneden. »Ak hvo hjælper«, raabte
 den lille Hyrdinde! Og faldt paa sine smaa Porcelains Knæ, da slog Klokken ~~xxx-xx~~ i det gamle Uhr,
 hvor Kavaleren og Damen spillede Menuet, hvor den lille Guldfugl slog med Vinger og bøiede
 Hovedet med Guldgrenen, og lige ved det første Slag, fløi Guldfuglen, ud i Stuen og lod et
 Bladfælde af sin Green midt i Kredsen og i det Bladet rørte ved Jorden blev det til et deiligt stort
 Træ, saa friskt og grønt at Hjortene glemte ~~xxxxx~~ hvad de egentligt skulde, hver sprang op paa
 en Green, de gnavede af de grønne Blade, sprang høiere og heiere, tittede ud i mellem det
 Grønne, det var rigtignok noget andet for dem end det tørre udskaarne Løvværk ~~fra~~ i Skabet; det

var den lystigste Leeg, og saa gik Hyrdinden og Skorsteensfeieren ganske stille hen til Forhøiningen under Vinduet, der stod Skuffen halv aaben og der troede de at de kunde finde Skjul for det første. - I Skuffen laae tre fire Spil Kort, som ikke vare complete, ~~og her legede alle Herrekortene komme~~
~~xxxxxx~~ sad i Række foran et lille Dukketheater, som ogsaa laae i Skuffen, men nu saa godt det kunde var reist op og der blev spillet Komedie; ~~en Kon-~~ Hjerterdamer og Spardamer sad i første Række og viftede sig med deres Tulipan og bad ved dem stode ~~Klører-~~ alle Knægtene ~~og Ruderknægtene og Klørspade med skindhandsker og de saa gik ud~~ og viiste at de havde Hovede baade for oven og forneden, saaledes, som Spillekort har. - ~~Det xx~~ Komedien handlede om to som ikke maatte faae hinanden, og ~~den H-~~ Hyrdinden græd derover, for det var ligesom hendes egen Historie. - »Det kan jeg ikke holde ud!« sagde hun, »lad os saa heller gaae videre i Verden!«; og Skorsteensfeieren kigede ud af Skuffen, da saa han at ~~Træet-~~ Guldtræet var borte og alle Hjortene sad som før stille og tittede mellem Løvværket i det gamle Skab; men oppe paa Bordet stod Bukkebeens Prindsen og gjorde saa mange Gebærder for den gamle Chineser, der nikkede med Hovedet, men ikke kunde gaae og han saa at Bukkebeens Prindsen gjorde Tegn over til Hjortene og at der strax efter sprang fire Muus ud af Skabet og op paa Bordet, men der maatte endnu fire til, saa at de vare otte før de kunde bære den gamle Chineser, men inden han endnu kom igang, ~~og~~ havde Skorsteensfeieren sad den lille Hyrdinde ned paa Gulvet og ~~spurgte trukket hende ved Haanden henimod kakkellovnen, som der ingen Ild var i, saa var xx~~ spurgte han hende nok engang om hun havde Mod til at gaae med ham hans Vei ud i den vide Verden, og hun sagde ja! - »Jeg har faaet en lykkelig Tanke«, sagde han, »jeg ogsaa!« sagde hun, »skal vi krybe i den store Potpori Krukke der staaer i Krogen, der kan vi ligge paa Roser og Landvandler og kaste dem Salt i Øinene naar de kommer!« - »Min Vei er gennem Skorstenen!« sagde han, ~~der~~ »har Du Mod til at krybe med mig gennem Kakkellovnen, baade gennem Tromlen og Røret, saa kommer vi i Skorstenen og der forstaaer jeg at bruge mig, vi stige saa høit at de ikke kan naae os og øverst oppe er det aabent ud til den vide Verden!« - og saa førte han hende hen til Kakkellovns Døren. »Det seer sort ud!« sagde hun, men hun gik dog med ham, ~~og det~~ baade gennem Tromlen og gennem Røret, hvor det var den sorteste Nat, ~~xx-xxxx-xx-xx~~ men høit var der! »Nu er vi ude i Skorstenen!« sagde han og »see! see! ovenover skinner den deiligste Stjerne!« og det var en virkelig Stjerne paa Himmelen der skinnede lige ned til dem, ligesom om den vilde vise dem veien! og de kravlede og de krøb, ~~de~~ en gruelig Vei var det, saa høit saa høit, men han løftede og holdt

hende, viiste hende de bedste Stæder hvor hun kunde sætte sine smaa Fødder og saa naaede [de] lige op til Skorsteens Randen og paa den satte de sig; ~~og der~~ Himlen med alle sine Stjerner var oven over dem og ned under laae alle Byens Tage, de saae vidt omkring, langt ud i Verden, den stakkels lille Hyrdinde havde aldrig tænkt sig det saaledes, hun lagde sit lille Hoved op til sin Skorsteensfeier og saa græd hun, saa Guld det sprang af hendes Livbaand! »Det er altfor meget!« sagde hun, »det kan jeg ikke holde ud! ~~Jeg har fulgt dig til den vide Verden~~ gid jeg var paa det lille Bord under Speilet, hvor Uhrværket staar, hvor Guldfluglen slaar med Vingen, jeg er gaaet med Dig ud i den vide Verden, nu kan Du gaa med mig hjem igjen!« ~~xxx xxx xxx~~ Og Skorsteensfeieren talte fornuftig for hende, talte om gamle Chineser og Bukkebeens Prindsen, men hun ~~svarede ikke~~ hulkede saa grueligt ~~og var saa bange for den anden Verden~~ kyssede sin lille Skorsteensfeier, saa han kunde ikke andet end føie hende, skjøndt det var galt og saa kravlede de igjen ned ~~til K~~ af Skorstenen og ind i den mørke Kakkelovn, der lurede de bag Døren for at faae at vide hvorledes det stod sig til i Stuen. Stille var der, ganske stille, de kigede ud - ak der laae midt paa Gulvet den gamle Chineser og var slaaet i tre Stykker, Musene havde baaret ham galt saa at han var styrtet ned fra Bordet, ~~saa~~ hele Ryggen var gaaet af i eet Stykke og Hoved laae trilled hen i en Krog; ~~Bukkebeens Pr~~ Musene vare løbne bort i forskrækkelse og Bukkebeens Prindsen stod paa sin gamle Plads, men saae lidt sørgmodig ud over det som passeret. ~~de~~ »Det er grueligt !« sagde ~~den gamle~~ den lille Hyrdinde, »den Gamle er slaaet i Stykker! og ~~saa~~ vi ere Skyld deri!«-»Han kan klinkes endnu«, sagde Skorsteensfeieren; »han kan meget godt limes i Rykken, og naar han faaer en god Klinke i Halsen saa sidder Hovedet nok fast!«; ~~Nu var han kommen xxx xxx hen xxx til xx~~ »Troer Du!« sagde hun; og saa krøb de begge to op paa Bordet igjen hvor de før havde staaet og der ventede de paa at det skulde blive Morgen, for at see hvad der saa vilde skee. Og hvad skete der! den gamle Chineser blev virkelig limet i Rykken og klinket i Halsen, han ~~for kunde~~ var saa god, som ny, men nikke kunde han ikke. Bukkebeens-Prindsen kom igjen og gjorde Visit, han talte om sit Bryllup, men den gamle Chineser sad stiv og nikkede ikke til det mindste, for han kunde jo ikke, ~~men det xxx~~ og for stolt var han til at sige at han var klinket i Nakken, saa Prindsen [gik] vred bort, men Hyrdinden stod glad og fornøiet hos sin Skorsteensfeier, og Begge vare de glade ved at de vare blevne hjemme!

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Bilag 2 – transskription af renskriften:

Skorsteensfeieren og Hyrdinden

Har Du nogensinde seet et rigtig gammelt Træskab, ganske sort af Alderdom og skaaret ud med Snirkler og Løvværk, just saadant et stod der i en Dagligstue, det var arvet fra Oldemoder, og fra udskaaret med Roser og Tulipaner fra Øverst til Nederst; der vare de underligste Snirkler ~~og~~ og mellem dem stak smaa Hjorte Hovedet frem med mange Takker; ~~der var Løvværk og blomstrende Grene,~~ men midt paa Skabet stod snittet en heel Mand, han var rigtignok griinagtig at see paa og grine gjorde han, ~~for~~ man kunde ikke kalde det at lee, han havde Gjedebukkebeen, smaa Horn i Panden og et langt Skjæg. Børnene ~~kaldte ham~~ i Stuen kaldte ham altid Gjedebukkebeens ~~Prindsen~~ Overgeneralkrigskommandeergersanten, for det var et svært Navn at sige! og det er der heller ikke mange der faae, men at lade ~~noget at lade~~ ham skjære ud det var ogsaa noget, men nu var han der jo. Altid saae han ~~under Speilet~~ til Bordet, ~~der stod~~ under Speilet, ~~for men det var ikke fordi det Bord ogsaa havde udskaarene Snirkler og Blade og det forgyldte, heelt op af Benene, nei, der stod paa Bordpladen som var af Marmor en ny mellem flere nydelige ting, saadan en~~ for der stod en yndig lille Hyrdinde af Porcelain; Skoene vare forgyldte, Kjolen nydelig hæftet op med en rød Rose og saa havde [hun] Guldhat og Hyrdestav; hun var deilig! Tæt ved hende stod en lille Skorsteensfeier, saa sort, som et Kul, men iøvrigt ogsaa af Porcelain; han var ligesaa reen og peen som nogen Anden, at han var Skorsteensfeier, det var jo bare noget han forestillede, Porcelainsmageren kunde ligesaa godt havde gjort en Prinds af ham, for det er eet!

Der stod han med sin Stige saa nydeligt, og med et Ansigt, saa hvidt og rød, som en Pige og det var egentligt en Feil, for lidt sort kunde han gjerne have været. Han stod ganske nær ved Hyrdinden; de vare begge to stillede hvor de stode, og ~~det kunde de jo ikke gøre ved, men~~ da de nu vare stillede ~~hinanden saa nær,~~ saa havde de forlovet sig, de passede jo for hinanden, de vare unge Folk, de vare af samme Porcelain og begge lige skrøbelige.

Tæt ved ~~de to~~ dem stod der nok en Dukke, der var tre Gange større ~~end baade Hyrdinden og Skorsteensfeieren,~~ det var en gammel Chineser, som kunde nikke; han var ogsaa af Porcelain og sagde at han var Bedstefader til den lille Hyrdinde, men det kunde han nok ikke bevise, han paastod

at han havde Magt over hende, og ~~det havde han~~ derfor havde han nikket ~~ja~~ til ~~denne~~ Gjedebukkebeens-~~Prindsen~~ Overkrigscommandeergersanten, ~~der~~ ~~hav~~ der friede til den lille Hyrdinde.

“Der faaer Du en Mand,” sagde den gamle Chineser, “en Mand, som jeg næsten troer er af Mahognitræ, han kan gjøre Dig til Gjedebukkebeens-Overgeneralkrigscommandeerinde, han har hele Skabet fuldt af Sølvtoi, foruden hvad han har i de hemmelige Gjemmer!”

“Jeg vil ikke ind i det mørke Skab!” sagde den lille Hyrdinde, “Jeg har hørt sige at han har derinde elleve ~~P~~ porcelains Koner!” -

“Saa kan Du være den tolvte!” sagde Chineseren, “i nat, saasnart det knager i det gamle Skab, skal I have Bryllup, saa sandt som jeg er en Chineser!” og saa nikkede han med Hovedet og faldt i Søvn.

Men den lille Hyrdinde græd og saae paa sin Hjertens ~~Allerkjæreste~~ allerkjæreste, den porcelains Skorsteensfeier. “Jeg troer jeg vil bede Dig,” sagde hun, “at Du vil gaae med mig ud i den vide Verden, for her kunne vi ikke blive!”

“Jeg vil alt hvad Du vil!” sagde den lille Skorsteensfeier! “lad os strax gaae, jeg tænker nok jeg kan ernære os ved Professionen!”

“Bare vi vare vel nede af Bordet!” sagde hun, “jeg bliver ikke glad før vi ere ~~langt borte~~ ude i den vide Verden!”

Og han trøstede hende og viste hvor hun skulde sætte sin lille Fod paa de udskaarne Kanter og det forgyldte Løvværk ned om Bordbenet, sin Stige tog han ogsaa til Hjælp og saa vare de nede paa Gulvet, men da de saae hen til det gamle Skab, ~~saa mærkede de at der var et ordentligt~~ var der saadant et Røre; alle de udskaarne Hjorte stak Hovederne længere frem, reiste ~~Hal~~ Takkerne og dreiede med Halsen; Gjedebukkebeens-~~Prindsen~~ Overkrigscommandeergerdanten sprang høit i Veiret, og raabte over til den gamle Chineser, “nu løber de! nu løber de!”

Da bleve de lidt forskrækkede, ~~men Skorsteensfeieren løftede i hast sin lille Hyrdinde~~ og sprang gesvindt op i Skuffen til Forhøiningen; ~~og sprang selv med Stigen bag efter; i Skuffen kunde de~~ ~~maaske skjule sig~~

Her laae tre, fire Spil Kort, som ikke vare complete og ~~saa laae her~~ et lille Dukke-Theater, ~~dette~~ der var reist op, saa godt det lod sig gjøre; ~~her og~~ der blev spillet Komædie og alle Damerne, baade Ruder og Hjerter, ~~baade~~ Kløver og Spader, sade i første Række og viftede sig med deres Tulipan og

bag ved dem stode alle Knægtene og viiste at de havde Hoved, baade for oven og forneden, saadan, som Spille-Kort have dem. Komeden handlede om to, som ikke maatte faae hinanden, og Hyrdinden græd derover, for det var ligesom hendes egen Historie.

“Det kan jeg ikke holde ud!” sagde hun. “Jeg maa op af Skuffen!” ~~—og den lille Skorstensfeier~~ ~~hjalp hende~~ ~~Jeg maa ud i den vide verden”~~ ~~og den lille Skorstensfeier hjalp hende; selv sprang hun~~ ~~ned paa Gulvet, hun kunde gjerne have slaaet sig i Stykker, men den Gang gik det dog godt og~~ ~~Skorstensfeieren kom bag efter; begge to saae ret~~ men da de kom paa Gulvet og saae op til Bordet, ~~og der saa var den gamle Chineser vaagnet, men vidste endnu ikke rigtig hvad der var paa Færde; han~~ rokkede med hele Kroppen, han var jo en Klump forneden! ~~og begreb ikke~~ ~~Gjeddebukkebeens~~ ~~Prindsen skreeg som om han havde faaet en Kniv i halsen! —~~

“Nu kommer ~~den~~ gamle Chineser!” skreeg den lille Hyrdinde og saa faldt hun lige ned paa sine smaa Porcelains Knæ, saa bedrøvet var hun.

“Jeg faaer en Tanke,” sagde Skorstensfeieren, “skulle vi krybe ned i den store Potpourikrukke der staaer i Krogen, der kunne vi ligge paa Roser og Lavendler og kaste ham Salt i Øinene naar vi kommer!”

“Det kan ikke forslaae!” sagde hun, “desuden veed jeg at gamle Chineser og Potpourikrukken have være forlovede og der bliver altid lidt ~~tilbage~~ Godhed tilbage naar man saaledes har staaet i Forhold! nei der er ikke andet for end at gaae ud i den vide Verden! ~~hvad skulle vi blive her for! Alle~~ ~~andre Steder er der bedre!~~”

“Har Du virkelig Mod til at gaae med mig ud i den vide Verden?” Spurgte Skorstensfeieren. “Har Du betænkt hvor stor den er, og at vi aldrig mere kan komme her tilbage!”

“Det har jeg![”] sagde hun.

Og Skorstensfeieren saae ganske stivt paa hende! og saa sagde han: “Min Vei gaaer gennem Skorstenen! har Du virkelig Mod ~~at følge~~ til at krybe med mig gennem Kakkellovnen baade gennem Tromlen og Røret; saa komme vi ud i Skorstenen og der forstaaer jeg at bruge mig! vi stige saa høit at de ikke kunne naae os, og øverst oppe er der ~~aa-bent~~ et Hul ud til den vide Verden!”

Og han førte hende hen til Kakkellovns Døren.

“Der seer sort ud!” sagde hun, men hun gik dog med ham, baade gennem Tromlen og gennem Røret, hvor der var den bælmørke Nat.

“Nu ere vi i Skorstenen!” sagde han, “og see! see! ovenover skinner den deiligste Stjerne!”

Og det var en virkelig Stjerne paa Himmelen der skinnede lige ned til dem, ligesom om den vilde vise dem Veien; og de kravlede og de krøb; en gruelig Vei var det; saa høit, saa høit; men han løftede og lettede, han holdt hende og viste de bedste Steder hvor hun skulde sætte sine smaa Porcelains Fødder og saa naaede de lige op til Skorsteens Randen og paa den satte de sig, for de vare rigtignok trætte og det kunde de ogsaa være. –

Himlen med alle sine Stjerner vare over dem, og alle Byens Tage laae dybt neden under dem; de saa saa vidt omkring, saa langt ud i Verden; den stakkels lille Hyrdinde havde aldrig tænkt sig det saaledes, hun lagde sit lille Hoved op til sin Skorsteensfeier og saa græd hun, saa Guldet sprang af hendes Livbaand.

“Det er altfor meget!” sagde hun. “Det kan jeg ikke holde ud! Verden er altfor stor! gid jeg var igjen paa det lille Bord under Speilet! jeg bliver aldrig glad før jeg er hjemme der igjen! nu har jeg fulgt Dig ud til den vide Verden, nu kan Du gjerne følge mig hjem igjen, dersom Du holder noget af mig!”

Og Skorsteensfeiren talte fornuftig for hende, talte om gamle Chineser og om Gjedebukkebeens-Prindsen Overgeneralkrigscommandeergersandten, men hun hulkede saa gruelig, og kyssede sin lille Skorsteensfeier, saa han kunde ikke andet end føie hende, skjøndt det var galt.

Og sa kravlede de igjen med stor Besværlighed ned af Skorstenen, og de krøb gennem Tromlen og Røret, det var slet ikke rart, og saa stode de i den mørke Kakkellovn; der lurede de bag Døren for at faae at vide, hvorledes det stod sig til i Stuen. ~~Stille~~ Der var ~~der~~ ganske stille; de kigede ud – ak, der laae midt paa Gulvet den gamle Chineser, han var faldet ned af Bordet, da han vilde efter dem og laae ~~nu der~~ slaaet i ~~tre~~ tre Stykker; hele Ryggen var gaaet af i en Stump og Hovedet laae trilled hen i en Krog; ~~Bukkebeens~~ Gjedebukkebeens ~~Prindsen~~ Overgeneralkrigscommandeergersandten stod ~~paa sin gamle Plads, men han var~~ hvor han altid havde staaet og tænkte over. ~~hvad der var passeret.~~

“Det er grueligt!” sagde den lille Hyrdinde, “~~den~~ gamle Bedstefader er slaaet i Stykker, og vi ere Skyld deri! det kan jeg aldrig overleve!” og saa vred hun sine smaa bitte Hænder, ~~saa de knagede ved det.~~

“Han kan klinkes endnu!” sagde Skorsteensfeieren. “Han kan meget godt klinkes!” – Vær bare ikke saa heftig! naar de lime ham i Ryggen og give ham en god Klinke i Nakken, saa vil han være saa

god som ny igjen og kan sige os mange Ubehageligheder!” –

”Troer Du?” Sagde hun. Og saa krøb de op igjen paa Bordet hvor de før havde staaet.

”See saa langt kom vi!” sagde Skorsteensfeieren, ”der kunde vi have sparet os al den Uleilighed!”

[overklæbet oprindelig passage:]

”Det maa Du ikke sige!” sagde Hyrdinden, ”der kommer altid noget af ~~det~~ enhver Ting! bare vi havde den gamle Bedstefader [klinket!]”

”Lad os nu see Tiden an med hvad der skeer!” sagde Skorsteensfeieren.

Og hvad skete er, den gamle Chineser blev virkelig limet sammen i Ryggen, fik en god Klinke Halsen, han var saa god, som ny, men nikke kunde han ikke.

”Kan jeg saa holde Bryllup?” Spurgte Gjeddebukkebeens ~~Prindsen~~ Overkrigscommandeergersanten og den gamle Chineser saa ganske venligt paa ham, men Hovedet maatte han holde stift.

”De er nok blevet Hovmodig siden De har været slaaet i Stykker! sagde Gjeddebukkebeens ~~Prindsen~~ Overkrigscommandeergersanten. ”Jeg synes dog ikke saa meget at være storagtig af! Er jeg velkommen eller er jeg ikke velkommen! jeg synes De kunde gjerne nikke!”

Men det kunde han ikke, og saa blev Gjeddebukkebeens ~~Prindsen~~ Overkrigscommandeergersanten vred og det var til Gavn for Hyrdinden og Skorsteensfeieren, den gamle Chineser nikke ikke og han skammede sig ved at sige at han havde en Klinke i Nakken. –

[ordlyd på det overklæbede papir:]

”Bare vi havde den gamle Bedstefader klinket!” sagde Hyrdinden. ”Kan det være saa dyrt?”

Og han blev klinket; Familien lod ham lime i Ryggen, han fik en god Klinke i Halsen, han var saa god som ny, men nikke kunde han ikke.

”De er nok bleven hovmodig, siden De har været slaaet i stykker!” sagde *Gjeddebukkebeens-Overgeneralkrigscommandeergersanten*, ”jeg synes dog ikke at der er noget at være saa forfærdeligt af! skal jeg have hende eller skal jeg ikke have hende?”

Og Skorstensfeieren og den lille Hyrdinde saae saa vemodigt rørende paa den gamle Chineser, de vare saa bange han skulde sige ja nikke, men han kunde ikke og det var ham ubehageligt at fortælle til Fremmede, at han havde bestandig en Klinke i Nakken, og saa bleve de De Porcelains Folk bleve sammen og de velsignede Bedstefaders Klinke og de holdte af hinanden til de gik i Stykker. –

