



H.C. Andersens metode

Af: Jacob Bøggild og Henrik Lübker

"I China veed Du jo nok er Keiseren en Chineser" lyder det i indledningen til et af H.C. Andersens mest kendte eventyr, "Nattergalen". Andersen fremhæver her noget selvindlysende, samtidig med at han skærper vores bevidsthed: Hvorfor påpeger han noget, som vi allerede ved? Hvorfor fortæller han noget, som normalt ville være givet på forhånd? Er der noget helt særligt ved det, at keiseren er kineser, som vi som læsere har overset? Spørgsmålene står øjeblikkeligt i kø, alt imens vi som læsere undrer os over tekstens mærkværdighed. H.C. Andersen bruger på denne og andre måder bestemte teknikker, fortællegreb og stiltræk til at få teksten til at gøre noget ved os som læsere. Hans eventyr siger ikke blot noget – de siger (og gør) noget på en helt særlig måde.

Eventyr uden svar

H.C. Andersens eventyr er en del af et samlet univers, hvor de enkelte eventyr og elementer fra eventyrene kommenterer hinanden. Ofte udfolder Andersen bestemte temaer i flere forskellige eventyr, og disse eventyr kommenterer således hinanden og giver hinanden nye betydninger. Motivet fra "Nattergalen" med en naturlig nattergal finder man for eksempel også i det samtidige eventyr "Svinedrengen". Andre gange lader han eventyr kommentere hinanden ved rent fysisk at lade dem stå over for hinanden, som det sker i hans første eventyrsamling, hvor han undersøger det særlige ved kongeslægten eller kongemagten ved at modstille to vidt forskellige resultater i henholdsvis "Fyrtøjet" og "Prindsessen på Ærten".

Selvom det enkelte eventyr udgør en afsluttet form, flyder det på denne måde samtidig ud over dets egen grænse og indgår i et samlet netværk, hvor eventyrene på kryds og tværs står i relationer til hinanden.

Det er derfor svært at fravriste forfatterskabet entydige pointer eller moralske anvisninger. Det gælder også i de enkelte eventyr. Da Andersen udgav de første eventyr, udtrykte flere anmeldere bekymring over manglen på moral og opbyggelighed i eventyrene og stillede spørgsmål om, om den slags fortællinger nu også var forsvarlig litteratur for børn. Men Andersen kan slippe afsted med meget. Ved at flytte folkeeventyret ind i borgerskabets ramme, synes hans fortællingerne på den ene side ubestemmelige i tid og rum, men henvender sig samtidig på den anden side til os igennem de problemstillinger og scener, der sættes op. Iklædt eventyrets kappe synes eventyrene på den vis mere uskadelige, end de er, fordi deres stærke samfundskritiske og politiske dimensioner kun kommer til udtryk indirekte.

Væsentligst er det dog, at eventyrene ikke giver svar. De fortæller dig ikke, hvordan verden skal udlægges, og hvad sandheden er. Selvom de, som alle tekster, når til deres afslutning, så er det vejen og ikke slutmålet, der synes at være det centrale. De stilistiske virkemidler, der anvendes, fastholder ofte denne kredsende bevægelse: De får eventyret til at blive ved med at leve, selv når man har læst det færdigt, fordi man ikke kan nå til en entydig konklusion om dets mening.

Leg med fortællerpositionen

I sine eventyr leger H.C. Andersen ofte med stedet, hvorfra fortællingen er set og fortalt, og hvorfra vi som læsere får lov til at opleve den – og sjældent er fortællepositionen fastholdt i samme position et helt eventyr igennem. Bevægelsen mellem forskellige positioner medvirker til at vanskeliggøre en entydig forståelse af teksten. Hvad betyder det for eksempel, når fortælleren indleder "Den lille Havfrue" med at betone hvor langt væk fra vores verden havfruens verden er, hvorefter undervandsverdenen præsenteres som et genkendeligt spejl på vores menneske-





ge verden? Eller hvad betyder det, når den ellers sentimentalt indfølelse stil i ”Den lille Pige med Svovlstikkerne” pludselig afbrydes af et distanceret blik på hende:

”... Der gik nu den lille Pige paa de nøgne smaa Fødder, der vare røde og blaa af Kulde; i et gammelt Forklæde holdt hun en Mængde Svovlstikker og eet Bundt gik hun med i Haanden; Ingen havde den hele Dag kjøbt af hende; Ingen havde givet hende en Skilling; sulten og forfrossen gik hun og saae saa forkuet ud, den lille Stakkel! Sneefnökkene faldt i hendes lange gule Haar, der krøllede saa smukt om Nakken, men den Stads tænkte hun rigtignok ikke paa. Ud fra alle Vinduer skinnede Lysene og saa lugtede der i Gaden saa deilig af Gaasesteg; det var jo Nytaarsaften, ja det tænkte hun paa.

Legen mellem forskellige fortællerpositioner gør, at vi bliver gjort opmærksom på, at man altid ser og oplever det fortalte fra et bestemt perspektiv. På den måde kommer fortælleren og fortællingen til syne for os. I stedet for fuldt og helt at leve os ind i eventyrets handling bliver vi gjort opmærksom på, at historien er fortalt af en fortæller. Derved synes eventyret at vise sig selv frem på to modsatrettede måder på samme tid. Eventyret er på én gang noget, vi lever os ind i, og noget, vi er på afstand af og står udenfor.

Romantisk ironi

Disse to modsatrettede måder træder særligt tydeligt frem i H.C. Andersens brug af romantisk ironi. Betegnelsen dækker over de brud på illusionen, som opstår, når en fortælling kommenterer sig selv. Hos Andersen sker dette ofte med en fremhævelse af eventyrets sandhedsstatus, hvilket har den effekt, at læseren bliver i tvivl om, hvorvidt fortælleren og dermed det fortalte er til at stole på. I ”Prindsessen paa Ærten” lyder det for eksempel til slut: ”Se, det var en rigtig historie”. Det er så op til os som læsere at overveje, om der derved menes, at det var en rigtig historie, eller at det var en rigtig historie. En sand beretning eller en god fortælling? I ”Tommelise” betones fortællingens troværdighed for eksempel ved, at den angiveligt er baseret på en øjenvidneberetning. Det burde netop gøre den troværdig. Problemet er blot, at øjenvidnet er en svale, og dens beretning er dens ”quivit, quivit” i eventyrfortællerens øre. Eventyret synes på denne måde at være spændt ud mellem det at være sandfærdig og det ikke at være det.

Det underspillede

Både legen med fortællerposition og brugen af romantisk ironi medfører, at læseren aktivt må forholde sig til eventyret og dets tvetydighed. Denne involvering af læseren er en strategi, som udfolder sig på mange forskellige måder i Andersens eventyr. Eksempelvis er eventyrene ofte underspillede i den forstand, at de siger mere, end der rent konkret står. Det bevirker, at læseren må tænke med selv. Det er læserens eget fortolkningsarbejde, der udfylder eventyrets undertekst. Når soldaten i ”Fyrtøiet” må flytte til et usselt kammer, og vennerne ophører med at komme på besøg – angiveligt fordi der er så mange trapper – er det læseren selv, der må udfylde underteksten om, at det måske i virkeligheden handler om, at soldaten igen er fattig, og om at vennerne ikke er ægte venner. For i handlingsgangen har læseren oplevet, at vennerne kom, da soldaten blev rig, og forsvandt, da han blev fattig. På den måde er brutaliteten og farligheden ofte underspillet, men samtidig også så meget desto stærkere og mere virkningsfuld, fordi det er læseren selv, der må erkende, hvad der lurder under overfladen i det tilsyneladende uskyldsrene og trygge eventyrmiljø.

Mundtlighed

På overfladen arbejder eventyrene således med at etablere en tryk og genkendelig verden, som derved reducerer afstanden mellem læser og eventyrverden. Dette understøttes også af den konstruerede mundtlighed i fortællertilen. Man siger gerne, at H.C. Andersen var en af de første til at skrive i øjenhøjde med børn. Det kommer fx ofte til udtryk i en mundtligt præget form med hyppig brug af udråbsord (og udråbstegn!) og andre greb, som er med til



at gøre fortællingen levende. Fortælleren henvender sig også ofte direkte til læseren, som for eksempel i indledningen til "Sneedronningen": "See saa! nu begynde vi".

På denne måde insisterer eventyrene på at fange læserens opmærksomhed og fastholde den i øjenhøjde gennem et genkendeligt hverdagsprog, der tilsyneladende forsøger at minimere afstanden mellem fortæller og læser. Et andet væsentligt element i den forbindelse er Andersens brug af sideordnede sætninger, hvilket man kalder for paratakse. Man kender også stilen fra barnets måde at fortælle på, hvor bindeordet "og" bruges til at kæde en række af begivenheder sammen i en fortælling. Effekten af en sådan stil bliver en oplevelse af, at alt foregår samtidigt og er lige vigtigt, fordi de enkelte sætninger ikke underordner sig hinanden, men presser sig på med lige stor vigtighed, eksempelvis som det sker i indledningen til "Den lille Pige med Svovlstikkerne":

"Det var så grueligt koldt; det sneede og det begyndte at blive mørk aften; det var også den sidste aften i året". Mundtligheden skaber en oplevelse af samtidighed og nærvær – af at fortællingen bliver til her og nu, mens man læser.

Derved signalerer stilen også et levende sprog, der er i bevægelse og overskud, og som nærmest synes at vælde ud over sine egne grænser af fortællelyst og leg. Det markeres eksempelvis i form af de mange unødvendige og forunderlige gentagelser, der præger Andersens sprog: I Kina er kejseren kineser. I "Sneedronningen" splintres spejlet i "hundrede Millioner, Billioner og endnu flere Stykker". Samme sted lover Sneedronningen Kay "hele Verden og et par nye Skøiter", alt imens prinsen og prinsessen siger "Farvel! farvel!", røvepigens siger "Det er det samme! det er det samme", røverne siger "Det er Guld! det er Guld!" og kragen siger "Kra! kra! - go' Da! go' Da!". Sådanne mærkværdige gentagelser og fordoblinger markerer ikke blot leg og overskud, men er også med til at rette læserens opmærksomhed mod fortællingen som sprog og sproglig. For selvom talesproget typisk er præget af gentagelser, fordi det har en mere ustruktureret form end skriftsproget, så er Andersens leg med gentagelser tydeligvis ikke udtryk for barnlighed og naivitet. Gentagelserne bruges snarere bevidst til at skabe de omtalte illusionsbrud, der skal gøre læseren opmærksom på fortællingen som fortælling.

Ordspil

Andersens ordspil skærper den samme opmærksomhed. Navnlig i tingseventyrene finder man ordspil i massevis. I det tingseventyr om svovlstikker, der indgår i "Den flyvende Kuffert", var svovlstikkerne til at begynde med på den grønne gren og af høj herkomst. De kommer nemlig fra et højt fyrretræ, der blev fældet og blandt andet lavet til svovlstikker. Træet var således svovlstikkernes stamtræ. I "Stoppenaalen" er stoppenålen på et tidspunkt søsyg. Den bliver så kørt over af et vognmandslæs, så den er lige ved at knække (sig). I det hele taget spiller Andersen på talemåder og fraser, der indgår i hverdagssproget, således at man som læser gøres opmærksom på, hvad det egentlig er, man går rundt og siger uden at tænke over det.

Gentagelse af titel

Andersen understreger også ofte fortællingen som fortælling ved at gentage titlen til slut. Det gør han fx i "Den grimme Ælling":

*...da bruste dens Fjere, den slanke Hals hævede sig,
og af Hjertet jublede den: "saa megen Lykke
drømte jeg ikke om, da jeg var den grimme Ælling!"*

Ligeledes i "De røde Skoe" og "Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen". En sådan gentagelse af titlen er tilmed et raffineret brud på illusionen. I "Klods-Hans" foretages illusionsbruddet ved, at slutningen først får karakter af en remse eller et børnerim: "Og saa blev Klods-Hans Konge, fik en Kone og en Krone og sad paa en Throne".



Derpå sluttes der med en af de typiske undermineringer af fortællingens sandhedsstatus: ”og det har vi lige ud af Oldermandens Avis – og den er ikke til at stole paa!”

Leg med perspektiver

Men i en bestemt forstand er Andersens eventyrverden, uanset hvor magisk og fremmedartet den er, til at stole på. Godt nok er denne verden fyldt med magiske elementer, hvor dyr, planter og ting får stemme. Alligevel er det på mange måder en realistisk og genkendelig verden. Nok kan muldvarpen i ”Tommelise” tale, men dens væsen er stadig karakteriseret af dens blindhed, og dens hjem er stadig i mørket under jorden. På samme måde er hyrdinden i ”Hyrdinden og Skorstensfejeren” skrøbelig, da hun er lavet af porcelæn. Og stoppenålen synes, den er så fin, så fin, men i realiteten er den fin i betydningen tynd og spinkel, som en stoppenål jo bogstaveligt er. Dyr, planter og ting indgår således i eventyrene med egenskaber, som er affødt af deres biologi eller det materiale, de er lavet af (og for tingenes vedkommende også den måde, de anvendes på). På den måde forbliver naturens og samfundets love bestemmende for tingenes, planternes og dyrenes udtryksmuligheder og deres perspektiv. Det perspektiv, som dyr, planter og ting anlægger på deres omgivelser, er begrænset af det, man inden for filosofien ville kalde for deres livsverden, deres umiddelbare omgivelser. Det betyder i praksis, at de ofte ikke formår at se ret langt ud over deres egen næsetip eller erfaring.

Legen med perspektiver, der er et centralt element i H.C. Andersens metode, er forbundet med hans indgående viden om biologi og botanik og samfundsmæssige processer. Samtidig kan han, lige som han kan tage sproget på ordet, så at sige tage dyr, planter og ting på ordet. På den måde er de forskellige sider af Andersens metode intimt forbundet med hinanden.

Uanset om vi taler om Andersens brug af romantisk ironi, den konstruerede mundtlighed, perspektivlegen eller andre af de skitserede greb, så er det et genkommende element i dem alle, at de anvendes på måder, der både skaber indlevelse og brud herpå. Det betyder, at der opstår et spil mellem at være i teksten, at være indlevet i dens univers og at være uden for den, hvor vi bliver opmærksomme på tekstens måde at gøre sig selv synlig på. Derved opstår en tekstlig dobbelthed, der modvirker ethvert forsøg på at lukke teksten med en afsluttende, meningsgivende morale. Det, vi får i stedet for, er spørgsmål, der kredser om måder at være i verden på, og hvad det egentlig vil sige at være i verden. Spørgsmål som teksterne meget sjældent besvarer, men som den enkelte læser selvstændigt må bearbejde – uden facitliste og derfor for egen regning og risiko.