

## H.C. Andersens metode

*Jacob Bøggild & Henrik Liibker*

”I China veed Du jo nok er Keiseren en Chineser,” lyder det i indledningen til et af H.C. Andersens mest kendte eventyr, ”Nattergalen” (1844). Andersen fremhæver her noget, der er selvfølgelig, samtidig med, at han gør vores bevidsthed skarpere: 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 kejseren er kineser, som vi som læsere har overset? Spørgsmålene står øjeblikkeligt i kø, alt imens vi som læsere undrer os over det besynderlige i teksten. H.C. Andersen bruger på denne og andre måder bestemte teknikker, fortælleformer 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. En naturlig nattergal, motivet fra eventyret ”Nattergalen”, finder man for eksempel også i det samtidige eventyr ”Svinedrengen” (1842). 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 ”Fyrtøiet” (1835) og ”Prindsessen paa Ærten” (1835).

Selv om 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 ud af forfatterskabet at trække entydige pointer eller moralske anvisninger på, hvad der er rigtigt og forkert. Det gælder også i de enkelte eventyr. Da H.C. Andersen udgav de første eventyr, bekymrede det flere af anmelderne, at eventyrene ikke bidrog til at styrke moral og give åndelig vejledning, og de selvsamme anmeldere satte spørgsmålstegn ved, om den slags fortællinger nu også var forsvarlig litteratur for børn. Men Andersen kunne og kan slippe af sted med meget. Ved at flytte folkeeventyret ind i borgerskabets ramme synes hans fortællinger på den ene side ubestemmelige i tid og rum, og på den anden side henvender de sig samtidig til os igennem de problemstillinger og scener, der sættes op. Iklædt eventyrets kappe synes eventyrene på

den vis mere harmløse, end de er, idet deres stærke samfundskritiske og politiske dimensioner kun kommer indirekte til udtryk.

Væsentligst er det dog, at eventyrene ikke giver svar. De fortæller dig ikke, hvordan verden skal forstås, og hvad sandheden er. Selv om 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 endelig konklusion om dets mening.

### **Leg med fortællerpositionen**

I sine eventyr leger H.C. Andersen ofte med fortællerpositionen, altså stedet, hvorfra fortællingen er set og fortalt, og hvorfra vi som læsere får lov til at opleve den. Sjældent er fortællerpositionen fastholdt samme sted 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” (1837) med at lægge vægt på, hvor langt væk fra vores verden havfruens verden er, hvorefter undervandsverdenen præsenteres som et genkendeligt spejl på vores menneskelige verden?

Eller hvad betyder det, når den ellers rørstrømsk indfølelse stil i ”Den lille Pige med Svovlstikkerne” (1846) 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 Stakkell! 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 deiligt 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 – altså invitation til indlevelse og samtidig distancering – 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” (1835) 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. Både legen med fortællerpositionen og brugen af romantisk ironi tilskynder læseren til aktivt at tage stilling til eventyret og dets tvetydighed.

### Det underspillede

Både legen med fortællerposition og brugen af romantisk ironi medfører, at læseren aktivt må forholde sig til eventyret og dets dobbelttydighed. Denne involvering af læseren er en strategi, som udfolder sig på mange forskellige måder i H.C. 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.

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 det voldsomme og det farlige ofte underspillet, men samtidig også så meget desto stærkere og mere virkningsfuldt, fordi det er læseren selv, der må erkende, hvad der lurder under overfladen i det tilsyneladende uskyldige og trygge eventyrmiljø. Det er altså læserens eget fortolkningsarbejde, der udfylder eventyrets undertekst.

### Mundtlighed

På overfladen arbejder eventyrene således med at opbygge en tryk og genkendelig verden, som gør, at afstanden mellem læser og eventyrverden formindskes. Dette understøttes også af den konstruerede mundtlighed i fortællestilen. Man siger gerne, at H.C. Andersen var en af de første til at skrive i øjenhøjde med børn. Det kommer for eksempel 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” (1845): ”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 reducere afstanden mellem fortæller og læser.

Et andet væsentligt element i den forbindelse er Andersens brug af sideordnede helsætninger, 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 et samlet forløb. 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 saa grueligt koldt; det sneede og det begyndte at blive mørk Aften; det var ogsaa den sidste Aften i Aaret, Nytaarsaften.” 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 H.C. Andersens sprog: I Kina er kejseren kineser. I ”Sneedronningen” splintres spejlet i hundrede ”Millioner, Billioner og endnu flere Stykker”. I samme eventyr lover Sneedronningen Kay ”hele Verden og et Par nye Skøiter”, alt imens prinsen og prinsessen siger: ”Farvell farvell!”, røverpigen 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 underlige gentagelser og fordoblinger markerer ikke blot leg og overskud, men er også med til at rette læserens opmærksomhed mod fortællingen som sprog og sprogleg. For selv om talesproget typisk er præget af gentagelser, fordi det har en mindre systematisk form end skriftsproget, 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

H.C. 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” (1839), var svovlstikkerne til at begynde med på den grønne gren samt af fin og høj afstamning. De kommer nemlig fra et højt fyrretræ, der blev fældet og blandt andet lavet til svovlstikker. Træet var således svovlstikkernes stamtræ. I ”Stoppenaalen” (1846) 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 faste vendinger, der indgår i hverdags sproget, 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**

H.C. Andersen understreger også ofte fortællingen som fortælling ved at gentage titlen til slut. Det gør han for eksempel i ”Den grimme Ælling” (1844):

(...) da bruste dens Fjedre, den slanke Hals hævede sig, og af Hjertet jublede den: ”saa megen Lykke drømte jeg ikke om, da jeg var den grimme Ælling!”

Det samme forekommer i ”De røde Skoe” (1845) og ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen” (1865). En sådan gentagelse af titlen er tilmed et elegant brud på illusionen. I ”Klods-Hans” (1855) 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 sluttet der med en af de typiske undergravninger af fortællingens sandhedsstatus: ”og det har vi lige ud af Oldermændens Avis – og den er ikke til at stole paa!”

Gentagelserne af eventyrenes titler til slut er således endnu et eksempel på H.C. Andersens brug af den romantiske ironi. Man bekræftes i, at man har været inviteret indenfor for at blive fortalt et eventyr med netop denne titel. Men samtidig gøres man opmærksom på, at det, man har levet sig ind i, ikke er noget virkeligt, men et stykke fiktion – og det er en distancering.

### **Leg med perspektiver**

Men i en bestemt forstand er H.C. Andersens eventyrverden, uanset hvor magisk og særpræget 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 Skorsteensfeieren” (1846) 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.

Dyr, planter og ting indgår således i eventyrene med egenskaber, som er forbundet med 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 er et centralt element i H.C. Andersens metode. Det er en leg, der er forbundet med hans indgående viden om biologi, botanik og samfundsmæssige processer. Lige som han kan tage sproget på ordet, kan han så at sige tage dyr, planter og ting på ordet. På den måde er de forskellige sider af Andersens metode intimt knyttet til hinanden.

#### **Forskellige sider af den Andersenske metode**

- Leg med perspektiver
- Gentagelse af titel
- Ordspil
- Mundtlighed
- Det underspillede
- Romantisk ironi
- Leg med fortællerpositionen
- Eventyr uden svar

Uanset om vi taler om H.C. Andersens brug af romantisk ironi, den konstruerede mundtlighed, perspektivlegen eller andre af de skitserede greb, så er det et gennemgående træk ved 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.