

Syddansk Universitet

## Fra strøtanke til værk

Grum-Schwensen, Ane

*Publication date:*  
2014

*Document version*  
Accepteret manuskript

*Citation for published version (APA):*

Grum-Schwensen, A. (2014). Fra strøtanke til værk: En genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab. Syddansk Universitet. Det Humanistiske Fakultet.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

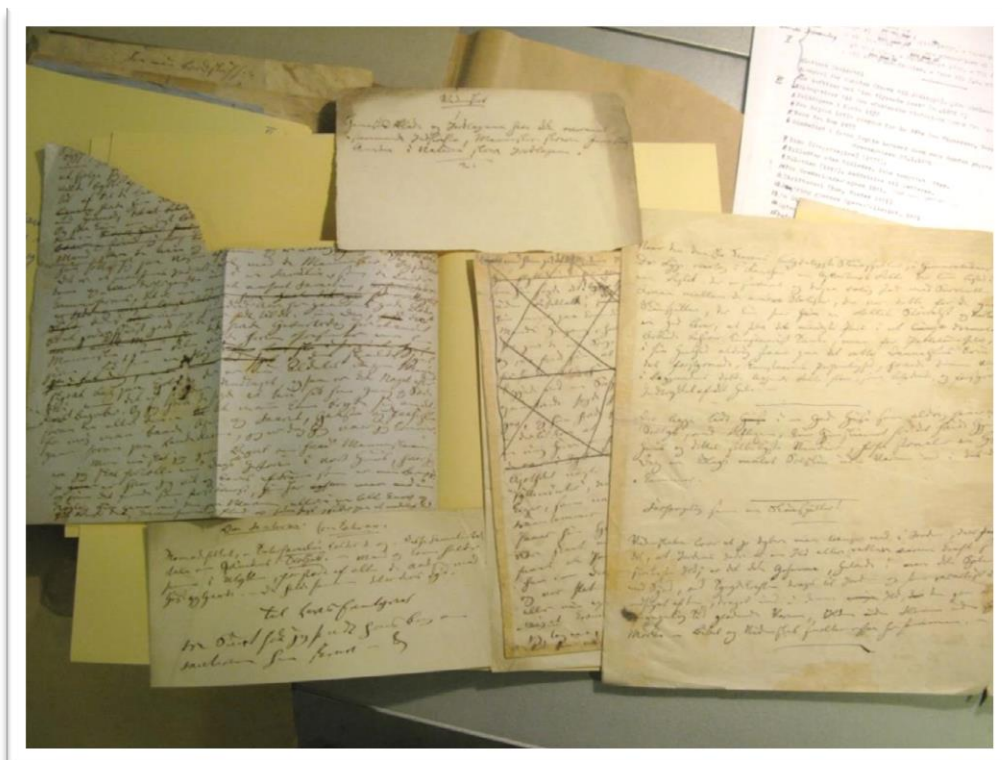
- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# Fra strøtanke til værk –

En genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab



**Ane Grum-Schwensen**

**Ane Grum-Schwensen**

**Fra strøtanke til værk**

En genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab

**From stray thought to work**

A genetic study of the creative processes in the latter part of Hans Christian Andersen's authorship

**Ph.d.-afhandling**

September 2014

Institut for Kulturvidenskaber

Syddansk Universitet

Vejleder: Lars Handesten

Forside: Fragmenter og udkast fra *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, Det Kongelige Bibliotek. Privatfoto.

Omfang: 596.691 tegn, svarende til 249 normalsider

## Indholdsfortegnelse

1. Forskningstradition, materialevalg og problemformulering.....	7
1.1. Den kunstneriske bearbejdning og forskningstraditionen.....	7
1.2. Forarbejderne og forskningstraditionen.....	10
1.3. Materiale og metodevalg.....	17
1.4. Problemformulering.....	20
2. Kreativiteten i præteksten – en pragmatisk metode.....	21
2.1. ”Critique Genetique” - forudsætninger, afgrænsninger og udvikling.....	23
2.2. Genetiske procedurer og principper.....	34
2.3. Metodologisk diskussion.....	47
2.4. Opsamling og begrebsafklaring.....	52
3. Det poetologiske projekt – ”Det nye Aarhundredes Musa” (1861). <i>Poetik</i> . ....	55
3.1. ”Det nye Aarhundredes Musa” – poetisk højsang.....	55
3.2. Den tilblivelseshistoriske ramme.....	61
3.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst.....	63
3.3.1. Konstituering af dossieret.....	63
3.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret.....	65
3.3.3. Etablering af prætekst.....	79
3.4. Musaens prætekst og den kreative proces.....	80
4. Former og fragmenter – ”Iisjomfruen” (1861). <i>Eventyrnovelle</i> . ....	84
4.1. ”Iisjomfruen” imellem former.....	84
4.2. Den tilblivelseshistoriske ramme og intertekstualiteten.....	93
4.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst.....	96
4.3.1. Konstituering af dossieret.....	96
4.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret. Intratekstualitet.....	97
4.3.3. Etablering af prætekst.....	109
4.4. ”Iisjomfruen” – prætekst og kreativ proces. Den kreative recycling-strategi.....	112
5. ”At leve eller ei at leve...” – ”Tante Tandpine” (1872). <i>Historie</i> . ....	116
5.1. Tante Tandpine og udødelighedstematikken.....	116
5.2. Den tilblivelseshistoriske ramme.....	127
5.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst.....	134
5.3.1. Konstituering af dossieret.....	134

5.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret .....	136
5.3.3. Etablering af prætekst .....	153
5.4 Tante Tandpines prætekst og den kreative proces.....	156
6. H.C. Andersen og kreativiteten – delkonklusion og kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler ....	165
6.1. Delkonklusion .....	165
6.2. Andersen om den kreative proces .....	172
6.3. Teorier om den kreative proces .....	179
6.3.1. Den kunstneriske intention: Nyere kreativitetsteori og kritikken .....	182
6.3.2. Individpsykologiske vinkler på kreativiteten – sublimeringen og individuationen.	186
7. Sammenfatning, perspektivering og evaluering .....	193
7.1. Sammenfatning og perspektivering.....	193
7.2. Diskussion af det metodiske.....	200
7.3. Formidlingsperspektiver.....	203
LITTERATURLISTE .....	206
Resumé.....	211
Summary .....	215

## Redaktionelle noter og forord

Afhandlingen *Fra strøtanke til værk* har form af monografi. Den ledsages af tre omfangsrige bilag, der er samlet i et selvstændigt bind med henblik på at gøre det mere håndterligt at benytte dem. Afhandlingen er resultatet af et ph.d.-stipendium, der er samfinansieret af Odense Bys Museer og Syddansk Universitet.

Jeg har mange mennesker at takke for deres hjælp med realiseringen af projektet og afhandlingen. Tak til museumschef Torben Grøngaard Jeppesen og til leder af H.C. Andersen Centret Johannes Nørregaard Frandsen for at give mig muligheden for fordybelse ved at bevilge mig orlov fra mit arbejde som museumsinspektør ved Odense Bys Museer og ved at samfinansiere ph.d.-stipendiet. Tak til min vejleder, lektor Lars Handesten, for berigende samtaler, givtige referencer og i det hele taget god rådgivning. Tak også til Det Kongelige Biblioteks forskningsafdeling: Leder af forskningsafdelingen John T. Lauridsen, forskningsbibliotekar Lene Eklund-Jürgensen og forskningsbibliotekar Jakob K. Meile for at give mig ophold som domicileret forsker og tage godt imod mig. Tak til Det Kongelige Biblioteks Center for Manuskripter og Boghistorie: Herunder ikke mindst til forskningsbibliotekar Bruno Svindborg for hjælp med at fremskaffe håndskrifter og kopier, tilladelse til at bringe fotografier i afhandlingen og meget andet.

En særlig tak skal lyde til Ejnar Stig Askgaard, overinspektør ved Odense Bys Museer og kæreste, for transskriptioner, henvisninger, samtaler og kærlig opmuntring hele vejen.

Tak til Løgumkloster Refugium ved Karsten Eskildsen for et givtigt ophold, og mange, mange tak til mine kollegaer ved H.C. Andersen Centret, der alle hver især har bidraget med inspirerende samtaler, korrekturlæsning, opsætning, konstruktive kommentarer, henvisninger og i det hele taget godt kollegaskab.

Tak til familie og venner for moralsk opbakning, og sidst, men ikke mindst: Tak til mine døtre Ida og Kajsa for udvist tålmodighed og for at have beriget de forløbne tre år som i det hele taget mit liv.



## 1. Forskningstradition, materialevalg og problemformulering

Udgangspunktet for nærværende afhandling er en musealt fostret interesse for tekstens materialitet. Min faglige baggrund som museumsinspektør ved det, der tidligere hed *H.C. Andersen funktionen* ved Odense Bys Museer (nu: *Formidling & satsninger*), har givet mig lejlighed til at stifte bekendtskab med den store genstandssamling, der knytter sig til H.C. Andersens Hus, herunder ikke mindst de håndskrevne manuskripter, der i deres materialitet så tydeligt og konkret giver et billede H.C. Andersen som udøvende kunstner.

Det har til alle tider vakt lægmænds nysgerrighed, hvordan kunstnere skaber deres værker; Hvordan får de en idé, hvad sætter dem i gang med arbejdet, hvordan arbejder de med materialet, hvordan ved de, hvornår værket er færdigt? De fleste mennesker har nok en fornemmelse af, at uanset hvor mange oplysninger man indhenter om kunstnerens kreative proces, så kan man alligevel aldrig finde en endegyldig opskrift, der kan appliceres på andre og dermed gøre dem til kunstnere. Men det gør ikke nysgerrigheden mindre.

For det første findes der andre former for kreativitet, end den man finder hos kunstneren: Også i alle mulige andre brancher og i privatlivet er mennesker kreative. Forsøget på at definere, hvad kreativitet overhovedet er for en størrelse, har vokset sig til et selvstændigt forskningsfelt. Her spiller den del af forskningen, der forsøger at instrumentalisere kreativiteten en hovedrolle. Der er økonomiske interesser på spil.

For det andet har man til stadighed forsøgt at finde kilden, forklaringen på kunstneres kreativitet, uafhængigt af muligheden for at instrumentalisere kreativiteten. I nyere tid især ved hjælp af psykologiske indfaldsvinkler.

I højromantikken opstod den nok så bekendte opfattelse af det kunstneriske geni: Kunstneren som en personlighed begavet med en særlig fantasi og intuition, men også som et passivt instrument for højere magter, der lader ideer falde ned fra oven – kunstneren som en formidler af disse udefrakommende ideer. Denne opfattelse har været dominerende langt ind i moderne tid. Selv om Gud er død, er nyskabende ideer stadig blevet opfattet som noget, der svæver i luften, og som den særligt fantasifulde eller kunstnerisk begavede forstår at gribe. I forlængelse af den højromantiske idé om geniet opstod de første forfatterarkiver i 1800-tallets Tyskland, i høj grad foranlediget af enkelte forfatters egen opfattelse af, at man ville kunne opnå en bedre forståelse af kunstværket ved at studere dets tilblivelse.

### 1.1. Den kunstneriske bearbejdning og forskningstraditionen

Interessen for, hvordan digterværker bliver til, for tilblivelsesprocessen og for forfatteres fremgangsmåde er langt fra ny. Men selvom H.C. Andersens værk og liv – og koblingen derimellem – har været genstand for omfattende forskning såvel som for almen interesse, er der bemærkelsesværdigt få forskningspublikationer, der har beskæftiget sig med den kunstneriske proces, der ligger til grund for værkerne.

H.C. Andersens kunstneriske produktion behandler åbenlyst oplevelser og erfaringer fra hans personlige liv, hvilket tidlige Andersen-forskere som Hans Brix og Paul W. Rubow gjorde en



dyd ud af – og siden har fået på puklen for – at pointere.<sup>1</sup> Men Andersen gjorde også selv sit for at lede læsningerne af den kunstneriske produktion i biografisk retning, ikke mindst i kraft af sin autobiografiske produktion. I slutningen af autobiografien *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* (1847), der udkom i sammenhæng med den tyske udgave af *Gesammelte Werke* skriver han således, at livshistorien ikke blot er givet her for at give læserne en levnedsskitse:

... sondern weil, wie früher gesagt worden ist, meine Lebensgeschichte der beste  
 Commentar zu alle meinen Arbeiten sein wird.<sup>2</sup>

Det problematiske ved sådan et åbenhjertigt udsagn er imidlertid, når det resulterer i et ensidigt literaturhistorisk fokus på værkerne som direkte litterære lignelser. Biografien kommer nemt til at skygge for læsningen af værkerne, ikke mindst fordi den tilgængelige biografiske viden om H.C. Andersen i kraft af publicerede dagbøger, autobiografier og breve de facto er enorm, sammenlignet med den tilgængelige viden om andre forfatters biografier. Tilgængeligheden til trods er det de enkle (og naive) direkte sammenligninger, der er mest udbredte. Som dansker får man det, som Jon Helt Haarder kalder for en 'biografisk irreversibilitet' i vuggegave, når det gælder H.C. Andersen: Det bliver om ikke umuligt, så meget svært at læse 'udenom' den biografiske viden, man besidder (eller mener at besidde) om forfatteren, når man læser Andersens værker.<sup>3</sup>

Men der går ikke anden direkte linje fra "Den grimme Ælling" til H.C. Andersen end den, H.C. Andersen selv ønskede skulle forstås. Og den direkte sammenligning af værk og liv bidrager ikke med viden om den kunstneriske proces, der fører til værkerne.

Det interessante for den, der vil vide mere om, hvordan værkerne fik form, er derfor ikke relationen mellem liv og værk i sig selv, men den kunstneriske bearbejdning der reelt ligger til grund for den synlige relation.

Der er udført enkelte detailstudier, der berører aspekter af denne bearbejdning. Her skal særligt nævnes tre værker. Det tidligste har en psykiatrisk indfaldsvinkel til personen H.C. Andersen, og herunder også til hans kunststudøvelse. Psykiateren Hjalmar Helweg's *H.C. Andersen – en psykiatrisk studie*<sup>4</sup> (1927), bygger ligesom Helweg's udgivelser om N.F.S. Grundtvig og Søren Kierkegaard på en antagelse om eksistensen af en sindslidelse hos forfatteren – for Andersens vedkommende en form for psykopati – og på denne sindslidelses formodede betydning for forfatterens litterære produktion. Helweg argumenterer for, at den psykiatriske undersøgelse er relevant for enhver, der interesserer sig for, hvordan kunst og poesi frembringes, men beskæftiger sig i sit studie de facto kun overfladisk med værkernes frembringelse, og konkluderer om værkerne, at de enten kan betragtes som 'forklædninger' af eller direkte paralleller til Andersens sygelige underlegenhedsfølelse. Således hedder det f.eks. ligefrem at: "Den lille havfrue er H.C. Andersen selv..." og "... 'Den

<sup>1</sup> Dr. phil. Hans Brix i disputatsen *H.C. Andersen og hans Eventyr*, København: Det Schuboeske Forlag 1907, og dr. phil. Paul W. Rubow i *H.C. Andersens Eventyr*, København: Gyldendal 1927.

<sup>2</sup> *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, Leipzig: Carl B. Lorck 1847, s. 158. På dansk udgivet af Helge Topsøe-Jensen i 1942 med titlen *Mit eget eventyr uden digtning*. Her lyder sætningen: "... Mit Liv vil være den bedste Belysning over alle mine Arbejder."

<sup>3</sup> Jon Helt Haarder: *Performativ biografisme*, København: Gyldendal 2014, s. 19-23.

<sup>4</sup> København: H. Hagerups Forlag 1927.

grimme Ælling' er en ren og skær i æventyrform omsat selvbiografi.”<sup>5</sup> Helweg bidrager altså til en udbredt forestilling om kunstneren som et særligt traumatiseret individ, hvis traumer netop danner forudsætningen for de kunstneriske frembringelser.

I 1952, i Trondheim, udkom Christian Svanholms doktordisputats *H.C. Andersens ungdom-tro*, der behandler den teologiske baggrund for og religiøse sammenhæng i en række af H.C. Andersens værker - ligesom megen forskning siden da har gjort det, som f.eks. Kathrine Lilleørs i ph.d. afhandlingen *Eventyrenes vidtlysende Blink* (2005) og Gunilla Hermanssons i *Lyksalighedens øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik* (2010). Svanholms disputats beskæftiger sig ikke udelukkende med den religiøsitet, der udtrykkes i Andersens værker, men også med, hvordan den personlige, religiøse overbevisning, som den blev formet i barndommen og gennem religionsundervisningen, kom til at spille en rolle i udformningen af digterens skolestile såvel som poesi, romaner og eventyr.

Blandt nyere studier, der berører den kunstneriske bearbejdning, der ligger til grund for værkerne, skal fremhæves Johan de Mylius' *Forvandlingens Pris* fra 2004.<sup>6</sup> Udgivelsen er først og fremmest en æstetisk og meningssøgende – psykologisk og religiøs – læsning af forfatterskabets eventyr og historier, men den er ikke støvsuget for biografiske oplysninger. For Mylius er et fokusområde også den kunstneriske udvikling, som Andersens forfatterskab er et udtryk for:

Over for en så kreativt-æstetisk arbejdende digter som Andersen giver meningsanalyse alene ikke mening. Beskrivelsen af en række eventyr og historier bliver derfor her foretaget ud fra punkter og problemstillinger, der åbner for såvel det kunstnerisk produktive som det betydningsbærende i teksterne. Det er i de tilgrundliggende anskuelsesformer forstået som enheden af æstetik og betydning, der tages opstilling i denne bog med henblik på at kaste lys over teksternes indre og over deres forudsætninger og konsekvenser.<sup>7</sup>

Fælles for den forskning, der har berørt den kunstneriske proces, der ligger til grund for Andersens værker, er altså, at de tager udgangspunkt i en større eller mindre grad af sammenhæng mellem den udøvende kunstners liv eller personlighed på den ene side og det fuldendte kunstværk på den anden.

Sidst, men ikke mindst, skal nævnes Jacob Bøggilds disputats fra 2012, *Svævende Stasis – Arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*.<sup>8</sup> Disputatsen udgøres, ligesom *Forvandlingens Pris* af en række læsninger af Andersens eventyr og historier, der betragtes i sammenhæng med forfatterskabets helhed, men her med en fuldstændig frakobling af det biografiske perspektiv. Fokus er derimod på den kunstneriske formgivning i og med disputatsens tese om, at såvel enkelte værker som det samlede forfatterskab er influeret af den romantiske arabesk og at Andersens anvendelse af allegorier interagerer med arabesken på en måde, der i enkelte værker særligt bidrager til den fortolkningsmæssige åbenhed.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Ibid., s. 200.

<sup>6</sup> København: Høst & Søn, 2004.

<sup>7</sup> Johan de Mylius: *Forvandlingens pris*, København: Høst & Søn 2004, s. 15.

<sup>8</sup> København: Forlaget Spring, 2012.

<sup>9</sup> Ibid., s. 15-17.

Fælles for størstedelen af den forskning, der på den ene eller den anden vis har interesseret sig for den kunstneriske formgivning, der finder sted i H.C. Andersens forfatterskab er altså også, ikke overraskende, at det analyserede materiale udgøres af det færdigbragte værk, det kreative produkt. Det er da også det mest nærliggende, for produktet er jo om noget det sted, hvor kreativiteten kommer til udtryk.

Udgangspunktet for dette ph.d.-projekt har imidlertid været ideen om, at man ved at følge forfatterens arbejde med teksten fra den først nedfældede idé og gennem de gentagne redigeringer af tekstpassager til den første trykte udgave kan få et unikt indblik i de kreative processer, der er særegne for H.C. Andersen såvel som i dem, der gør sig gældende for alle kreativt arbejdende individer.

Mit fokus i nærværende afhandling vil derfor være lagt på den kreative proces, sådan som man kan aflæse den af de tekster, der kan karakteriseres som 'work in progress', de tekstlige forstadier til tre af Andersens publicerede værker. En række af disse forstadier er bevarede, men har indtil nu været bemærkelsesværdigt fraværende i Andersen-forskningen.

## 1.2. Forarbejderne og forskningstraditionen

Interessen for forfatterarkiver er ellers heller ikke ny. Da man i slutningen af 1800-tallet, bl.a. foranlediget af forfattere som Goethe og Schlegel begyndte at bevare og indsamle manuskripter af forskellig karakter, var det ud fra en tanke om, at disse forarbejder kunne have både almen og forskningsmæssig interesse.

Allerede i 1905 kom hovedparten af H.C. Andersens bevarede manuskripter, optegnelser og private papirer til Det Kongelige Bibliotek som en del af den lukkede *Collinske Samling*, og det i 1908 åbnede museum H.C. Andersens Hus opbyggede gradvist en mindre samling af tilsvarende karakter. Samlingerne er så langt fra komplette – det kan med sikkerhed konstateres, at ikke alt, hvad H.C. Andersen har skrevet, er bevaret. Men der er stadig tale om et uhyre omfattende og rigt holdigt materiale.

Store dele af dette materiale er da også blevet transskriberet, publiceret og tilgængeliggjort for forskningen. Men påfaldende nok gør det sig primært gældende for den del af materialet, der vedrører det personlige og biografiske: Dagbøgerne, almanakken og korrespondancer mellem H.C. Andersen og en række af hans venner og bekendte.

Når det gælder det ikke ubetydelige materiale, der har karakter af digterisk virksomhed – såvel kladder (koncepter) og renskrifter til kendte værker som løse udkast, optegnelser og skitser til aldrig fuldførte digtninger – har den forskningsmæssige interesse og interessen for at publicere materialet været markant mindre. Det kan man undre sig over, når man tager i betragtning, hvor grundigt andre danske forfatters forarbejder er blevet og bliver filologisk behandlet, f.eks. Søren Kierkegaards i de 55 bind af *Søren Kierkegaards Skrifter*<sup>10</sup> og N.F.S. Grundtvigs varianter af salmetekster i det pågående arbejde med digitaliseringen af Grundtvigs værker.

Når det gælder den filologiske interesse for H.C. Andersens forarbejder, må især litteraturhistoriker og forskningsbibliotekar Helge Topsøe-Jensen (der i 1940 erhvervede doktorgraden med

---

<sup>10</sup> København: Gads Forlag 1997-2013.

disputatsen *Mit eget Eventyr uden Digtning - En Studie over H. C. Andersen som Selvbiograf*<sup>11</sup>) fremhæves. Foruden at være medvirkende i og primus motor for en lang række Andersen-udgivelser, såsom brevudgaver, den posthumt udgivne selvbiografi *Levnedsbogen* og dagbøgerne, er Topsøe-Jensen uomtvisteligt den forsker, der grundigst har beskæftiget sig med forarbejderne. Forskningen blev publiceret i en lang række mindre afhandlinger, fra ”Nye Bidrag til ’Mit Livs Eventyr’s Historie’” i *Edda*, 1940 til *Buket til Andersen*, 1971 og *Vintergrønt*, 1976.<sup>12</sup> I afhandlingerne påvises tilblivelseshistorien til en lang række eventyr og historier, der på denne vis indlejres i tid og rum, uden at tilblivelseshistoriernes kreative dimension dog karakteriseres på stort anden vis end ved Topsøe-Jensens vurderinger af, om der er tale om ’heldige’ eller ’uheldige’ redaktioner fra H.C. Andersens hånd. Selvom Topsøe-Jensen i de nævnte afhandlinger giver adskillige eksempler på, at H.C. Andersens arbejdsproces har været langstrakt og præget af økonomisk anvendelse af materialet (af såvel papiret som ideerne), bliver konklusionen om forfatterens *modus operandi* alligevel som følger:

Normalt blev et Eventyr digtet paa ganske faa Dage. Enkelte af de berømteste som *Lykkens Kalosker*, *Den grimme Ælling*, *Sneedronningen* og *Skyggen* har dog en længere tilblivelseshistorie.<sup>13</sup>

Udsagnet har, sammen med anekdoter fortalt af flere af H.C. Andersens samtidige og af H.C. Andersen selv, bidraget til det romantiske billede af den guddommeligt inspirerede kunstner, geniet, der modtager idéen som en tankegæst, og umiddelbart og uredigeret lader den nedfælde sig som skrift på papiret. Det er denne afhandlings mål at påvise, at dette billede af H.C. Andersen ved arbejdet kan og skal modificeres. I dette arbejde udgør forarbejderne nøglen.

De af forarbejderne, der har karakter af koncepter og renskrifter, er i nogen grad blevet anvendt ved Det danske Sprog- og Litteraturselskabs tekstkritiske udgivelse af *H.C. Andersens Eventyr*, bd. I-VII i årene 1963-1990. Her er enkelte indtil da utrykte eventyrmanuskripter, primært fra Det Kongelige Biblioteks *Collinske Samling 36,4*<sup>0</sup> (Udkast, kladder og rettede renskrifter til eventyr og historier) blevet publiceret for første gang, ligesom en række manuskripter er blevet anvendt til at angive tekstvarianter i udgivelsen, om end kun i begrænset og ufuldstændigt omfang. Om dette forhold skriver Erik Dal i bind I’s indledende ”Til orientering om udgaven”:

Om manuskriptbrugen følgende: Alle udgiveren bekendte manuskripter er anført i den bibliografiske note til hvert eventyr. Bestanden varierer fra nul, eller et fragment, indtil flere komplette versioner af et eventyr; her i bind I findes aldrig mere end eet håndskrift, og det er derfor ikke særlig karakteriseret, blot betegnet som udkast eller koncept, efter et skøn over hvorvidt det er et tidligt eller et nogenlunde sent forstadium til renskrift eller trykmanuskript. Beskæftigelsen med disse ting har tydeligt vist behovet for en egentlig manuskriptudgave (facsimile

<sup>11</sup> København: Gyldendal 1940.

<sup>12</sup> *Edda*, Oslo: H. Aschehoug & Co. 1940, s.52-75. *Buket til Andersen* og *Vintergrønt*, begge København: G.E.C. Gad.

<sup>13</sup> Topsøe-Jensen: *Buket til Andersen*, København: G.E.C. Gad 1971, s. 275.

+ transskription), thi for nærværende formål har manuskripterne kun skullet yde begrænset hjælp.<sup>14</sup>

I årene op til Andersen-fejringen i 2005 indledte Odense Bys Museer, Det Kongelige Bibliotek og H.C. Andersen Centret et samarbejde om at etablere en række digitale Andersen-ressourcer, der samledes under ”H.C. Andersen 2005-portalen”. Et af projekterne var et samarbejde mellem Odense Bys Museer og Det Kongelige Bibliotek, der gik ud på, at begge institutioner digitaliserede og på deres respektive hjemmesider bragte afbildninger af de eksisterende manuskripter (koncepter og renskrifter) til H.C. Andersens eventyr og historier. Med denne web-publicering tilgængeliggjordes denne del af forarbejderne for enhver med netforbindelse, om end afbildningerne blev bragt uden transskriptioner og dermed reelt kun tilgængeliggjordes for den begrænsede skare, der er i stand til at læse H.C. Andersens karakteristiske gotiske og langt fra sirlige håndskrift. En egentlig manuskriptudgave har endnu til gode at se dagens lys. Som forskningsbibliotekar Bruno Svindborg skriver i indledningen til Det Kongelige Biblioteks webudgivelse af ”H.C. Andersens eventyr-manuskripter”:

Heller ikke den nye udgave af H.C. Andersens Samlede Værker, ANDERSEN, er en 'manuskriptudgave'. Også her er tekstgrundlaget som udgangspunkt første-tryk, og kun hvor et tekststed forekommer meningsløst, rettes der i enkelte tilfælde med støtte i manuskriptet. Men med den foreliggende udgivelse af manuskripterne som digitale faksimiler i to størrelser er der nu mulighed for at studere - og vurdere - de utallige rettelser og varianter, der ligger forud for den tekstversion, der til sidst blev betragtet som trykkeværdig.<sup>15</sup>

Det er, i parentes bemærket, netop fordi den ældre udgave af Det danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave af *H.C. Andersens eventyr* i modsætning til *H.C. Andersens Samlede Værker* (om end kun i begrænset omfang) angiver tekstens varianter, at jeg i projektet har anvendt, og i det følgende refererer til, *H.C. Andersens eventyr*, når jeg gengiver eller omtaler det afsluttede værk, den publicerede tekst – grundteksten.

Det er næppe for meget at sige, at selvom en del af H.C. Andersens manuskripter – koncepter og renskrifter til eventyr og historier – er afbilledet på websider, nævnt som tekstvarianter og i enkelte tilfælde mere detaljeret beskrevet af Topsøe-Jensen, så er forarbejdernes fulde potentiale meget lang fra udnyttet. Som Dal antyder i 1963, ville en samlet udgave med transskriptioner af manuskripterne udgøre et nyttigt værktøj for dem, der gerne vil følge værkernes tilblivelse på nærmere hold.

Når sådan en udgivelse ikke er blevet realiseret, skyldes det formentlig blandt andet, at det er nærliggende at antage, at den vil være ressourcekrævende (alene transskriptionerne af manuskrip-

---

<sup>14</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd.I, København: DSL/Hans Reitzel 1963, s. 12.

<sup>15</sup> Manuskripterne findes sammen med andre digitale H.C. Andersen ressourcer samlet på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside ”H.C. Andersen online”. Indledningen findes på følgende web-adresse: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504120432/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcaeventyr/indl.htm>

terne må antages at udgøre et omfattende arbejde) – og at man kan være i tvivl om, hvor meget nyt af almen interesse, den ville bringe.

Mit udgangspunkt i det følgende er derimod, at forarbejderne kan bidrage med både relevant og overraskende viden om forfatterens måde at arbejde på, og om den kreative proces, de færdige værker er resultatet af. For at illustrere dette forhold vil jeg her tage fat på to eksempler fra manuskripter, der befinder sig eller har befundet sig i samlingerne ved Odense Bys Museer (manuskriptet til ”Kejserens nye Klæder” blev ligesom manuskriptet til ”Den lille Havfrue” og ”Elverhøi” samt en række andre museumsgenstande stjålet fra H.C. Andersens Hus i juli 1992). Her skal det dreje sig om ”Kejserens nye Klæder” (1837) og ”Historien om en Moder” (1847) og om, hvordan forfatteren arbejdede med fortællingernes slutninger. Netop eventyrenes og historiernes slutninger synes nemlig i særlig grad at være blevet bearbejdet i skriveprocessen. Topsøe-Jensen belyser også dette forhold i flere af sine gennemgange af tidlige versioner af fortællingerne, f.eks. i behandlingen af ”Hyrdinden og Skorstensfejeren” i *Buket til Andersen*.<sup>16</sup>

Som det i det hele taget vil fremgå af det følgende, var H.C. Andersen en forfatter, der ikke var bleg for at lave markante rettelser, tilføjelser og ændringer undervejs i sin arbejdsproces. Ofte har hans redaktioner meget store konsekvenser for fortolkningen af værket, men omvendt er det også klart, at langt fra alle rettelser er lige prægnante. En lang række af dem er i sagens natur mere eller mindre banale korrektioner af stavfejl og deslige. De følgende eksempler på ændringer af slutninger får imidlertid afgørende betydning for værkets karakter, udsagn og genre.

### *Kejserens nye Klæder*

Da digteren i første omgang havde færdigskrevet ”Kejserens nye Klæder”, med den nok så bekendte handling, lød slutningen på manuskriptets sidste side sådan her, som man kan læse af manuskriptet, der lykkeligvis var blevet affotograferet inden det omtalte tyveri:

”Den Dragt maa jeg rigtig have paa hver Gang jeg gaaer i Procession eller træder op i Folkeforsamling!”, sagde Keiseren, og hele Byen talte om hans prægtige nye Klæder.

I denne tidlige version af eventyret gik digteren gik altså linen ud med den desillusionerede pointe: Konklusionen på fortællingen blev, at verden – hele verden – vil bedrage og bedrages, at alle er bange for at kunne mistænkes for dumhed.

Men Andersen fik en uventet mulighed for at arbejde videre på sit eventyr. Der opstod nemlig af ukendte årsager en forsinkelse i trykken hos forlaget C.A. Reitzel. Hæftet med de to eventyr udkom ikke som H.C. Andersen havde regnet med i midten af marts 1837, men først den 7. april. Og så sent som den 25. marts skrev H.C. Andersen til Edvard Collin, der som regel tog sig af korrektoren og behandlingsgangen af digterens værker fra manuskript til tryk:

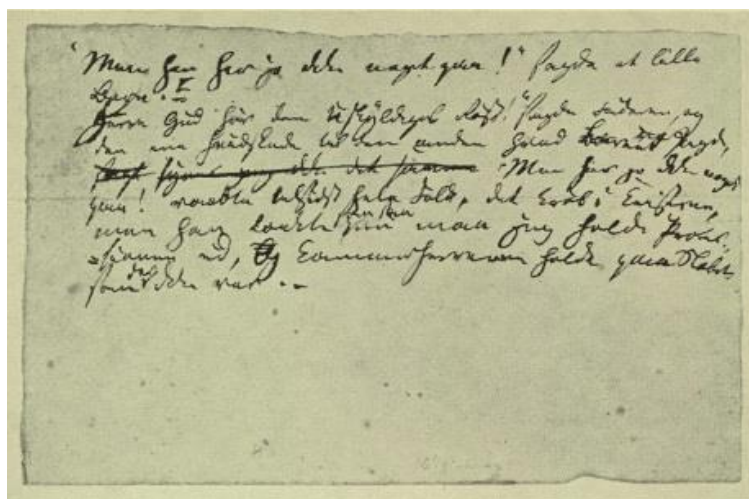
Eventyret: ’Keiserens nye Klæder’ ender med følgende Punktum: ’Den Dragt maa jeg rigtig have paa o s v’, dette ønskede jeg aldeles udslette[t] og følgende

<sup>16</sup> Topsøe-Jensen: *Buket til Andersen*, s. 109-123.



sat ind i Stedet, da det giver det Hele et mere satirisk Udseende. 'Men han har jo ikke noget paa!' sagde et lille Barn. 'Herre Gud, hør den Uskyldiges Røst!' sagde Faderen ...<sup>17</sup>

Herefter følger slutningen på eventyret, som vi kender den i dag og kan se den her på affotograferingen af den til manuskriptet vedlagte seddel.



Det er nemt at forestille sig, at forfatteren, ligesom han havde for vane, har læst sit eventyr højt i de familier, han kendte – det Collinske Hus og familien Thiele – i perioden indtil eventyrhæftet kom i trykken. I sådan en situation kan en af de små tilhørere måske have protesteret: Børn behøver jo en vis alder, førend de kan forstå ironi og satire, og kejseren havde jo intet på. Måske har sådan en protest moret forfatteren, og givet ham den endelige inspiration til fuldendelsen af eventyret. Men der er ingen dokumentation for det forhold, så det må blive ved gisningen.

Det er derimod mere sikkert, at uden denne sidste prægnante tilføjelse, hvor bedrageriet afsløres af det uskyldige barn, havde eventyret næppe fået den status og udbredelse, som det efterfølgende har fået, hvor selve udtrykket 'kejserens nye klæder' er gledet ind i såvel det danske som i udenlandske sprog som en fast og indforstået vending.

### *Historien om en Moder*

I "Historien om en Moder", skrevet 10 år senere, markerer forfatteren i titlen genreskiftet fra eventyr til historie. (Fortællingen udkom først på engelsk i december 1847 og siden på dansk i maj 1848). I den danske førsteudgave lyder slutningen af fortællingen sådan her:

Da vred Moderen sine Hænder, faldt paa sine Knæ og bad til vor Herre: "Hør mig ikke, hvor jeg beder imod din Villie, som er den bedste! hør mig ikke! hør mig ikke!"

Og hun bøiede sit Hoved ned i sit Skjød.

<sup>17</sup> Edvard Collin: *H.C. Andersen og det Collinske Huus*, København: C.A. Reitzel 1882, s. 294.

Og Døden gik med hendes Barn ind i det ubekjendte Land.<sup>18</sup>

Men læser man den rettede renskrift, finder man, at en passage i slutningen er overstreget:

Og hun bøiede sit Hoved ned i sit Skjød. [Følgende er overstreget]  
 Da rørte hendes Mund ved Barnets Mund, det laae der i en sød,  
 sund Søvn; og Solen skinnede paa Kinderne, saae at  
 de saa røde ud, og da Moderen saa rundt om, sad  
 hun i sin lille Stue; Lærken i Buret sang, som om den  
 følte at foraaret vilde komme; og Døden var ikke i Stuen.  
 Moderen foldede sine Hænder, tænkte paa Dødens Huus,  
 paa Barnets fremtid og sagde igjen: ”Guds Villie skeel!”

[Under overstregningen ovenfor er tilføjet:]

Og Døden gik med hendes Barn ind i den [rettet til ”det” og overstreget: ”evig  
 blomstrende Have”] ubekjendte Land.

Ligesom det var tilfældet med ”Kejserens nye Klæder”, er der her tale om en efterfølgende redaktion af teksten, ovenikøbet foretaget i den såkaldte renskrift, der blev overdraget til trykkeriet. Karakteren af renskrift forhindrer hverken her eller i andre af Andersens renskrifter, at der er foretaget en lang række korrektioner og revisioner i manuskriptet. Ændringen af slutningen i ”Historien om en Moder” er radikal: Ikke alene får den afgørende betydning for historiens handlingsgang – den eksplicit lykkelige udgang, hvor barnets død viser sig kun at have fundet sted i moderens drøm, erstattes af den velkendte, hvor døden går med barnet – men revisionen indebærer også et genreskift i fortællingen, i og med at dens mange fantastiske og overnaturlige elementer ikke længere blot kan afskrives som dele af moderens drøm (eller rettere mareridt), men med ændringen tilsyneladende indgår i realplanet. Dermed får fortællingen også karakter af fantastisk fortælling: Som læser kan man ikke længere være sikker på, at moderens prøvelser og samtaler med gamle koner, tornebusken og søen er drømte scenarier.

Også manuskriptets sidste lille redaktion er stærkt betydningsbærende. ”Den evig blomstrende Have” er figurativ tale for Paradis, og med denne forsonende formulering ville historien have været endt om ikke lykkeligt, så dog under formildende omstændigheder. Rettelsen til ”det ubekjendte Land” lader derimod spørgsmålet om efterlivets beskaffenhed stå foruroligende åbent.

Eksemplerne viser os, hvordan der sent i den kreative proces er foretaget markante ændringer i historiernes slutning. ”Kejserens nye Klæder” og ”Historien om en Moder” er skrevet med 10 års mellemrum, men også senere i forfatterskabet finder man på tilsvarende vis ændrede slutninger, f.eks. i ”Hyrdinden og Skorstensfejeren” fra 1845, ”Klokken” fra samme år og i ”Sommergjækken” fra 1862. Eksemplerne giver altså et indblik i en måde at arbejde på, der er tilbagevendende igennem

<sup>18</sup> H.C. Andersens Eventyr, bd. 2, s. 164.



forfatterskabet, og de illustrerer desuden, hvordan studiet af tidlige tekstlige stadier kan bidrage til fortolkningen af det endelige værk.

Det gælder ikke kun for renskrifter og koncepter, at de på denne vis kan bidrage med viden om den kreative proces. Også langt tidligere stadier af teksten kan bidrage med viden om tekstens tilblivelse og om forfatterens måde at arbejde med teksten – ikke mindst, når man sammenholder de forskellige stadier af teksten med hinanden.

I 1940 gjorde Topsøe-Jensen i førnævnte artikel ”Nye Bidrag til ’Mit Livs Eventyr’s Historie” første gang opmærksom på eksistensen af et af de optegneshæfter, der befinder sig Det Kongelige Biblioteks *Den Collinske Samling*. I 1962-63 udbredte han med de to artikler i *Fund og Forskning*<sup>19</sup> yderligere kendskabet til det righoldige materiale af tidlige tekststadier fra H.C. Andersens hånd, der findes i Det Kongelige Biblioteks *Den Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> under følgende katalogbeskrivelse:

Forskellige Hefter og løse Papirer, indeholdende spredte Optegnelser, Udkast, Ekscerpter o.l., tildels af A. selv samlet under Betegnelsen ”Tanker og Optegnelser til Afbenyttelse ved Stemning”. (I alt 467 beskrevne Bl.).<sup>20</sup>

Topsøe-Jensen beskæftiger sig i *Fund og Forskning* med de fem optegneshæfter, der findes i samlingen og gengiver en række udvalgte optegnelser fra dem. Det ene af disse hæfter, det med de kronologisk tidligste optegnelser (nedskrevet i 1851-52) er af Det Kongelige Bibliotek registreret som 41,4<sup>o</sup>; II-1 og var inden Topsøe-Jensens behandling som det eneste af hæfterne blevet publiceret i sin helhed. Bibliotekaren Julius Clausen udgav allerede i 1926 hæftet under titlen *H.C. Andersens Optegnelsesbog*<sup>21</sup> – men i en temmelig mangelfuld og fejlbehæftet transskription, der hurtigt fik onde tunger til at døbe udgivelsen for *Dutten-bogen* med reference til en særlig graverende og morsom fejllæsning. Topsøe-Jensens behandling af de fem hæfter er anderledes systematisk og grundig og gengiver ikke blot en række af optegnelserne i yderst pålidelige transskriptioner, men sætter også disse punktvis nedslag i relation til de værker og de tilblivelsesprocesser, hvori optegnelserne har fundet anvendelse. Selvom Topsøe-Jensen inddrager mange betragtninger over H.C. Andersens inspirationskilder i sin redegørelse, og selvom artiklerne indeholder virkelig interessante pointer om digterens måde at arbejde på, er det dog stadig tilblivelsesprocessernes placering i tid og rum, der har hovedfokus.

Topsøe-Jensens indsats for at henlede opmærksomheden på H.C. Andersens optegnelser og forarbejder har hidtil ikke afstedkommet yderligere granskning i det rige materiale. Nærværende afhandling skal ses som et forsøg på at råde bod på dette ved at åbne op for et uopdyrket forskningsfelt, hvor inddragelsen af værkernes forarbejder anvendes til at identificere konkrete redskaber, strukturer og mekanismer i det kunstneriske produktionsarbejde.

<sup>19</sup> ”Fra en digters værksted – H.C. Andersens optegnelsesbøger”, første afsnit i *Fund og Forskning*, bd. IX, København: Det Kongelige Bibliotek, 1962, s. 148-186. Andet afsnit i *Fund og Forskning*, bd. X, København: Det Kongelige Bibliotek, 1963, s. 119-151.

<sup>20</sup> Lauritz Nielsen: *Katalog over danske og norske Digteres Originalmanuskripter i Det Kongelige Bibliotek*, København: Munksgaard 1943, s. 12.

<sup>21</sup> København: E. Jespersens Forlag 1926.

### 1.3. Materiale og metodevalg

Udgangspunktet for dette forskningsprojekt er som nævnt den musealt funderede interesse for den materialitet, som H.C. Andersens manuskripter udgør. Konkret udsprang den indledende idé om, at et studie af teksterne i deres forskellige stadier frem mod det afsluttede værk ville kunne bidrage med ny viden om Andersens kreative arbejdsprocesser af et andet, men parallelt musealt projekt.

Med udgangspunkt i mikrofilm-optagelser af *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* indledte overinspektør Ejnar Stig Askgaard fra Odense Bys Museer i 2007 et transskriptionsarbejde, der tog fart omkring 2010, da museet under oprydning i arkivet gennemgik en kasse med alskens slags papirer, som museet havde modtaget fra Topsøe-Jensens dødsbo. I kassen findes blandt meget andet de noter, Topsøe-Jensen gjorde i det transskriptionsarbejde af *Collinske Samlings* fem hæfter (41,4<sup>o</sup>-II), der var forbundet med udgivelsen af artiklerne i *Edda* og *Fund og Forskning*. Med dette fund kunne Askgaard sammenholde egne transskriptioner med Topsøe-Jensens samt krydstjekke med mikrofilm-optagelser og kunne nu arbejde med henblik på en publicering af optegnelseshæfterne.

Inspireret af de muligheder for nærstudier som dette arbejde medførte, formuleredes den indledende idé til mit ph.d.-projekt. Ph.d.-projektets efterfølgende afgræsning af empiri indvirkede omvendt på det museale projekt, der intensiveredes og voksede sig større, idet hele den *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* tænkes udgivet af Odense Bys Museer ved Ejnar Stig Askgaard.

Her har det været optimalt for mit ph.d.-projekt, at jeg fik miljøskifteophold som domicileret forsker ved Det Kongelige Bibliotek i perioden fra 1. september til 15. december 2012. Jeg fik på Det Kongelige Biblioteks læsesal ved Center for Manuskripter og Boghistorie (håndskriftafdelingen) mulighed for at studere *Den Collinske Samling* på nærmeste hold, hvilket satte mig i stand til at danne et værdifuldt overblik over den uhyre store og uoverskuelige samling, til brug for ph.d.-projektet og til hjælp for det museale projekt. Jeg fik tid til og mulighed for at vurdere væsentligheden af de øvrige dele af samlingen (særligt løsarkene i 41,4<sup>o</sup> og koncepter og renskrifter i 36,4<sup>o</sup>) og kunne dermed konstatere, hvilke håndskrifter det var væsentligt for mit projekt at få transskriberet først, ligesom jeg fik lejlighed til at affotografere det relevante materiale til brug for den efterfølgende transskription.

Nærværende projekts undersøgelse af H.C. Andersens kreative proces, som den kommer til udtryk i forarbejder til tre udvalgte værker, er altså et resultat af et tæt parløb med Odense Bys Museers arbejde på en kommende publicering af *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*. Det museale projekt og ph.d.-projektet har fælles ambition i tilgængeliggørelsen af materialet, men mens det museale projekt har publikation af hele materialet som det primære mål, er det ph.d.-projektets primære ambition at vurdere de for afhandlingen relevante dele af materialet i forhold til beskrivelsen af den kreative proces, der leder forfatteren fra strøtanke til værk.

#### *Empiri [grundforskningsmateriale]*

Den *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* er, som det fremgår af katalogbeskrivelsen, en blandet landhandel bestående af en række forskelligartede tekster: En slags revl og krat af optegnelser og udkast, som ikke har hørt naturligt hjemme i andre kategorier af *Collinske Samling*. Samlingen 41,4<sup>o</sup> udgør i sig selv et interessant studie, fordi blandingen af løse ideer, strøtanke, analogier, aforismer, personlige oplevelser og drømme for en stor dels vedkommende udgør det første spæde materiale til senere værker. Dele af samlingen har endda været lagt i forskellige, stadig bevarede omslag, hvorpå An-

dersen selv har anført hhv. ”Tanker og Optegnelser til afbenyttelse ved Stemning” og ”Digte og Optegnelser til afbenyttelse ved Stemning”. Disse forfatterens egne beskrivelser er interessante, både fordi de fortæller os, at der er tale om materiale, der har været tiltænkt fremtidig brug og videreudvikling, men også fordi, H.C. Andersen her forudsætter en særlig sindstilstand, en ’stemning’, for den videre kreative proces.

I dette projekts indledende fase udgjordes grundforskningsmaterialet af samlingens fem optegnelseshæfter (kategoriseret som 41,1<sup>o</sup>-II) eller rettere Askgaards transskriptioner af disse. Hæfterne – eller studieböjerne, som de også kaldes – dækker en periode fra omkring 1850 og frem, og indeholder en lang række optegnelser og udkast, hvoraf en stor del siden har fundet anvendelse i Andersens senere romaner, eventyr og historier. Gennemgangen af hæfterne blev udgangspunkt for en identifikations- og selektionsproces: værker, hvori optegnelserne i særlig grad havde fundet anvendelse, blev udvalgt til nærmere undersøgelser.

Selektionsprocessen førte siden til en nøjere granskning af de øvrige dele af 41,1<sup>o</sup> (herunder særligt kategorien 41,4<sup>o</sup>; VI der indeholder en række daterede udkast fra H.C. Andersens skoletid og frem) og af de øvrige manuskriptsamlinger ved Det Kongelige Bibliotek (særligt *Collinske Samling* 36,4<sup>o</sup>, der indeholder koncepter og renskrifter til Andersens eventyr og historier) såvel som ved Odense Bys Museer med særligt henblik på at følge de udvalgte værkers vej fra optegnelser og udkast videre igennem koncepter og renskrifter til det endelige værk. Her udgjorde ph.d.-forløbets miljøskifte-ophold som nævnt en uvurderlig mulighed for at undersøge materialet på nærmeste hold: Det satte mig også i stand til at identificere en række udkast, der knytter sig til de udvalgte værker, selvom tilknytningen ikke fremgår af registreringer eller hidtidige publikationers beskrivelser.

Med disse indledende og tidskrævende undersøgelser blev projektets grundforskningsmateriale altså på den ene side udvidet til at omfatte forarbejder fra en række forskellige samlinger og kategorier, og på den anden side afgrænset til at omfatte optegnelser, udkast, koncepter og renskrifter til de tre værker ”Det nye Aarhundredes Musa” (1861), ”Iisjomfruen” (1861) og ”Tante Tandpine” (1872).

Også H.C. Andersens publicerede dagbøger inddrages i projektets empiri. De anvendes til at indkredse såvel den konkrete tilblivelse som den mere flydende størrelse, som en kreativ proces udgør. Når fokus er på den kreative proces og ikke udelukkende på teksten, giver det for det første mening at inddrage det rige biografiske materiale, men for det andet gør det sig også gældende, at dagböjerne oplagt i sammenhæng med H.C. Andersens litterære produktion udgør et råmateriale. Derfor inddrages dagbogsnotater i begrænset omfang i analyserne af materialet. Som Torben Broström skriver i det essay, der er knyttet til Det Kongelige Biblioteks webpublicering af dagböjerne:

Hvis man nu læser dagbogsnotaterne kun som frøkorn og spirer til kommende arbejder og ikke finder dem interessante i sig selv, bliver man på en måde offer for en reduktionisme, som Andersen for så vidt selv lagde op til. Det gælder da om at holde tungen lige i munden. Det er klart, at dele af Dagböjerne må indgå i studier af den kunstneriske skabelsesproces, hvis stadier det jo er rasende interessant at kunne følge. Store kunstners skitser, kladder, udkast, tekstvarianter, korrekturer m.m. har altid appelleret til vores nysgerrighed. Man opretter museer

for bildende kunstneres skitser. Mindre lødigt er måske vores altid usvækkede appetit på kendte menneskers intime liv...<sup>22</sup>

De tre værker, der udgør projektets analysedel, repræsenterer for en umiddelbar betragtning en beskeden del af H.C. Andersens forfatterskab (11 år ud af en aktivt publicerende karriere på 53 år). Valget af de tre værker er pragmatisk begrundet: Der er bevaret en forholdsmæssigt stor del af forarbejderne til dem, men som det vil fremgå af de følgende analyser, kan man ikke desto mindre konstatere, at materialet er 'hullet' i den forstand, at der må have eksisteret udkast, koncepter og korrekturark, der er gået tabt.

### Metode

Projektet har to metodiske dimensioner: Grundforskning i form af identifikation, selektion og transskription af forarbejder til analyse, samt genetisk analyse af det udvalgte materiale. En nærmere redegørelse for den genetiske metode findes i afhandlingens kapitel 2. Her skal den indledende grundforsknings metode kort beskrives.

Som det fremgår af beskrivelsen af grundforskningsmaterialet, har det i ph.d.-forløbets første semestre været nødvendigt at fokusere på transskription, identifikation og selektion af materialet i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* for at tilvejebringe en genstandsmaterialitet. Den indledende identifikation er sket i form af en undersøgelse af optegnelserne i de fem hæfter og siden af løsarkene i samlingen med henblik på at spore, hvilke af optegnelserne der i mere eller mindre bearbejdet form er blevet anvendt i hvilke publicerede værker. Her har Det Kongelige Biblioteks registrering af materialet og Topsøe-Jensens notater været til stor hjælp, men undersøgelsen har også indebåret selvstændige sammenlignende studier. Efter på denne vis at have fået et vist overblik over samlingen og rækken af publicerede værker, materialet har været anvendt til, bestod det næste og langt mere overskuelige trin i at undersøge, hvilke af disse værker, man kunne finde yderligere udkast, koncepter og renskrifter til i andre samlinger. Denne pragmatiske tilgang er altså årsagen til udvælgelsen af de tre værker, hvortil der er bevaret den største mængde af allehånde typer forarbejder – en stor mængde af forarbejder giver de bedst mulige betingelser for at studere den del af den kreative proces, man kan sige noget sikkert om, nemlig den håndfaste vidnesbyrd i form af tekstens udvikling igennem forskellige stadier fra de første optegnelser til det endelige værk.

Af hensyn til såvel projektets som afhandlingens omfang har jeg dog set mig nødsaget til at afstå fra at behandle forarbejderne til romanen *At være eller ikke være* (1857). Der ligger ellers tillige et righoldigt materiale til H.C. Andersens arbejde med denne roman i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, ikke mindst i det af optegnelshæfterne der bærer betegnelsen II-3. Et nærmere studie af disse forarbejder, der giver et enestående indblik i de analogier, personlige erfaringer og eksistentielle overvejelser der dannede forudsætning for *At være eller ikke være*, udgør et oplagt fremtidigt forskningsfelt.

Sideløbende med identifikations- og selektionsfasen valgtes den metodiske tilgang til analyserne af grundforskningsmaterialet. Analyserne blev derefter, som det vil fremgå, foretaget som en kombination af tekstfortolkning, tilblivelseshistorisk undersøgelse og en redskabsorienteret variant

<sup>22</sup> <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504124828/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcadag/essay.htm>

af genetisk kritik, som jeg redegør for i kapitel 2. Allerede her vil jeg dog gerne præcisere, at når jeg i det følgende anvender begreber som ”prætekst” og ”sluttekst”, er det ikke i et opgør med post-strukturalismens idé om teksten som potentielt uendelig og uafsluttelig, men udelukkende ud fra en pragmatisk betragtning om, at det er nødvendigt at begrebsliggøre tekstens forskellige stadier, når det handler om at indkredse bestanddele i en proces.

De tre analyser fungerer som motivfortolkninger, hvor hensigten først og fremmest er at redegøre for, hvad prægnante redaktioner af teksten i dens forskellige stadier har af implikationer for teksten, dernæst at argumentere for, hvilke intentioner, der ligger bag redaktionerne.

I analyserne indgår derfor også biografisk-genetisk sekundærlitteratur i form af H.C. Andersens egne ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*” (1863, 1868 & 1874) samt dagbogsoptegnelser, der relaterer sig til de analyserede værker og forarbejder. Dette biografisk-genetiske materiale inddrages ud fra en betragtning om, at det bidrager væsentligt til belysningen af den kreative proces.

Med henblik på at indkredse de dele af den kreative proces, der ikke kan afdækkes med den genetiske kritik – de dele, hvorom man kun gisne – inddrages kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler i projektet. Også til denne teoretiske del af projektet er min tilgang redskabsorienteret, som det vil fremgå af afhandlingens kapitel 6.

#### **1.4. Problemformulering**

Min fremstilling søger at indkredse den kreative proces, der finder sted fra den første idé eller optegnelse nedfældes, indtil forfatteren – H.C. Andersen – slipper det enkelte værk.

Min tese er, at man ved at indsamle, transskribere og nærlæse alle forarbejderne (præteksten) til et givet værk og følge den tekstlige progression diakront frem til og med slutteksten, får en enestående mulighed for at følge den kreative proces, der fører til værket, på nærmeste hold – og på tekstens præmisser. Tekstens redaktioner viser os konkret, hvilke valg der er truffet i løbet af processen: Disse valg udgør i sig selv en væsentlig del af den kreative proces og indikerer desuden karakteren af de overvejelser, der ligger bag valgene og styrer processen. Her kan kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler supplere den genetiske kritik i forhold til at forklare bevæggrundene for de trufne valg.

Min afhandling skal således bidrage til den hidtidige H.C. Andersen-forskning med:

- 1) Identifikation og etablering af tre udvalgte samlinger af håndskrevne forarbejder, der for størstepartens vedkommende ikke tidligere har været publiceret, for gennem transskription at kunne vurdere og tilgængeliggøre præteksten. Denne del af fremstillingen findes i bilagene A, B og C, og repræsenterer grundforskning, der ikke har været udført før.
- 2) Genetisk analyse af de tre samlinger af prætekst samt fortolkning af værker med henblik på beskrivelse af den kreative proces, der finder sted i tekstens progression fra de første optegnelser til slutteksten. Analyserne udgør afhandlingens kapitel 3, 4 og 5 og repræsenterer med inddragelsen af den genetiske kritik en metode, der har været anvendt i behandlingen af forfatterskaber fra Heinrich Heine til James Joyce, men ikke i forskningen i H.C. Andersens

forfatterskab.

- 3) Beskrivelse af de former og mønstre for kreativitet, der manifesterer sig i kraft af analyserne, med inddragelse af kreativitetsteoretiske perspektiver. Denne beskrivelse og perspektivering af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab udgør afhandlingens kapitel 6 og 7. Med inddragelsen af kreativitetsteoretiske perspektiver åbnes der for et forskningsfelt, der hidtil kun har været flygtigt berørt i H.C. Andersen forskning.

De tre analyser repræsenterer for det første tre værker, til hvilke der eksisterer en omfattende prætekst: Det muliggør en dybtgående analyse af tekstens progression og dermed af kreationen som proces. For det andet repræsenterer de tre værker – skønt alle såkaldte ”historier” – forskellige former af genreblandinger i forfatterskabet, og de kan dermed kaste lys over eventuelle genremæssigt betingede forskelle i de respektive kreative processer.

## 2. Kreativiteten i præteksten – en pragmatisk metode

*Introduktion – om kreativiteten i teksten og studiet af forfatteres forarbejder*

Med analyserne af de håndskrevne forarbejder til henholdsvis ”Det nye Aarhundredes Musa”, ”Iisjomfruen” og ”Tante Tandpine” er det mit mål at kortlægge den del af H.C. Andersens kreative proces, der foreligger håndfast vidnesbyrd om – i form af teksten på papiret.

Interessen for at studere forfatteres forarbejder (og deres ikke-fiktive tekster såsom dagbøger og breve) rækker tilbage til slutningen af 1800-tallet. Den primære forudsætning for sådanne studier er selvsagt, at disse tekster overhovedet er bevaret og tilgængelige, og i erkendelse heraf opstod de første egentlige forfatterarkiver: Her blev der etableret samlinger af nogle af H.C. Andersens samtidige forfatter-kollegers efterladte manuskripter, som det nævnte ”Goethe – und Schiller-Archiv” i Weimar i 1885. 20 år senere blev Den Collinske Manuskript- og Brevsamling med dens omfangsrige bestand af H.C. Andersens papirer doneret til Det Kongelige Bibliotek, og samtidig indledtes indsamlingen af manuskripter med mere til museet H.C. Andersens Hus, der åbnedes i 1908.

1800-tallets europæiske forfattere bidrog også selv til at henlede interessen på værkets tilblivelse: Det gælder f.eks. for de tyske forfattere Novalis (1772-1801), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) og Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) der eksplicit gav udtryk for, at studiet af de tidlige stadier og kompositionen af et værk var nødvendige forudsætninger for den fulde forståelse af det. Også Coleridge (1772-1834) og Poe (1809-49) bidrog til at sætte fokus på tilblivelsesprocessen. Sidstnævnte udtrykte det på denne vis, i ”The Philosophy of Composition” i 1846:

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say who could – detail, step by step, the processes



by which any of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am at loss to say ...<sup>23</sup>

Selvom interessen for forfatternes ikke-publicerede tekster ikke er ny, har dens relevans til stadighed været genstand for diskussion blandt såvel forfattere som kritikere. Standpunkterne i diskussionen kan groft sagt og med ord lånt af forskningsbibliotekar Bruno Svindborg skitseres med to spørgsmål:

Hvis vi har det publicerede samlede opus til rådighed, hvorfor så grave i det, der derfra kun kan virke forstyrrende: breve, dagbøger, manuskriptudkast, notater etc.? Og på den anden side: Hvis dette materiale er til stede, hvorfor så ikke inddrage det som et dynamisk element i receptionen og forståelsen af det publicerede værk? Spørgsmålene lader sig næppe besvare entydigt, og er i øvrigt blevet besvaret forskelligt i forskellige perioder ...<sup>24</sup>

Mens H.C. Andersens breve og dagbøger og dermed den mere personligt og biografisk orienterede del af de efterladte papirer har været genstand for en stor interesse, der har resulteret i selvstændige publikationer og vel nok et nærmest astronomisk antal referencer, kan man konstatere, at det forunderligt nok forholder sig helt anderledes med manuskriptudkast og optegnelser.

Som ovenstående citat fra Svindborgs artikel antyder, har indfaldsvinklen til at beskæftige sig med forarbejder da også varieret væsentligt over tid og afhængigt af traditioner, og der er derfor grund til indledningsvist helt kort at skitsere variationerne. Filologisk skelnes mellem klassisk filologi, der arbejder med håndskrevne afskrifter af en ikke længere eksisterende original (græsk og latinsk), og nyfilologi, der beskæftiger sig med den form for materiale, der kom til efter at bogtrykkerkunsten opstod. Nyfilologien kan igen deles op i (mindst) tre traditioner, nemlig tysk nyfilologi, angelsaksisk materialfilologi – og genetisk kritik. Som Johnny Kondrup redegør for i artiklen ”Al magt til varianterne?”<sup>25</sup>, kan især de to sidste traditioner, der også begge er af nyere dato, siges at betone forarbejdernes – eller ”varianternes” – værdi på bekostning af den etablerede tekst. I Kondrups artikel er interessen for udgivelsen af teksten og dens varianter tydelig, ligesom editionsfilologien i Svindborgs artikel anføres som forfatterarkivernes overhovedet væsentligste eksistensberettigelse:

Forfatterarkivernes mest indlysende betydning – historisk og i dag – er dog den editionsfilologiske bestræbelse på at udgive gedigne, så vidt mulig autentiske tekster og supplere forfatterens udgivne værker med ekstra-litterære kilder: Dagbøger, brevudgaver m.m.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Gengivet i Leitch, Vincent B. et. al. (red.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: 2001, s. 743.

<sup>24</sup> Bruno Svindborg: ”Forfatterarkiver” i *Bogens Verden* 2006/3, s. 50.

<sup>25</sup> Johnny Kondrup: ”Al magt til varianterne? - Nogle overvejelser om critique génétique og New Philology” i *Danske Studier* nr. 100, København: C.A. Reitzels Forlag 2005.

<sup>26</sup> Svindborg: op. cit., s. 56.

Den filologiske tekstkritik har typisk etableringen af en såkaldt idealt tekst – en tekst rensset for fejl – som hovedformål, mens hovedformålet med genetisk kritik er et andet, nemlig at analysere og beskrive den kreative proces, som leder frem til den trykte tekst.

Jeg underkender på ingen måde editionsfilologiens status eller den filologiske indfaldsvinkel til studiet af forfatterarkiver, men mit formål med studiet af H. C. Andersens forfatterarkiv er et andet, nemlig at følge den del af H.C. Andersens kreative proces, der kan efterspores i forarbejderne – og det er hér den genetiske kritik kommer ind i billedet: Fordi mit fokus i denne undersøgelse har en række lighedspunkter med det, der er den genetiske kritiks fokus.

Når jeg i det følgende vælger at anvende en metodisk tilgang, der låner procedurer og begreber fra den genetiske kritik, er det fordi, jeg søger at indkredse den del af H.C. Andersens kreative proces, man kan sige noget om med relativ sikkerhed: Skriften på papiret og udviklingen i teksten fra de første optegnelser, der er anvendt i arbejdet med et givet værk, til værket er fuldent i den forstand, at forfatteren har sluppet arbejdet med værket, og at den del af den kreative proces, der har med det specifikke værk at gøre, er afsluttet. Emnet, materialet og sigtet med min undersøgelse falder indenfor den genetiske kritiks område – uden at nærværende afhandling af dén grund kan eller skal ses som en uforbeholden tilegnelse af eller bekendelse til den genetiske kritiks teori og metode.

Min tilgang er pragmatisk med stort P. Jeg fokuserer på metodens og begrebernes anvendelighed, og afhandlingen har ikke en selvstændig teorifremstilling som ærinde.

Genetisk kritik er, ligesom så mange andre teoridannelser, mange ting. Men et af dens stærkeste kendetegn er dens fokus på tekstens bevægelse og potentiale – på den kreative proces, som teksten er udtryk for – og det er dét forhold, der gør dens 'værktøjskasse' særligt anvendelig til mit formål.

Da genetisk kritik er et relativt ubeskrevet blad i den dansksprogede faglitteratur, indleder jeg dette kapitel med en bred introduktion og beskrivelse af teoridannelsen. Derefter fokuserer jeg på den genetiske kritiks metodiske dimensioner og definerer, hvilke dele af metoden og dens begrebsapparat jeg i det følgende anvender mig af, og hvordan. Afslutningsvis gør jeg mig nogle metodologiske overvejelser.

## 2.1. "Critique Genetique" - forudsætninger, afgrænsninger og udvikling

Den genetiske kritik – *critique génétique* – har navn efter det latinske (oprindeligt græske) "genesis", skabelsen eller tilblivelsen af noget, i denne sammenhæng et kunstværk. Den genetiske kritik opstod i Frankrig i slutningen af 1960'erne, med rødder i den franske strukturalistiske og post-strukturalistiske bevægelse – men introduceredes først 2004 i den engelsktalende del af verden med den samlede udgivelse af en række af de centrale artikler indenfor teoridannelsen<sup>27</sup>. I Danmark præsenteredes den genetiske kritik første gang i Johnny Kondrups artikel "Al magt til varianterne?: nogle overvejelser om critique génétique og New Philology" i *Danske Studier* nr. 100, 2005.

<sup>27</sup> Deppman, Jed, Daniel Ferrer & Michael Groden: *Genetic Criticism – Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004.



Som titlen på Kondrups artikel antyder, er der en fællesnævner eller et 'overlap' imellem filologi og genetisk kritik (foruden en række lighedstræk imellem den franske genetiske kritik, den tyske nyfilologi og den engelske New Philology, som Kondrup uddyber i artiklen). I denne indledningsvise sammenhæng skal det slås fast, at den grundlæggende fællesnævner består i, at begge discipliner typisk beskæftiger sig med fysiske dokumenter – manuskripter, der er forarbejdet til eller varianter af et publiceret værk.

Traditionelt har det primært været filologien, der beskæftigede sig med forarbejdet til og varianter af tekster, og selvom udøvere af den genetiske kritik har lagt vægt på, hvordan deres arbejde adskiller sig fra den klassiske filologi, er der ikke desto mindre, som Kondrup redegør for i sin artikel,<sup>8</sup> mange overensstemmelser mellem den genetiske kritik og den nye materialfilologi. Der hvor den genetiske kritik er væsentligst nyskabende i forhold til filologien, er i det forhold, at dens primære fokus og formål i anvendelsen af forarbejdet og varianter ikke er etableringen og udgivelsen af en såkaldt idealt tekst, dvs. en tekst fuldstændig rensset for fejl begået af redaktør, trykkeri eller forfatter, men derimod en rekonstruktion af *bevægelsen* og *potentialitet* i teksten – af *processen* og *fortolkningsmulighederne*.

Dette nye er da især koncentrationen om teksten (eller værket) som tilblivelse, produktion, bevægelse, potentialitet.<sup>28</sup>

#### *Om tekstgenetikens oprindelse*

Den franske skole *critique génétique* udviklede sig med udgangspunkt i en forskergruppe ledet af Louis Hay, der skulle undersøge en stor samling af Heinrich Heines efterladte manuskripter, som det franske 'Bibliothèque Nationale' havde erhvervet i 1966<sup>29</sup>. Forskergruppen udviklede sig med tiden til at inkludere andre forfatters manuskripter (i første omgang Proust, Zola og Flaubert<sup>30</sup>), flere nye forskere tilsluttede sig, og denne udvikling førte først til etableringen af 'Centre d'Analyse des Manuscrits' og siden, i 1982, til stiftelsen af 'Institut des Textes et Manuscrits Modernes'. I 1970'erne og 1980'erne blev det, udover Louis Hay, der fungerede som direktør for det nye institut, ikke mindst forskere som Jean Bellemin-Noël og Pierre Marc de Biasi, der med en lang række fransksprogede publikationer kom til at tegne skolen udadtil.

Et kendetegn ved skolen var fra begyndelsen en bevidst adskillelse fra den filologiske tradition. Behovet for at markere adskillelsen skal ifølge Kondrup ses i lyset af filologiens på dette tidspunkt ringe status i Frankrig:

Selv lægger de fleste genetikere (som skolens tilhængere kalder sig) vægt på, at de ikke tilhører den filologiske tradition, der i Frankrig ansås for at være udlevet og overvundet omkring 1970.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Kondrup: op. cit., s. 107.

<sup>29</sup> Louis Hay: "Genetic Criticism: Origins and Perspectives" i *Genetic Criticism – Texts and Avant-textes* Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004, s. 17.

<sup>30</sup> Ferrer & Groden: op. cit., s. 8.

<sup>31</sup> Kondrup: op. cit., s. 99-101.

Genetikerne definerer i stedet sig selv som rundet af den strukturalistiske og poststrukturalistiske litteraturvidenskab. Det kan forekomme paradoksalt, at det forholder sig sådan, fordi nykritikken med dens analyser af teksten som lukket et system for en umiddelbar betragtning står i modsætning til genetiske studier. Herhjemme skrev Johan Fjord Jensen f.eks. i 1962 om nykritikkens immanente tekstanalyse:

Modsat den historisk-genetiske forskning tolker den ikke digtningen ved at opløse den i dens biologiske, biografiske, sociologiske og litterære forudsætninger, men søger direkte frem til teksternes primære indhold.<sup>32</sup>

Ifølge Hay opløstes modsætningsforholdet i kraft af tekstualiseringsbegrebet:

Even if such was not their intention, the first works of immanent criticism did establish the prerequisite concepts for all genetic reflection. By studying both the structures and the internal workings of texts, they managed to shed light upon the relations that form among, and give meaning to, all the elements of the text. Following this, more attention was paid to the phenomena of representation and textualization at work in writing. The concept of textualization, which has played an important role in the emergence of a reflection on genesis, was finally opened to the reality of a temporal unfolding – a historical dimension of the text itself. Thus was shaken the image of a fixed structure, crystallized in the unchanging surfaces of the text.<sup>33</sup>

Hvis vi atter vender os til de danske forhold, er det i øvrigt værd at bemærke, som Svindborg gør det, at her sideløbende med anvendelsen af nykritikkens analysemetoder er opstået en ny interesse for tekstproduktionen:

... [der har] ikke mindst i de senere år vist sig en interesse for forskningsopgaver, der kombinerer den immanente tekstanalyse med tekstproduktionens proces og de æstetiske og filosofiske overvejelser, der ligger bag, og den forfatterrolle, som forfatterne skaber for sig selv eller som det litterære kulturelle miljø skaber for dem.<sup>34</sup>

Den genetiske kritiks strukturalistiske baggrund kommer ifølge Kondrup især til udtryk i skolens holdning til forfatteren, til tekstens teleologi og til det at udgive.

Genetikernes holdning til forfatteren tager afstand fra den traditionelle manuskriptforsknings forsøg på at:

<sup>32</sup> Johan Fjord Jensen: *Den ny kritik*, København: Berlingske Forlag, 1962, s. 131.

<sup>33</sup> Hay: op. cit., s. 21.

<sup>34</sup> Svindborg: op. cit., s. 56.

... begribe enten den litterære skabelsesproces som sådan eller den individuelle forfatters måde at digte på. I modsætning hertil tænker den moderne tekstgenetik strukturelt og koncentrerer sig om tekstens eller skriftens udvikling. Den genetiske kritik er a-psykologisk og anti-biografisk; den har for så vidt indoptaget strukturalismens (eller Roland Barthes') idé om forfatterens død.<sup>35</sup>

Kondrups udsagn skal her modificeres en anelse for så vidt angår det a-psykologiske. Især for Bellemin-Noëls arbejde gælder det, at det nok er anti-biografisk, men ikke a-psykologisk. Hans artikel "Psychoanalytical Reading and the Avant-texte" (fransk 1982, engelsk 2004) præsenterer således to radikale hypoteser, baseret på en freudiansk logik:

... first, the idea that literary works themselves have psychoanalytical structures only distantly related, or relatable, to the lives of their authors; second, the idea that the avant-textes of a given work can function as compensatory material for the associations that play such an important role in psychoanalysis.<sup>36</sup>

Den genetiske kritik beskæftiger sig altså nok med psykologiske indfaldsvinkler, men udelukkende i forhold til værket og præteksten i sig selv. Her adskiller min undersøgelse sig markant fra den genetiske kritik, for da det er min erklærede intention at undersøge den individuelle forfatter H.C. Andersens kreative processer, som de udformer sig i den sene del af forfatterskabet, skyr jeg i det følgende hverken inddragelsen af biografien eller af de psykologiske teorier, der beskæftiger med kunstnerisk kreativitet.

Nærværende projekt adskiller sig også fra den genetiske kritik – og nærmer sig det, som Kondrup betegner som den traditionelle manuskriptforskning – i det forhold, at undersøgelsen gælder den individuelle forfatters, H.C. Andersens, måde at skabe værker på. Undersøgelsen kombinerer tekstanalyse og analyse af tekstproduktionens proces, i lighed med de nyere forskningsopgaver, som Svindborg omtaler, og det er netop i forbindelse med analysen af tekstproduktionens proces, at den genetiske kritik kan yde metodisk hjælp.

#### *Om begrebet l'avant-textes – præteksten*

Det var også Bellemin-Noël, der i 1972 introducerede ovennævnte begreb "l'avant-texte"<sup>37</sup> – et begreb, der står centralt i den genetiske kritik og i nærværende afhandling, hvorfor jeg her vil præsentere det nærmere. Allerede i præteksten til den tidligere nævnte engelske udgivelse *Genetic Criticism – Texts and Avant-textes*<sup>38</sup>, nærmere bestemt på papiromslaget, definerer redaktørerne såvel genetisk kritik som "avant-texte", her ret bredt:

As *Genetic Criticism* demonstrates, the chief concern is not the final text but the reconstruction and analysis of the writing process. Geneticists find endless rich-

<sup>35</sup> Kondrup: op. cit., s. 101.

<sup>36</sup> Deppman (2004) i introduktionen til Bellemin-Noël's artikel: op. cit., s.28.

<sup>37</sup> I *Le Texte et l'avant-texte: Les Brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.

<sup>38</sup> Deppman, Ferrer & Groden (eds.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004.

ness in what they call the “avant-texte”: a critical gathering of a writer’s notes, sketches, drafts, manuscripts, typescripts, proofs, and correspondence.<sup>39</sup>

På engelsk oversættes begrebet ”l’avant-texte” typisk ikke, vel nok fordi en direkte oversættelse til ”pre-text” ville give nogle misvisende konnotationer, og ”fore-text” lyde kluntet. På dansk er begrebet med Kondrup blevet oversat til ”prætekst”, og denne oversættelse holder jeg mig til i det følgende, ligesom jeg i det afsluttende afsnit af dette kapitel vil redegøre for min egen anvendelse af begrebet.

I forlængelse af genetikernes poststrukturalistisk inspirerede fokus på skriftens dynamik fremfor forfatterens intention opstod behovet for et nyt vokabular, der kunne beskrive, hvordan forarbejder blev studeret på nye måder. Også her blev det magtpåliggende at markere adskillelsen til filologien:

It seemed especially important to do away with the philological notion of “variant”, which implies *one* text with alternative formulations. To make a clean break, Bellemin-Noël used the neologism “avant-texte” to designate all the documents that come before a work when it is considered as a *text* and when those documents and the text are considered as a part of a system.<sup>40</sup>

Som det antydes af ovenstående citat, ligger den genetiske kritiks opfattelse af tekst-begrebet i forlængelse af den poststrukturalistiske idé om teksten som et netværk med et potentielt uendeligt antal betydninger. Dette forhold er ifølge Kondrup medvirkende til at forme genetikernes afvisende holdning til værkets teleologi og dermed til at ordne manuskripterne hierarkisk, og sætte den publicerede tekst højest. Der er dog, ifølge Ferrer & Groden, ikke tale om en ukritisk overtagelse af den poststrukturalistiske opfattelse af tekst-begrebet:

The idea that many texts exist within any text is clearly reminiscent of the post-structuralist idea that all texts are fields of free-playing signifiers. Hay and most other genetics do not unqualifiedly endorse that view, however, for they privilege historical development and context in contrast to a conception of a synchronous or timelessly present text.... French genetic criticism attempts to restore a temporal dimension to texts; it does so not only by looking for the influence of external social, economic, and cultural circumstances for the text, but also by reading the text’s own history, a history that takes into account those external forces and the way they interact - ...<sup>41</sup>

I denne sammenhæng tilhører Bellemin-Nöel efter alt at dømme ikke gruppen af ’most other genetics’, da han frasiger historiske og kulturelle sammenhænge enhver analytisk værdi i studiet af præteksten, ligesom han tilsyneladende også er den af de tidlige genetikere, der mest markant undsiger

<sup>39</sup> Ibid., omslagstekst.

<sup>40</sup> Ferrer & Groden ”Introduction” i Deppman et al.: *Genetic Criticism ...*, s. 8.

<sup>41</sup> Ibid., s. 5.

teleologien. Derfor kan det også forekomme paradoksalt, at han præsenterer et begreb, der netop opererer med et ”før”/”avant”(/”præ”). I artiklen ”Psychoanalytic Reading and the Avant-texte” uddyber han da også sin anvendelse af dette – ja – præfiks:

Still, the value of the prefix ”avant” (”pre”) does need a few words of clarification. I do not endorse a sort of primitivism in which anteriority would imply clumsy sketch.... Nor would I give to preliminary writing the prestigious and inaugural character of being a text’s first intuition, localizable in a native state, such that the later work would amount to mere embellishment upon it. No, what is *before* the published *text* is *already text* and *already the text*. The text in the imperfect tense can be read; it is not devoid of structure and it is not a paraphrase of the text in the future tense. Of course, one can also see preliminary writings as texts in the conditional or in the subjunctive, but one must nonetheless treat them in their present tense.<sup>42</sup>

Bellemin-Nöel skildrer også, hvordan begrebet blev til på grundlag af en frustration over, at det franske sprog indtil da kun rådede over to ord til at skildre de dokumenter, der indgår i en forfatters komposition, nemlig hhv. ”le manuscrit” (manuskriptet) og ”les brouillons” (kladder eller udkast) – begge ord, der iflg. Bellemin-Nöel har uhensigtsmæssige konnotationer og anvendeshistorik. Især anser han det for problematisk, at ”les brouillons” af litteraturhistorikere er blevet brugt med henvisning til forfatter-intentionen. Jeg skal senere, i afsnit 2.3., vende tilbage til denne problematisering. Bellemin-Noël definerer her ”avant-texte” på følgende, ret brede vis:

I am calling ”avant-texte” the totality of the material written for any project that was first made public in a specific form.<sup>43</sup>

Og siger videre, at man må betragte prætekst som tidligere muligheder, der er blevet del af et værk, og som må læses uden forudantagelser:

I will say that to attend to an avant-textual document is *to read, continuously with the text and without presuppositions, the totality of formulations that, as previous possibilities, have become part of a given work of writing.*<sup>44</sup>

Det gælder for begrebet prætekst, som for begreber som f.eks. ”tekst” og ”værk”, at det bliver brugt på noget forskellig vis. Ikke alle genetikere forstår det samme ved begrebet som Bellemin-Nöel gør, men der synes at være en bred enighed om, at det dækker over et materiale, der går forud for den endelige udformning af et værk, og som ikke er på forhånd givet, men derimod kritisk konstrueret:

---

<sup>42</sup> Bellemin-Nöel i Depman et al.: *Genetic Criticism* ..., s. 30-31.

<sup>43</sup> *Ibid.*, s. 31.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 31.

...the term "avant-texte" has become the hallmark of the new approach and is used by geneticists of all persuasions. They use the term in somewhat different ways, some more precisely than others, but "avant-texte" always carries with it the assumption that the material of textual genetics is not a given but rather a critical construction elaborated in relation to a postulated terminal – so-called definitive – state of the work.<sup>45</sup>

#### *Fra manuskriptstudier til genetisk kritik*

Erhvervelsen af Heinrich Heines manuskripter i 1966 foranledigede, at Louis Hay, der regnes for genetikkens 'fader', skrev den defensive og strukturalistisk inspirerede artikel "Des manuscripts, pour quoi faire?":

Hay introduced the idea of a work's "genetic structure" and then affirmed that the creative process is itself a worthwhile object for literary studies.<sup>46</sup>

Seks år senere etableredes den genetiske kritik for alvor med den bog, hvori Bellemin-Noël introducerede begrebet "l'avant-texte":

Because it is a thorough methodological and theoretical reflection as well as a self-contained case-study, Jean Bellemin-Noël's 1972 book *Le Texte et l'avant-texte: Les Brouillons d'un poème de Milosz* can be considered the true beginning of modern French genetic criticism.<sup>47</sup>

Med udviklingen og etableringen af 'Institut des Textes et Manuscripts Modernes' begyndte samarbejdet med en lang række litterære studier, og Bellemin-Nöels psykoanalytiske tilgang til genetisk kritik blev efterhånden suppleret, først med sociokritiske og narrotologiske indgangsvinkler, siden med en mængde andre. Ambitionen har været at nå fra de individuelle projekter til sammenlignende studier, og dette mål er søgt opnået ved, at institutionen har foranstaltet seminarer om forskellige genetiske problemer af generel interesse. ITEM og dermed den genetiske kritik har i det hele taget nydt godt af den heldige institutionelle placering, der ikke alene har sikret personale-ressourcer til området:

The fact that ITEM is part of the CNRS, the French national center for *scientific* research, has had other consequences as well. It encouraged an early interest in computer-assisted genetic editions and hypertexts, and it also helped facilitate studies of the material aspects of manuscripts, such as papers and watermarks, and authors' "hands".<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Ferrer & Groden: "Introduction": op.cit., s. 8.

<sup>46</sup> Ibid., s. 7.

<sup>47</sup> Ibid., s. 7.

<sup>48</sup> Ibid., s. 9.

Den genetiske kritik har med andre ord haft misundelsesværdige forhold, både hvad angår personalemæssige og tekniske ressourcer. Som Kondrup skriver:

Instituttet blev en stor succes i en tid, hvor humanistisk forskning ellers var i defensiven, måske fordi det overtog en række traditionelt naturvidenskabelige træk: et stort forbrug af teknisk apparatur (til gennemlysning, mikroskopering osv.) og en arbejdsmåde opbygget i forskerteams. I dag [2005, red.] er instituttet arbejdsplads for mere end 100 forskere.<sup>49</sup>

Uanset om det skyldes, at instituttet overtog naturvidenskabelige træk, eller om det er fordi, det blev placeret i naturvidenskabelige institutionelle rammer, er det under alle omstændigheder forhold, der forekommer næsten utænkelige i en dansk nutid, hvor den humanistiske forskning også er i defensiven, og hvor det er mere end svært at finde ressourcer til at foranstalte tekniske undersøgelser af manuskripter. Man kan spørge sig selv om, hvorfor der i en tid, hvor man gerne og ofte taler om H.C. Andersen og hans værker, tilsyneladende er en meget beskeden interesse i at tildele ressourcer til at sikre, tilgængeliggøre og forske i den kulturarv, hans efterladte manuskripter udgør. Men under alle omstændigheder gør naturvidenskabelige rammer og teknisk udstyr ikke genetisk kritik til en empirisk videnskab:

Whatever it may do, however sophisticated the instruments it may employ, genetic criticism can never be a Gallilean empirical science. Rather, it will always belong to what Carlo Ginzburg has called the “indexical paradigm” – a model that bases itself on the interpretation of clues rather than the deduction of universal laws and on qualitative rather than quantitative assessment.<sup>50</sup>

Jeg tilslutter mig denne karakterisering af disciplinen, og går også selv kvalitativt og fortolkende til værks i de følgende undersøgelser af forarbejderne. En tilbundsgående naturvidenskabelig undersøgelse af manuskripterne havde muligvis, men ikke nødvendigvis, kunnet bidrage med mere eksakte dateringer af de enkelte forarbejder, have gjort enkelte ulæselige ord læselige, og i det hele taget have afsløret enkelte nye detaljer – men ville ikke have ændret ved den fortolkende tilgang.

### *Om tekstgenetikens program*

Ifølge Pierre Marc de Biasi repræsenterer tekstgenetikken en ny vinkel på spørgsmålet om, hvad skrift egentlig er for en størrelse.

Concretely, this means examining the operation by which a text, notably a literary text, is invented, sketched, amplified, exploded into heterogenous fragments,

---

<sup>49</sup> Kondrup: op. cit., s. 99.

<sup>50</sup> Ferrer & Groden: op. cit., s. 10.



and condensed until it is finally chosen from among and against several other written materializations.<sup>51</sup>

Manuskriptanalysen opstiller såvel et nyt objekt som et krav om nye metoder. Som de Biasi også skriver, så er det ganske paradoksalt, at objektet var nyt for genetikerne i 1985: Men de bevarede litterære manuskripter repræsenterer, med ganske få undtagelser, en analyserbar materialitet, der i det store hele er udforsket. Det gør sig stadig i dag gældende for arbejdet med H.C. Andersens manuskripter, optegnelser og udkast. Fraværet af videnskabelig erfaring indenfor domænet gør, at den første opgave bliver at konstruere de nødvendige operative begreber, der kræves for at forstå det genstridige objekt – skriften – i dens vorden. Dermed åbner manuskriptanalysen sig mod enhver form for skriftlige udtryk og tekstproduktion – og ifølge de Biasi udgør tekstgenetikken et forskningsfelt inden for lingvistiske studier såvel som idé- og kulturhistorie. Siden de Biasi skrev sin artikel, er musikvidenskaben desuden blevet føjet til viften af studier, der beskæftiger sig med genetisk kritik.

Hvor manuskriptet tidligere først og fremmest var et samlerobjekt, der dels fungerede som garanti for værkets autenticitet, og dels som vidnesbyrd om kunstnerens arbejdsproces, er det nu yderligere blevet tildelt kulturel værdi som objekt for videnskabelige studier. For samleren er det typisk renskriften, der har størst værdi – det er det ikke for forskeren, for hvem renskriften typisk tilbyder et meget fikseret billede af værket. Det er tværtimod oftest i de håndskrevne kladder, at man konkret kan få øje på skriften i sin vorden. Manuskripter er endnu ikke blevet til en etableret kulturel virkelighed.

Their value and meaning must be constructed and explored, and thus they offer an inside perspective on one of the main ways our very culture is fashioned.<sup>52</sup>

Et eksempel på interessen for kladder fik vi i Danmark i januar i indeværende år, da Tom Kristensens hidtil ukendte kladder til digtet ”Angst” (1928) fra romanen *Hærværk* (1930) dukkede op hos auktionshuset Bruun-Rasmussen.

De Biasi beskriver tekstgenetikken som en mutation af den disciplin, der i 1970’ernes Frankrig med en sproglig nydannelse blev kaldt for *manuscriptologie* – en betegnelse, der dækker bestræbelsen mod en sammenhængende og systematisk videnskabelig diskurs indenfor manuskriptanalyse.

Nyere tekstgenetik har, siger de Biasi, ikke meget at gøre med den traditionelle form for positivt orienterede genetiske studier, der siden slutningen af 1800-tallet sporadisk har nyorienteret kritiske diskurser og videnskabelige udgaver. Hovedparten af de traditionelle studier havde til formål at forske i tekster, der eksplicit kunne have influeret forfatteren til et givet værk – en form for ’kildekritik’ eller intertekstuel søgen, der så godt som aldrig benyttede sig af værkets ’dossier’ (sagsmappe) af manuskripter – og i bedste fald kun delvist og i form af hentydninger. Også dette forhold før sig gældende i forhold til anvendelsen af de bevarede forarbejder til H.C. Andersens værker. Forskningsbibliotekar Topsøe-Jensen er, som nævnt i kapitel 1, den forsker, der særligt har

<sup>51</sup> Pierre Marc de Biasi: ”Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis” (1985/2004) i: *Genetic Criticism*, s. 38.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 39.



udmærket sig ved at undersøge og benytte H.C. Andersens forarbejder i sin forskning. Men også i hans artikler om emnet gælder det, at han kun delvist benytter dossieret – og desuden, at hans primære mål med undersøgelsen er at placere arbejdsprocessen i tid og rum og i en personalthistorisk kontekst.

Bortset fra denne søgen efter kilder (intertekstualitet), beskæftigede de traditionelle studier af genetik sig, igen ifølge de Biasi, med forsigtige stilistiske vurderinger<sup>53</sup> – til tider ved at præsentere enkelte tekstvarianter uden andre præcise udvælgelseskriterier end det, at de valgte varianter var de bedst egnede til at illustrere den pointe, man på forhånd havde til hensigt at demonstrere. Typisk producerede sådan et stilistisk projekt en (ofte ufuldstændig) liste af korrektioner foretaget på den definitive renskrift, som selvfølgelig er væsentligt nemmere at læse end kladderne, der almindeligvis blev regnet for ulæselige fra begyndelsen. Jeg tør ikke sige, i hvilken grad H.C. Andersens koncepter og udkast er blevet regnet for ulæselige. Topsøe-Jensen synes ikke at have haft de store problemer med at læse dem, skønt det er sikkert, at de er betydeligt sværere at læse end renskrifterne. Men under alle omstændigheder må man, som før nævnt, konstatere, at selvom nogle udkast, koncepter og renskrifter er omtalt i *H.C. Andersens eventyr I-VII* (1963-90)<sup>54</sup> og enkelte varianter i forhold til førsteudgaven er angivet i denne udgave, og selvom koncepter og enkelte udkast er affotograferet og lagt på Det Kongelige Biblioteks og Odense Bys Museers hjemmesider, så er materialet hverken medtaget i *H.C. Andersens samlede værker* (2003-07)<sup>55</sup>, eller publiceret i transskriberet form på hjemmesiderne.

De Biasi oplister de franske undtagelser, der (siden 1950'erne) har været på ovenstående regel, og konkluderer, at disse, trods deres forsøg på at teoretisere nye veje for de genetiske studier, forblev isolerede initiativer, der ikke skabte en fælles procedure.

Strukturalismens teoretisering i 1960'erne udviklede og arbejdede med en række begreber, der var i stand til at grundlægge en sammenhængende tilgang til de problemer, som de genetiske studier rejste. Det var strukturalismen, der satte genetikerne i stand til at specificere den afgørende karakter, som fænomenerne 'repræsentation' og 'tekstualisering' har i skriften/skriveprocessen. Det gjorde den, ifølge de Biasi, af tre (til semiologien relaterede) grunde:

...it insisted upon describing the formal processes at work in texts, it studied texts as the structural site of production of meanings, and it demonstrated the internal laws that operate in a purely relational manner in texts qua systems.<sup>56</sup>

Semiologien introducerede en dynamisk analyse af de strukturelle processer, der fulgte en logik ifølge hvilken teksten blev stedet for en intertekstuel dekonstruktion-rekonstruktion.

Det er først for alvor blevet muligt at reflektere over en teksts genesis, siden tekst-teorien gjorde det muligt at fremsætte problemstillingen om en teksts produktion i tid i form af en intern

---

<sup>53</sup> Som også Topsøe-Jensen typisk gør det, når han f.eks. taler om en 'heldig rettelse' i *En buket til H.C. Andersen*, s. 71-91.

<sup>54</sup> Ved Dal, Erik, og Dansk Sprog- og Litteraturselskab, Gyldendal.

<sup>55</sup> Ved Mortensen, Klaus P. og Dansk Sprog- og Litteraturselskab, Gyldendal.

<sup>56</sup> De Biasi: op. cit., s. 41.

systematik. Strukturanalysens teori, der havde været domineret af en synkron besættelse af form, måtte åbne op for en diakron udfoldelse.

Yet precisely because it insists on theorizing a historical dimension inside writing, textual genetics places itself at the endpoint of structuralist research and insists upon a point of view that was cruelly lacking from formal analyses – the unexplored expanse of a new object structured by time.<sup>57</sup>

Forskningsfeltet handler om at genskabe det skrevne værks tilblivelse og tekstgenetikken postulerer ikke, at den erstatter andre kritiske teksttilgange – og blandt tekstgenetiske arbejder siden slutningen af 1970'erne finder man da også de fleste af de større samtidige diskurser repræsenteret: psykoanalyse, sociokritik, dekonstruktion og køn, for blot at nævne nogle. De teoretiske forudsætninger og antagelser der hersker indenfor genetisk kritik er, ifølge de Biasi, de samme, der findes indenfor tekstanalyse. Et genetisk studium vil også, helt eller delvist, basere sig på narratologiske, socio-kritiske, semiotiske, psykoanalytiske, lingvistiske eller andre observationer. Sådan som min undersøgelse også gør det.

De Biasi mener ikke desto mindre, at det er vigtigt at skelne mellem den genetiske og den kritiske dimension – også selv om de påstås at være komplementære og hverken konkurrerende eller gensidigt udelukkende.

For tekstgenetikken har et dobbelt mål:

... a double objective that consists, on the one hand, of rendering technically readable and analyzable the before-the-text [*antérieur-du-texte*], its evolution, and its internal workings up to the definitive form. On the other hand, it must reconstruct the logic of this genesis.<sup>58</sup>

Og denne rekonstruktion vil altid blive foretaget fra en valgt indgangsvinkel, et valgt ståsted – psykoanalytisk, narratologisk, eller andet, siger de Biasi, og understreger, at den samme prætekst kan rekonstrueres på mange måder. Under alle omstændigheder er det, ifølge de Biasi, en tvingende nødvendighed at definere sit kritiske ståsted på forhånd:

...the fact remains that to establish an avant-texte one must choose a precise critical point of view, or method, in order to reconstruct a continuity between everything that precedes a text and that same text in its definitive form. Without such an initial choice, the avant-texte is not (any more than the text, and perhaps less than it) susceptible of being understood scientifically.<sup>59</sup>

Jeg er enig med de Biasi i nødvendigheden af på forhånd at definere sit kritiske ståsted, for så vidt som dette udgangspunkt også nødvendigvis vil afspejle sig i den prætekst, der konstrueres. Af

<sup>57</sup> Ibid., s. 41-42.

<sup>58</sup> Ibid., s. 42.

<sup>59</sup> Ibid., s. 42.

samme årsag indleder jeg også i det følgende hver af de tre analyser med en fortolkning af 'den definitive tekst' (eller 'slutteksten'). Omvendt er det, efter min mening, mindst lige så afgørende nødvendigt at forholde sig åbent til materialets kompleksitet og flersidighed, for at skildre tilblivelsen i sin helhed. Derfor tilstræber jeg en hermeneutisk indgangsvinkel til arbejdet med præteksten, hvor dette arbejde står i stadig dialog med det kritiske udgangspunkt.

De Biasi nuancerer da også sin udtalelse en smule: Det fikserede kritiske udgangspunkt skal ikke og har ikke forhindret forskere i sidenhen at transformere og genoverveje kritiske indfaldsvinkler til fordel for nye ideer og kriterier.

Genetikere har igennem tiden haft varierende fokus og formål med den genetiske kritik af præteksten – men det gennemgående sigte har altså været fortolkningen af komposition og beskrivelse af den kreative proces, hvilket er kommet til udtryk i en række udgivelser fra musikkens og teaterets verden, såvel som fra litteraturens.<sup>60</sup> For den litterære genetik er målet at genetablere tekstens potentiale ved hjælp af en tekstkritisk metode, der producerer et narrativ, en tolkning.

At bedrive genetisk kritik handler desuden om at genskabe den historiske kontekst og den intertekstualitet, der ellers ofte bliver overset i æstetiske og litterære studier. I denne forbindelse er det et åbent spørgsmål, hvornår den historiske kontekst og den intertekstuelle sammenhæng er tilstrækkeligt beskrevet. I princippet kan begge kontekster altid udvides mere, og skønt jeg i de følgende analyser inddrager såvel historiske som intertekstuelle sammenhænge, vil jeg her understrege, at afhandlingen kun i mindre omfang kan ses som en rekonstruktion af disse sammenhænge.

## 2.2. Genetiske procedurer og principper

Så vidt om den genetiske kritiks forudsætninger, afgrænsninger og udvikling. I det følgende vil jeg redegøre for nogle af de procedurer og principper, som genetikken har opstillet for etableringen og undersøgelsen af en prætekst. Formålet er at beskrive, hvor jeg tilslutter mig eller afviger fra denne metode i de følgende tre analyser – og hvordan.

### *Overordnede betragtninger*

Genetisk analyse sætter, ifølge Hay, spørgsmålstejn ved autonomien af forskellige former for tekstlige studier (som genre, poetik, tematik, narratologi etc.), fordi den konfronterer os med en tekst i bevægelse:

The diverse givens that are acting upon it – ideas, representations, phantasms, as well as formal, rhythmical structures and linguistic constraints – react upon each other in the movement that carries the text forward. And the transformations that make it move from one state to another manifest themselves as a totality. A transformation of metaphors affects the organization of the narrative; a change on the thematic level may affect the choice of a genre. This is how critical categories become shaken up.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Se f.eks. Kinderman & Jones: *Genetic Criticism and the Creative Process*, Rochester: University of Rochester Press 2009.

<sup>61</sup> Louis Hay: op. cit., s. 23.

I sin argumentation for den psykoanalytiske læsning af prætekst sammenligner Bellemin-Nöel den publicerede tekst med en patient, og præteksten med patientens associationer: Der, hvor man i psykoanalysen ville spørge en patient, hvad et givet ord, nogle bestemte omgivelser etc. får vedkommende til at tænke på, der kan præteksten levere disse svar i forhold til teksten:

... a formulation that a writer has erased in favor of another can put us onto the path of a missing link; then the play of associations is no longer left entirely to the reader's diligence and discretion.<sup>62</sup>

Begge citater eksemplificerer måder, hvorpå analysen af bevægelserne i en prætekst kan kaste nyt lys på den definitive tekst. Men forud for en sådan analyse går et massivt arbejde med at samle og afkode forarbejder, vurdere deres relevans, transskribere dem og organisere dem til en egentlig prætekst. I det følgende skal vi se nærmere på den genetiske tilgang til dette arbejde – og på, hvordan og i hvilket omfang, jeg har implementeret den i mit arbejde med præteksten. Udgangspunktet for gennemgangen er Pierre Marc de Biasi's skildring af den genetiske metode.<sup>63</sup>

#### *Om disciplinens præmisser, teknikker og metodologier.*

Ifølge de Biasi har den genetiske kritik to hovedopgaver: Nemlig dels at gøre prætekst-materialer læsbare, og dels at analysere deres udviklingslogik. Det systematiske studie af en serie udkast til et enkelt tekstfragment kan desuden løse problemer med ulæseligheder, der ellers er blevet regnet for uoverstigelige – en erfaring, der også er blevet gjort i dette projekts arbejde med at transskribere præteksten.

Det har været og er til stadighed gængs praksis for så godt som enhver litteraturkritisk teknik at operere med det litterære værks publicerede tekst som teksten. Men der er et brud i tekstens tilsyneladende helhed, som kommer til syne, når den placeres i et historisk eller i et genetisk perspektiv:

The object-text has been torn from the closure of the "in-itself" and enriched with a new temporal dimension<sup>64</sup>.

For det publicerede eller publicerbare værks definitive tekst er jo netop, med meget få undtagelser, resultatet af en proces.

The literary work, closed in its perfected form and in a state of equilibrium that seems to be the immediate expression of its own internal necessity, nonetheless remains the mediated product of its own genesis.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Bellemin-Nöel: op. cit., s. 34.

<sup>63</sup> De Biasi: "Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work", i Deppman (red.): *Genetic Criticism – Texts and Avante-Textes*, Philadelphia 2004 (opr. 1989), s. 36-68.

<sup>64</sup> Ibid., s. 37.

<sup>65</sup> Ibid., s. 37.

Ved siden af og før teksten eksisterer et mere eller mindre udviklet sæt af “udkast-dokumenter”, typisk betegnet som værkets “manuskripter”. Forudsat altså, som tidligere nævnt, at disse manuskripter overhovedet er fundet og bevaret.

Sådan et dossier (en sagsmappe) af manuskripter kan generelt, foruden forfatterens dokumentation (f.eks. i dagbøger og korrespondancer), indeholde en lang række forskelligartede serier af udkast, som bærer vidnesbyrd om værkets udvikling. De Biasi navngiver syv af de mange forskellige typer af udkast, nemlig (i den franske, engelske og (min) danske betegnelse):

- *Plans*, outlines, (grundrids/dispositioner/skitser)
- *Scénarios*, scenarios, (scenarier)
- *Ébauches*, sketches, (udkast/oprids/”begyndelser”)
- *Brouillons*, rough drafts, (kladder)
- *Mises au net*, clear copies (renskrifter)
- *Manuscrit définitif*, final manuskript (det endelige manuskript)
- Corrections on proofs (rettelser på korrekturark)

Når det gælder de samlinger af forarbejder, der knytter sig til de tre værker, jeg analyserer i denne afhandling, tegner der sig et lidt anderledes billede: Kategorien ”plans” afløses af ”optegnelser”, kategorierne ”mises au net” og ”manuscrit définitif” slås sammen i kategorien ”renskrift”, og den sidste kategori udgår, da der ikke er bevaret korrekturark til hverken ”Det nye Aarhundredes Musa”, ”Iisjomfruen” eller ”Tante Tandpine”.

De Biasi definerer altså implicit dossieret som bestående af de forarbejder, der indgår i den del af den kreative proces, der er målrettet en publicering af teksten. I hans kategorier indgår ikke umiddelbart den type optegnelser og udkast, der hører til et stadie, hvor det stadig står åbent, hvad de skal bruges til, eller hvor de tilsyneladende er tiltænkt et andet, ikke-realiseret projekt – heller ikke selvom de ikke desto mindre siden er blevet en integreret del af den publicerede tekst. Denne type eller kategori af forarbejder, som der er så mange af i den *Collinske samling* 41,4<sup>o</sup>, anser jeg imidlertid som væsentlige for undersøgelsen af den kreative proces, som den udtrykker sig i tekstens bevægelse, og derfor har jeg valgt at inkludere den i det, jeg i det følgende definerer som et dossier.

De Biasi argumenter ellers for, at tekstens udviklingsproces netop spejler en logik, der er krydset i et krydsfelt mellem mange mulige tilblivelser – selvom man godt kan forstå den som målrettet og formålsbestemt (teleologisk). Selvom de leder til teksten, er et værks manuskripter tydeligvis adskilt fra teksten – de minder os hele tiden om, at de er tidligere end den og uafhængige af den.

To grasp the vast moment that, with increasing precision, produces the final text, without covering up the many divergences operating inside its transformation – such is the critical work of manuscript analysis.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Ibid., s. 38.

Ifølge de Biasi er det en del af genetisk tekstkritiks videnskabelige indsats – ovenpå en god portion andet forberedende arbejde – at ændre dossierets status fra uddifferentierede “værkmanuskripter” til prætekst. Det har også været tilfældet i dette projekts arbejde med håndskrifterne fra de forskellige samlinger på Det Kongelige Bibliotek og ved Odense Bys Museer, samt med (de i øvrigt publicerede) dagbøger og breve.

Med henvisning til Jean Bellemin-Noëls anbefalinger<sup>67</sup>, fremhæver de Biasi de tre distinkte størrelser, man bør skelne imellem, når man analyserer manuskripter og tilblivelsen af et værk, nemlig:

- Manuskriptet til det ’definitive’ værk. Dette manuskript fungerer som bevis for ægtheden af teksten (uanset om den er publiceret eller ej). Det hører under bibliotek-konservatorens fagområde. Det er kulturelt set udstyret med en symbolværdi, og det skal fikseres, reproduceres og udgives.
- Værkets manuskripter. Dossieret – en så komplet samling som muligt af udkast og kladder, der har været brugt til at finde på samt producere værket. Dossieret må samles, dechifreres, transskriberes og præsenteres. Det hører til den litteraturhistoriske genetikers fagområde.
- En avant-texte – en prætekst eller studiet af tilblivelse. Rekonstituering af de genetiske handlinger, der går forud for teksten. Præteksten er ikke længere et fysisk sæt af manuskripter, men en belysning af det logiske system, der organiserer dem – og *præteksten eksisterer ikke udenfor den kritiske diskurs, der producerer den*. Hævder de Biasi. Den tilhører ’kritiker-genetikerens’ fagområde, og han etablerer den ved hjælp af resultaterne af manuskriptanalysen.

Det er karakteristisk for disse distinktioner, som i det hele taget for de tidlige artikler om genetisk kritik, at den metode der fremstilles, implicit tager udgangspunkt i tilsyneladende ret homogene samlinger af materialer, der har en række fællestræk, såsom at de typisk består af håndskrevne forarbejder, samt hånd- eller maskinskrevne renskrifter, der er tæt på enslydende med den såkaldte ’definitive’ tekst. Sidstnævnte gør sig ikke altid gældende, når det gælder dossier og prætekst til H.C. Andersens værker, ligesom de heller ikke vil gøre det for en lang række andre dossierer eller prætekster. I øvrigt forekommer inddelingen i tilhørende fagområder en anelse rigid.

Jeg søger under alle omstændigheder med denne afhandling at afdække et område, der går på tværs af ovennævnte distinktioner i den forstand, at hensigten er såvel en litteraturhistorisk af-dækning og fremstilling af de tre dossierer til ”Det nye Aarhundredes Musa”, ”Iisjomfruen” og ”Tante Tandpine” som en kritisk rekonstituering og analyse af den kreative proces, der er forudsætning for tilblivelsen.

Når jeg i det følgende anvender begreberne dossier og prætekst, tager jeg ganske vist udgangspunkt i Bellemin-Noëls og de Biasis beskrivelser af de to størrelser. Men min anvendelse adskiller sig alligevel fra deres. Jeg tager et pragmatisk betinget hensyn til karakteren af de relevante forarbejder til de tre værker, og definerer derfor dossieret som bestående af de manuskripter, der har

<sup>67</sup> I Bellemin-Noëls grundlæggende essay ”Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte” i *Littérature* 28, 1977, s. 3-18.



været anvendt i det målrettede arbejde med produktionen af en tekst til publikation. Herunder regner jeg også det, som de Biasi kalder for 'manuskriptet til det definitive værk': De manuskripter, der af Det Kongelige Bibliotek og Odense Bys Museer er blevet betegnet som 'renskrifter' eller 'trykmanuskripter' varierer nemlig ofte ganske meget fra den publicerede tekst.

Præteksten definerer jeg umiddelbart på en lidt anden vis, end de Biasi gør det her, hvor han sætter den mere eller mindre lig med analysen af dossieret. Selvom jeg, med Ferrer & Groden, opfatter præteksten som en kritisk etableret konstruktion snarere end en på forhånd givet størrelse, anvender jeg i det følgende begrebet mere i tråd med Bellemin-Noëls tidligere skildrede definition, til at beskrive en konkret samling tekster bestående af dossieret og øvrige tekster, hvorom det gælder, at de tilsammen danner forudsætning for udformningen og produktionen af en tekst til publikation, og at de belyser den kreative proces, der finder sted i de forskellige tekstlige stadier. Det gælder nemlig for en lang række af H.C. Andersens optegnelser i f.eks. dagbøger og for fragmentariske udkast, at de ikke er nedskrevet med henblik på produktionen af et specifikt værk, men at de ikke desto mindre danner forudsætning for eller har fundet anvendelse i teksten i et eller flere publicerede værker.

#### *Om disciplinen manuskriptanalyse*

Genetikerens videnskabelige handlinger med dossieret består, ifølge de Biasi, i høj grad af på forhånd definerede tekniske og teoretiske procedurer. Procedurerne udgøres i første omgang af behovet for dechifrering og klassifikation og i anden omgang af slutmålet: studiet af tilblivelsen.

For at kunne etablere et værks prætekst er det en forudsætning, at det essentielle analytiske arbejde har produceret et dossier, der er gennemskueligt både som et hele og i hvert af dets elementer.

Yet when geneticists sort out the manuscript dossier in the initial phase of work, it is obvious that they already have in mind the ulterior objectives of genetic study. Thus a good portion of the avant-texte will already be established when they finish analyzing the rough drafts and other draft documents.<sup>68</sup>

Og omvendt: I rekonstruktionen af logikken bag tilblivelseshandlingerne vil det ofte være nødvendigt at vende tilbage til præteksten for at undersøge, om en given hypotese kan verificeres overalt i præteksten eller kun i dele af den. Således vil genetikerens ofte vende tilbage til den præliminære undersøgelse og endda i visse tilfælde korrigere en unøjagtig detalje. Der er altså en 'frem-og-tilbage' bevægelse i forskningsprocessen, bestående af verifikation og korrektion. De analytiske procedurers relativt begrænsende rækkefølge udgør ifølge de Biasi en ikke-ombyttelig række af handlinger, men kun for så vidt at hver af disse handlinger undergår en permanent verifikationsproces. Denne betragtning korresponderer godt, med den fremgangsmåde, jeg har anvendt – og de erfaringer jeg har gjort – i mit arbejde med at etablere de tre værkers prætekst.

Almindeligvis, mener de Biasi, kan man skelne mellem fem grundlæggende faser, der hver hænger sammen med en afgørende forskningshandling:

---

<sup>68</sup> De Biasi: op. cit., s. 44.

- Konstituering (indsamling og fastslåen af ægthed) af hele dossieret af tilgængelige manuskripter til det givne værk. Størstedelen af dette arbejde må i denne undersøgelses sammenhæng siges at være foretaget af hhv. Det Kongelige Bibliotek og H.C. Andersens Hus/Odense Bys Museer, i hvis samlinger de forskellige dokumenter til de tre dossierer findes. De er dog ikke på forhånd etableret som selvstændige dossierer, da materialet til de enkelte dossierer ligger spredt: Dels delt i mellem de to institutioner, og dels fordelt i forskellige samlinger i Det Kongelige Bibliotek. Dermed har det været indeværende undersøgelsesgebet at etablere de respektive dossierer.
- Specificering og klassificering af hvert enkelt folio (blad) i dossieret. Også denne fase af arbejdet er delvist foretaget af de to nævnte institutioner. Men også kun delvist: Dele af materialet er detaljeret registreret, mens andre dele – typisk materialet i Den Collinske Samling 41,4<sup>o</sup> – er registreret meget overfladisk. F.eks. er hæfterne i 41,4<sup>o</sup> registreret i deres helhed, mens de enkelte sider og de enkelte optegnelser (hvoraf mange relaterer sig til enkelte værker og dermed dossierer) ikke er beskrevet. En supplerende beskrivelse, specificering og klassificering har dermed også været en del af dette projekts arbejdsområde.
- Organisering (undersøgelse, delvis dechifrering og indordning i teleologisk rækkefølge) af de forskellige dokumenter i dossieret. Som det vil fremgå af de tre analyser, har Det Kongelige Bibliotek og Odense Bys Museer foretaget en delvis organisering af enkelte dele af de tre dossierer, i den forstand at der opereres med betegnelserne forarbejde, udkast, koncept, renskrift og manuskript. Betegnelserne er tilnærmelsesvis, som det fremgår af Svindborgs indledning på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside *H.C. Andersens eventyr-manuskripter*:

Endelig er manuskriptets status i H.C. Andersens udarbejdelse af det konkrete eventyr tilnærmelsesvis markeret med et enkelt ord af typen: kladde, udkast, koncept, renskrift. I mange tilfælde er det imidlertid vanskeligt at bestemme denne status præcist. F.eks. benyttes 'renskrift' også, hvor der er tale om et manuskript med (mange) rettelsener og tilskrifter. Ofte er sådanne 'renskrifter' forsynet med talrige 'overklæbninger'. I disse tilfælde vises først manuskriptsiden med overklæbninger, herefter - som en 'variant' - den oprindelige side/tekst. Hvorvidt et renskrevet manuskript (med rettelsener) har fungeret som trykmanuskript, kan også være vanskeligt at afgøre. Datidens bogtrykkere var gode læsere!<sup>69</sup>

Hvor der er flere koncepter, som det er tilfældet med "Det nye Aarhundredes Musa" er disse også af Det Kongelige Bibliotek så vidt muligt kronologisk organiseret. Den organisering, der er foretaget på institutionerne, baserer sig formentlig på en delvis dechifrering. Men en lang række elementer, som optegnelserne i studiehæfterne, står udenfor denne organisering, ligesom det kun er de færreste elementer, der er daterede. Derfor har det også i nærværende projekt været nødvendigt at foretage en selvstændig organisering af de tre dossierer, hvor

<sup>69</sup> Forskningsbibliotekar Bruno Svindborg på hjemmesiden: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504120432/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcaeventyr/indl.htm>



eksisterende oplysninger er blevet dobbelttjekket (og enkelte steder korrigeret), mens elementer, der har stået uden for en institutionel organisering, er indordnet i den selvstændige organisering af dossierer.

- Dechifrerings og transskribering af hele dossieret. Dette arbejde har udgjort forudsætningen for denne undersøgelse. Kun brudstykker af indholdet i de tre dossierer er tidligere transskriberet – og endnu færre af disse transskriptioner er blevet publiceret i deres helhed. De referencer, Topsøe-Jensen flere steder giver til indholdet af *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>, indikerer hans arbejde med såvel dechifrerings som transskription af elementer fra denne samling.<sup>70</sup> Ligesom hans transskription nogle af forarbejderne til ”Tante Tandpine” er gengivet i artiklen af samme navn.<sup>71</sup> Ejnar Stig Askgaard har foretaget transskription af samtlige elementer i dossiererne: Det har givet anledning til enkelte korrektioner i forhold til de transskriptioner, Topsøe-Jensen har publiceret.
- Etablering og udgivelse af en prætekst. Etableringen af en prætekst er et af denne afhandlingens hovedformål. Men dog, som nævnt, med en lidt anden definition af begrebet prætekst end den, de Biasi her udtrykker, da mit hovedfokus som bekendt er H.C. Andersens kreative proces – som den kommer til udtryk i præteksten. Med denne afhandling og dens bilag bliver præteksten også publiceret, skønt i en primitiv form, der f.eks. ikke tilgodeser de mange muligheder for sammenligninger i detaljen, som en digital udgivelse ville kunne bidrage med.

I det følgende skal den metodiske tilgang i de fem faser uddybes.

#### *Om at konstituere dossieret*

Etableringen af et dossier kræver selvsagt, at manuskripterne er tilgængelige – at de f.eks. ikke befinder sig i private samlinger, er umulige at opspore trods vidnesbyrd om deres eksistens, er i en forfatning der gør, at de ikke kan læses, eller er gået tabt. Når det gælder de tre dossierer, det her skal handle om, eksisterer der, så vidt vides ikke supplerende optegnelser, kladder eller renskrifter i private samlinger (Odense Bys Museer har gennem tiden indsamlet oplysninger om Anderseniana i privateje). Der eksisterer heller ikke vidnesbyrd om, at der på nuværende tidspunkt skulle eksistere manuskripter i H.C. Andersens egen hånd, der er umulige at opspore. Derimod findes der vidnesbyrd om, at der har eksisteret flere manuskripter/forarbejder/korrekturark, der nu må formodes at være gået tabt. Jeg vender tilbage til dette i beskrivelse af de enkelte dossierer, og til det forhold, at dele af enkelte manuskripter i dossiererne må regnes som ulæselige p.gr. af kraftige overstregninger eller overklæbninger, der ikke kan løsnes fra det underliggende papir, og lignende.

De Biasi skildrer, hvordan udviklingen i Frankrig har været gunstig for indsamlingen og konserveringen af litterære manuskripter. Også i Danmark må man sige, at tiden har arbejdet for indsamlingen til forskningsinstitutioner. Der er stigende fokus på litterære manuskripter og herun-

---

<sup>70</sup> Som f.eks. i artiklerne ”Fra en Digers værksted – H.C. Andersens optegnelsesbøger” i *Fund og Forskning*, København 1962-63.

<sup>71</sup> Topsøe-Jensen: ”Tante Tandpine” i *Buket til Andersen – Bemærkninger til femogtyve Eventyr*, København 1971.

der ikke mindst på H.C. Andersens manuskripter som national og global kulturarv og på betydningen af at sikre deres tilgængelighed ved at erhverve dem til offentlige samlinger.<sup>72</sup>

Det gør sig gældende for danske forhold som for franske, at de offentlige samlinger repræsenterer en betydelig videnskabelig kapital, der bør gøres produktiv.<sup>73</sup> En tekst-genetisk forsker, der vil rekonstruere og bevise ægtheden af et litterært værks dossier, kan, i Danmark som i Frankrig, i langt de fleste tilfælde trygt regne med den katalogisering og registrering, som bibliotekarerne eller kuratorerne allerede har udført.

In such cases, researchers merely need to acquaint themselves with the manuscripts . . . . In more uncertain cases, researchers will be forced to undertake a real quest to find the traces of the different manuscripts of the dossier and to collect all its elements.<sup>74</sup>

I sidstnævnte tilfælde, og særligt i de, hvor private samlinger skal findes og ejere overtales, kan det tage adskillige år at samle dossieret.

Indsamlingen af de tre dossierer til ”Det nye Aarhundredes Musa”, ”Iisjomfruen” og ”Tante Tandpine” har i vid udstrækning tilhørt det første, heldige tilfælde: Bibliotekarere og kuratorer på hhv. Det Kongelige Bibliotek og Odense Bys Museer (H.C. Andersens Hus) har udført langt størstedelen af arbejdet med at indsamle, katalogisere og registrere manuskripterne. Dog er det ikke lige nemt at finde frem til alle forarbejderne i *Den Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> – særligt når det gælder de spredte optegnelser i hæfterne i 41,4<sup>o</sup>-II, er de kun i beskedent omfang registreret som de forarbejder til publicerede værker, de ved en nærmere granskning har vist sig at være. I arbejdet med at gennemgå det mangeartede materiale i *Den Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> og derefter med at samle de tre dossierer, har karakteren af forarbejderne åbenbart sig efterhånden, og der har desuden, som nævnt i kapitel 1, været hjælp at hente i Topsøe-Jensens efterladte optegnelser.

Når dossieret er samlet, gælder det, ifølge de Biasi, for forskeren om at producere så præcis en beskrivelse af dets elementer som muligt. I første omgang kan beskrivelsen følge bibliotekskatalogets model, men med raffinerede kriterier for at sammenfatte de samlede dokumenter. De fire trin i beskrivelsen bør bestå af:

1. Gruppering af dokumenterne i større kategorier (f.eks. renskrifter, koncepter, andre udkast/skitser, optegnelser/noter, dokumentariske stykker m.m.)
2. Materiel analyse af dokumenterne og bekræftelse af deres ægthed. (Et dossier kan være iblandet såkaldte ”nonholograph” manuskripter – det vil sige afskrifter af manuskripter i anden hånd)
3. Identificering. Dossieret til et værk kan indeholde manuskripter fra forskellige perioder.

<sup>72</sup> Dog er der omvendt også relativt nye eksempler på, at kulturværdiudvalget ikke har villet nedlægge eksportforbud for Andersen-manuskripter, der var til salg i private auktionshuse – som i 2010, da det tætskrevne og rettelsesfyldte 14-siders manuskript til ”De Visers Steen” – det sidste manuskript i privateje, man med sikkerhed kendte eksistensen af – blev udbudt til salg i auktionshuset Bruun-Rasmussen. Manuskriptet blev dog heldigvis siden af 15. Juni Fonden doneret til Det Kongelige Bibliotek: [http://www.kb.dk/da/kb/nb/ha/center/nyhedsbrev5\\_2011.html](http://www.kb.dk/da/kb/nb/ha/center/nyhedsbrev5_2011.html)

<sup>73</sup> De Biasi: op. cit., s. 45.

<sup>74</sup> Ibid., s. 45-46.

4. Klassificering af dokumenterne i forhold til materielle kriterier. F.eks. analyse af papiret, dets dimensioner, kvalitet, farve, type, vandmærke, simønsteret i bølgepapir (netlinjer og kædelinjer) og lignende. Og kemisk analyse: Analyse af blækket, pennen – og dermed identificering og datering af skriften. Her må genetikerne trække på laboratoriers tekniske og videnskabelige ressourcer, skriver de Biasi.<sup>75</sup>

Jeg har kun delvist benyttet mig af denne prisværdigt grundige fremgangsmåde i forhold til beskrivelsen af de enkelte elementer i dossiererne. I forhold til pkt. 1 har jeg langt hen ad vejen kunnet benytte mig af den kategorisering, der allerede er foretaget på Det Kongelige Bibliotek og på Odense Bys Museer. Dog har det været nødvendigt at omdefinere enkelte af disse kategoriseringer, som det også vil fremgå af analyserne. Også når det gælder pkt. 2 har jeg kunnet forlade mig på den allerede foretagne analyse: H.C. Andersens håndskrift er karakteristisk og let at skelne fra andres, og der har ikke været anledning til at tro, at nogle af elementerne i dossiererne er fejlagtigt identificeret som skrevet af H.C. Andersen. I forhold til punkterne 3 og 4 kan det konstateres, at Det Kongelige Biblioteks delvise datering af dokumenterne i *Den Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> tilsyneladende primært er udført af Topsøe-Jensen. Det er ikke lykkedes mig at finde en generel beskrivelse af, hvilke kriterier, der har ligget til grund for dateringerne, men af de artikler, der omhandler materiale fra samlingen kan jeg udlede, at de fleste af dateringerne baserer sig på det indholdsmæssige. Når det er sagt, kan et andet kriterie meget vel have været håndskriftens karakter: Den varierer nemlig over tid, så vel som afhængig af andre faktorer (såsom skrivehastighed og – tilsyneladende – graden af træthed eller affekt). En klassificering baseret på en materiel analyse har i dette projekts rammer udelukkende bestået af en visuel vurdering af papirkvalitet, mål, blæk og skrift. En tilbundsående materiel analyse af den karakter, de Biasi anbefaler, ville være yderst ressourcekrævende og har ikke været realistisk at få gennemført indenfor dette projekts økonomiske rammer.

Dossieret er altså, ifølge de Biasi, konstitueret, når forskeren har identificeret de materielle elementer og dermed har tilgang til et sæt dokumenter, der er klart omfordelt i homogene delmængder. Det er denne organisering, de senere etaper i forskningen hviler på – og:

This preliminary effort at clarification is all the more necessary since a manuscript dossier (especially one without gaps) can have dimensions considerably vaster than the definitive work.<sup>76</sup>

Som det antydes i citatet, kan dossierer være vidt forskellige alt efter forfatterens arbejdsmetoder og på grund af større eller mindre 'huller'. For H.C. Andersens vedkommende gælder det f.eks. generelt, at der fra det tidlige forfatterskab typisk kun er bevaret renskriften eller trykmanuskriptet til de enkelte værker. Der er kun bevaret større mængder af forarbejder fra den sene del af forfatterskabet, og også her gælder det, at dossiererne generelt vil være hullede. Ikke desto mindre er der, som det vil fremgå af det følgende, bevaret materiale nok til, at man kan følge en tilblivelsesproces.

Etableringen af en prætekst, både sådan som Bellemin-Nöel og sådan som jeg har defineret den, er ikke uden problemer og faldgruber. Der åbnes principielt for alle kilder, alt kan opfattes som

<sup>75</sup> Ibid., s. 46.

<sup>76</sup> Ibid., s. 46.

prætekst, og præteksten vil dermed altid være udtryk for en subjektiv konstruktion. Omvendt er der, også – og måske især – hvis man følger de Biasi mere snævre definition en risiko for, at man kan overse kilder af afgørende betydning. Når jeg for eksempel i de følgende analyser nogle steder inddrager dagbogsnotater i præteksten, kan man indvende, at det principielt åbner 'ladeporten' på vidgab for allehånde kilder, der ikke har at gøre med forfatterens målrettede arbejde med den enkelte tekst. Det vil altid være et spørgsmål om fortolkning og vurdering, hvorvidt det er relevant at inddrage sådanne kilder i præteksten, og jeg søger derfor i analyserne i hvert enkelt tilfælde at argumentere for, hvilke vurderinger der ligger til grund for inddragelsen.

### *Om at organisere udkastene*

Den første udfordring efter selve konstitueringen af dossieret er at arrangere manuskripterne efter et generelt, teleologisk princip, hvilket indebærer en todelt reorganisering. I første omgang efter, hvordan ser de forskellige kategorier af manuskripter (ideer/strøtanker, scenarier, kladder) indledningsvis ser ud til at fordele sig langs en hypotetisk tilblivelsesakse. Dette er en skitsering af de brede linjer, der skal revurderes grundigt ved en senere lejlighed. For det at have fundet omridset garanterer ikke, at man har fundet tilblivelsens startpunkt. Denne indledende kategorisering har jeg ikke beskrevet i gennemgangen af de tre dossierer, men jeg kan her bemærke, at arbejdet med at organisere materialet tydeligt har bekræftet dette forhold: Et eksempel på dette er forårsaget af et hul i dossieret, nemlig det forhold, at vi ved, at H.C. Andersen startede sin mod "Tante Tandpine" målrettede skriveproces med at skrive på et manuskript, han selv benævnte "Tante Mikkes Tænder" (se kapitel 5) – men dette manuskript eksisterer ikke længere og er derfor selvsagt heller ikke del af dossieret.

Ifølge de Biasi består anden og vigtigste del af reorganiseringen i at arrangere elementerne i selve forarbejderne. Arrangementet skal være teleologisk og altså ikke forsøge at følge tilblivelsesaksen. Det vil helt konkret sige, at man relaterer hver kladder-side til den definitive tekst. Også selvom det kan give et falsk perspektiv, fordi en forfatter ikke altid beslutter sig for, hvilket fokus (og hvilken udformning) den definitive tekst skal have, før meget sent i skriveprocessen. Denne fremgangsmåde anser jeg for problematisk, fordi den forudsætter en stor grad af lighed imellem kladder-siderne og den definitive tekst, hvilket der i nærværende sammenhæng kun sjældent er, og da kun i forbindelse med enkelte renskrifter.

Derfor har jeg også kun i begrænset omfang anvendt denne form for specificering i mit arbejde med de tre dossierer. Jeg har i min fremstilling ikke placeret elementerne i rækkefølge efter deres placering i den definitive tekst. Det skyldes også, at mit primære formål her ikke er publicering af teksten, men derimod netop at placere teksterne i forhold til tilblivelsesprocessen.

### *Specificering og klassificering*

På dette stadie ville en 'ægte' genetiker altså have lavet en materiel såvel som en teleologisk beskrivelse af hver eneste udkast-side, der igen ville muliggøre en tabel-opstilling af de statiske (men ikke genetiske) klassifikationer. De Biasi skildrer, hvordan institutionernes officielle nummerering af hvert enkelt *folio* eller *ark*, som jeg i det følgende vælger at betegne det, først og fremmest bidrager med en formel og entydig identifikation af hvert enkelt ark – hvor den side af arket, hvorpå nummereringen er anført, regnes for *recto* og den anden for *verso*. Han påpeger, hvordan denne nummere-

ring nok skal danne udgangspunkt i en eventuel tabel-opstilling og i øvrigt i det hele taget fungere som identifikationskode, men også, hvordan nummereringen i øvrigt er arbitrær og ikke nødvendigvis angiver en logisk, endsige genetisk rækkefølge. Her skal det pointeres, at en sådan officiel nummerering af de enkelte ark (eller sider i optegnelsehæfter) ikke er foretaget, når det gælder optegnelser og udkast fra *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>, hvorfor jeg til denne undersøgelses formål selv har foretaget en nummerering af disse (og en skønsmæssig angivelse af recto og verso) – det redegør jeg for, der hvor det er relevant i beskrivelsen af de tre dossierer.

Forfatterens anvendelse af det enkelte ark papir kan også vanskeliggøre den officielle nummerering – hvilket er tilfældet, som vi senere skal se, når det gælder H.C. Andersens arbejdspapirer. For, som de Biasi skriver:

An author may have used one sheet of paper to outline one part of the work but at another moment in the writing process used the other side of the same sheet for the rough draft of another portion of the text. It is clear that since the recto of a folio is materially connected to the verso, the choice must be made to place the sheet somewhere – yet it arbitrary whether to place it with the “rough drafts” or the “outlines”. Even worse, at the moment when the curator has to make the decision, nothing indicates which side of the sheet was really the author’s recto.<sup>77</sup>

Som tidligere nævnt, har jeg valgt ikke at lave en detaljeret teleologisk fremstilling af dossiererne i det følgende. Det gælder dog for dossieret til ”Det nye Aarhundredes Musa”, der indeholder ikke mindre end fire koncepter med store mængder af indhold, der er enslydende med den ’definitive’ tekst, at fremstillingen naturligt får mere teleologisk karakter, end f.eks. fremstillingen af dossieret til ”Tante Tandpine”, hvor forarbejderne er mere forskelligartede. Det skyldes karakteren af det bevarede materiale – og det er min tese, at det desuden skyldes, at H.C. Andersens arbejdsproces har varieret fra værk til værk. Af denne grund anvender jeg også forskellige kategoriseringer af forarbejderne i de forskellige dossierer.

Types of rough drafts vary considerably (in number and nature) according to the writers’ diverse writing practices and, for the same writer, according to the specific work under consideration. It even happens rather frequently that writing practices evolve because of the demands produced by writing a specific work. In that case, it is necessary to create categories on the spot that are appropriate for the processes being studied.<sup>78</sup>

De Biasi anbefaler at opstille en tabel, der sammenligner den statiske (officielle) klassifikation med den genetiske klassifikation (der præsenterer arkene i den rækkefølge, de blev fremstillet). Kort fortalt vil en sådan tabel bestå af en vertikal akse, der følger den definitive tekst sætning for sætning, og en horisontal akse, der giver tilblivelsesrækkefølgen for hvert af de fragmenter (af ark), der

---

<sup>77</sup> De Biasi: op. cit., s. 51.

<sup>78</sup> Ibid., s. 52.

korresponderer med den givne sætning. Sådanne prisværdigt grundige tabeller giver det imidlertid, af (mindst) to årsager, ikke mening at opstille for de tre dossierer, det her skal handle om. For det første er det generelt gældende for materialet til de tre dossierer, at det er så relativt 'hullet' og varieret, at det kun i mindre omfang er muligt at præsentere tilblivelsen på sætningsniveau. For det andet fremstilles tabellerne med publiceringen af præteksten for øje: Og som tidligere nævnt, er denne publicering ikke mit primære formål. Jeg ønsker i stedet at holde fokus på fremstillingen og analysen af præteksten, og først og fremmest på den kreative proces, der udtrykker sig i præteksten.

### *Dechifrering og transskription*

Næste fase i arbejdet med at fremstille et dossier udgøres af den udførlige dechifrering og transskription af hvert enkelt ark. Som de Biasi også gør opmærksom på, ledsager dechifreringen de facto hver eneste fase af arbejdet. Faserne forud for den udførlige transskription kræver alle en større eller mindre grad af dechifrering/indledende læsning af de enkelte sider. Dette har også været tilfældet for dette projekts arbejde med at etablere dossierer – dog har der også hér været tale om en vekselvirkning, i og med at den udførlige transskription af optegnelsehæfterne i 41,4<sup>o</sup> gik forud for udvælgelsen af, hvilke elementer der var relevante for hvilke 'definitive tekster'. Ligesom udvælgelsen af, hvilke dossierer dette projekt skulle omhandle, skete på baggrund af denne udførlige transskription og en delvis dechifrering af det øvrige materiale i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, sammenholdt med en sondering af de officielt klassificerede koncepter og renskrifter/manuskripter. Denne indledende sondering bidrog nemlig med et overblik over, hvilke værker der var bevaret flest forarbejder til – og valget af de tre værker er som nævnt pragmatisk betinget af, at det er disse, der er bevaret flest forarbejder til.<sup>79</sup> Dermed udgør disse forarbejder potentielt de dossierer, hvori der vil være størst mulighed for at spore den kreative proces.

Især for klassifikation og dechifrering gælder det, at arbejdsprocesserne hænger sammen. De Biasi bruger studiet af dossieret til Gustave Flauberts "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" (1877) som eksempel: Her har manuskriptforskere tidligere givet fortabt overfor transskriptionen af store dele af dossieret, mens genetiske studier ved hjælp af klassifikationen og indkredsningen af Flauberts arbejdsmetode har fundet værktøjer til transskriptionen. Flaubert skrev først en drejebog og arbejdede derefter, med udgangspunkt i drejebogen, på fragment efter fragment – i op til syv forskellige versioner af hvert. Versionerne blev overkrydset efterhånden, og ved at finde den genetiske rækkefølge på versionerne, lettes også transskriptionen:

The repetitive procedure by which Flaubert recopied his corrected versions one after the other gives the manuscript reader a precious means of regressive and progressive reading. A given erasure, rendered virtually illegible by the thickness of the ink stain, becomes clear if it is aligned with the immediately previous textual state where the suppressed part was written clearly. Conversely, an inter-linear addition so faint that it is almost impossible to decipher always find itself clearly integrated in the next state of the text.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Dog er der også bevaret et særdeles omfangsrigt materiale til romanen *At være eller ikke være* (1857), som jeg skal vende tilbage til i kapitel 7.

<sup>80</sup> De Biasi: op. cit., s. 56.



Denne mulighed for at 'krydstjekke' mellem tidligere og senere versioner for at fuldstændiggøre transskriptionen har Askgaard og jeg også anvendt i det relativt beskedne omfang, det har været muligt – først og fremmest i arbejdet med de fire koncepter til "Det nye Aarhundredes Musa". Det gælder nemlig for det bevarede materiale til de tre dossierer, at dets karakter varierer meget: Når det f.eks. gælder "Det nye Aarhundredes Musa" er gennemskrivninger, men ikke udkast bevaret – mens det forholder sig omvendt med "Tante Tandpine". Det fortæller os først og fremmest noget om, hvad forfatteren – og den Collinske familie – har ønsket at bevare, men det kan også indikere, at forfatterens arbejdsmetode har varieret over tid og i forhold til karakteren af den definitive tekst. Mere om dette i de respektive analyser.

Transskriptionen er i denne sammenhæng overførslen af et dechifreret håndskrift og dets karakteristika (overstregninger etc.) til et maskinlæsbart (eller trykt) medie. Her skal det bemærkes, at transskriptionen, når det gælder H.C. Andersens manuskripter, også indebærer en translitteration, nemlig, i dette tilfælde, en omskrivning af teksten fra gotisk (hånd-) skrift til latinsk (maskin-) skrift, i og med at den gotiske håndskrift var H.C. Andersens foretrukne – og den officielle skrift i Danmark frem til 1875 – og det var den, han anvendte, når det gælder de forarbejder, det her skal handle om.<sup>81</sup>

Transskriptionen inkluderer vanligvis en kode, der med forskellige tegn angiver, hvorvidt noget er tilføjet eller overstreget, hvor det tilføjede eller overstregede er placeret, hvorvidt der er tvivl om transskriptionen, eller om noget er direkte ulæseligt. I afhandlingens bilag, hvor de mange transskriptioner er placeret, angives overstregninger visuelt og i redaktionelle kommentarer beskrives det, hvor der er overklæbninger, tilføjelser og ulæselige ord.

Når hele dossieret er transskriberet, muliggøres den etablering af prætekst(er), der er ét af tekstgenetikens hovedformål:

From this point of view, the final goal of research projects in textual genetics is, almost indissociably, to enable studies of genesis – by establishing critical avant-textes of the works – and to make clear and ordered transcriptions of genetic documents public.<sup>82</sup>

Som det fremgår, er det andet hovedformål at gøre de ordnede transskriptioner offentligt tilgængelige, og de Biasi angiver, at de to basale typer af egentlige genetiske udgaver er den fuldstændige samling af et værks manuskripter, henholdsvis en udgivelse af teksten beriget med et udvalg af genetiske dokumenter. For så vidt som man overhovedet kan tale om, at en afhandling trykt i 25 eksemplarer kan betegnes som en tilgængeliggørelse af transskriptionerne, er det her forsøgt at præsentere de fuldstændige samlinger af de tre værkers manuskripter. Sådant en fuldstændig samling kan igen publiceres i to former: Nemlig henholdsvis den såkaldt 'diplomatariske' udgave og den 'teleologiske' udgave. Om førstnævnte skriver de Biasi, at den:

<sup>81</sup> En undtagelse, der bekræfter reglen, er de renskrifter af eventyr, H.C. Andersen sendte til sin amerikanske oversætter, forfatteren og redaktøren Horace Scudder (1838-1902), der ikke kunne læse gotisk skrift: Se f.eks. renskriften af "Hvad hele Familien sagde" (1871), <http://hca.museum.odense.dk/manuskript/visning.asp?inventarnr=HCA/A-934&sprog=dansk>

<sup>82</sup> De Biasi: op. cit., s. 61.



...consists of giving a transcription of each folio and reproducing as clearly and faithfully as possible the topological aspect of the document. ... In this case the reader has available, with a more or less complex code of usage, the whole of the genetic dossier deciphered and reclassified...<sup>83</sup>

Den teleologiske udgave gengiver ikke transskriptionen ark for ark, men i stedet i (kronologiske) serier af forskellige versioner af afsnit af den definitive tekst. Den fremstilling af transskriptionerne, jeg giver her i afhandlingen, følger altså den diplomatariske udgaves princip. Men publikationen af dossiererne er, som tidligere understreget, ikke mit primære formål. Det er derimod undersøgelsen af den bevægelse, der kan spores i præteksten.

Efter denne gennemgang af, hvilke dele af den genetiske metodes principper og procedurer, jeg i det følgende benytter mig af og hvordan, er det på sin plads med en mere overordnet diskussion af den genetiske kritiks begrænsninger og potentiale.

### 2.3. Metodologisk diskussion

Når man læser de ret bastante dogmatiske udmeldinger og den eksplicite afstandstagen fra den filologiske tradition, som den tidlige genetiske kritiks repræsentanter gav udtryk for, er det ikke overraskende, at skolen har været genstand for kritik, og heller ikke, at en stor del af kritikken har lydt fra (især tyske) editionsfilologer.

Kondrups artikel om den genetiske kritik<sup>84</sup> forholder sig da også kritisk til skolen. Han udtrykker skepsis i forhold til, hvorvidt man overhovedet videnskabeligt kan udforske en tekst tilblivelse og anfægter i den forbindelse især genetikernes påståede tilbøjelighed til at værdsætte præteksten over det færdige værk:

I hvilket omfang kan studiet af det bevarede manuskript give adgang til en teksts tilblivelse? Er manuskriptet andet end tilblivelsens redskab eller produkt, en afskudt ham, hvorudfra man håber at kunne genskabe den levende slange? 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 genetikere viser tilbøjelighed til at betragte præteksten som stedet for alt, hvad der er godt: frihed, frugtbarhed, lysten og det ubevidste. I præteksten finder de gerne en tilstand af semantisk rigdom og vildskab, som uvægerlig indskrænkes ved den tekstlige strukturering.<sup>85</sup>

Overfor denne skildring, hvor den genetiske kritik på det nærmeste karakteriseres som en spekulativ, metafysisk disciplin, står Ferrer & Grodens udsagn:

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Kondrup: op. cit.

<sup>85</sup> Kondrup: op. cit., s. 107-108.

But there is nothing mystical in the activities of genetic criticism, which pursues an immaterial object (a process) through the concrete analysis of the material traces left by that process.<sup>86</sup>

Kondrups kritik ligger i forlængelse af hans påstand om, at genetikerne (ligesom den tyske editions-filologi) hylder en ikke-hierarkisk ordning af varianterne, der ikke forholder sig til værkets teleologi, og dermed ikke indordner dem i en udviklingsproces frem mod det færdige værk. Denne påstand står dog i kontrast til de Biasi's beskrivelse af den genetiske fremgangsmåde<sup>87</sup>, hvor han, som vi netop har set, dels anbefaler at organisere dossieret teleologisk og dels angiver den teleologiske udgave som en af de to basale former for genetiske udgaver.

Som Kondrup også påpeger, ligger genetikkens anti-biografiske holdning i forlængelse af det poststrukturalistiske udgangspunkt, og svarer i øvrigt på det punkt til den udvikling, der er sket indenfor den tyske og skandinaviske filologi, hvor fokus ligeledes er på teksten i sig selv som dynamisk fænomen. Den genetiske kritik har indoptaget strukturalismens idé om forfatterens død. Ikke desto mindre er det mere end vanskeligt at beskæftige sig med tilblivelsen af en given forfatters værk(er), uden at forholde sig til de individuelle træk ved arbejdsprocessen, til det enkelte forfatterskab, og til forfatterskab som sådan. Det fremgår tydeligt af en række af de publicerede artikler, der på genetisk grundlag fremstiller en prætekst. Og det fremgår af Ferrer & Groden's forsigtige formulering, der i øvrigt også slutter sig til en teleologisk tekst-forståelse:

It grows out of a structuralist and poststructuralist notion of "text" as an infinite play of signs, but it accepts a teleological model of textuality and constantly confronts the question of authorship.<sup>88</sup>

Det er Bellemin-Nöel, der mest markant afskriver forfatterens intention med teksten som uvæsentlig for forskningen. Ligesom han afskriver litteratur- og kulturhistoriske sammenhænge enhver analytisk værdi. Og ligesom han er repræsentant for den a-teleologiske holdning, Kondrup omtaler:

... the order of successive stages is not necessarily revelatory (I do not reconstitute the sequential history of a creation, I explore an environment of words);...<sup>89</sup>

Men det var primært i de første 15 år af skolens eksistens, at Bellemin-Nöel var en – særdeles markant – repræsentant for genetisk kritik, og det er nødvendigt at pointere, at skolen samtidig og siden har udviklet sig i mange retninger og repræsenterer andre holdninger til disse centrale spørgsmål. Det gælder ikke mindst for holdningen til inddragelse af litteratur- og kulturhistoriske sammenhænge i forskningen, at Bellemin-Nöel stikker ud.

---

<sup>86</sup> Ferrer & Groden: op. cit., s. 11.

<sup>87</sup> De Biasi: op. cit.

<sup>88</sup> Ferrer & Groden: op. cit., s. 2.

<sup>89</sup> Bellemin-Nöel: op. cit., s. 31.

Holdningen til forfatter-intentionen som uvæsentlig deles nok af genetikere over en bred kam, men det er langt fra alle, der afviser at beskæftige sig med forfatter-spørgsmålet og forfatter-virkomheden som sådan.

Louis Hay redegør eksempelvis for en idé om, at værket opstår ud af spændingsforholdet mellem forfatterens forsøg på at styre processen på den ene side, og processens egne kræfter på den anden, Det er, skriver han, dette spændingsforhold, man kan finde spor af, når man studerer manuskripter:

”We know that the *nouvelle critique* defined itself in part by reacting against the biographical tradition of literary studies. In the debates of the 1960s and 1970s, certain of its representatives suddenly disputed whether there is any sense at all in attaching a text to an author or in including the writing subject in the study of the literary object. It is interesting to confront a position so extreme with the thoughts of writers during the same period... The writers’ care is in opposition to the forces working upon their texts, and Nossack writes: “Maybe this tension is what makes the book live” (Bienek 98). It is in the manuscripts that genetic analysis picks up the trace of this productive confrontation that testifies to the work process involved in writing.<sup>90</sup>

Min undersøgelse adskiller sig fra den genetiske kritik, når det angår skolens generelle holdning til forfatterintention og biografi. Det skyldes først og fremmest, at mit erklærede formål her netop er undersøgelsen af forfatteren H.C. Andersens kreative proces. I den sammenhæng er den kreative intention langt fra uvæsentlig, hvilket jeg vil redegøre nærmere for i kapitel 6.

Den genetiske kritik ligger altså i forlængelse af Roland Barthes’ berømte tese om ”forfatterens død”<sup>91</sup>, men anfægter ikke grundlæggende relationen mellem forfatteren og teksten. Det, der for genetikeren primært er interessant i denne sammenhæng, er imidlertid det forfatterbillede, som teksten tegner. Generelt indtager genetikerne en anti-biografisk holdning i deres studier af præteksten “i-sig-selv”, ligesom enkelte repræsentanter undsiger forfatterintentionen i den forstand, at de betragter de forskellige stadier af teksten som sameksisterende og vægrer sig ved at betragte forfatterens valg af sluttekst som autoritativt eller bedre end præteksten.

I mit arbejde med H.C. Andersens prætekst er det derimod min holdning, at der er en grund til, at forfatteren har valgt at lade det ene tekststadium være sluttekst fremfor det andet – og at forfatterintentionen i denne forstand er interessant. Ligesom det er min holdning, at det i nærværende undersøgelse af forfatterens kreativitet som den udfolder sig i teksten vil være meningsløst at afskære forfatterbiografien fuldstændig fra tekstanalysen. Her strider det tilgængelige og i øvrigt righoldige biografiske materiale (dagbøger, breve, etc.) ligesom den massive information om H.C. Andersens biografi, som de fleste både samtidige og nutidige læsere uundgåeligt vil være stødt på, imod en fuldstændig og knivskarp adskillelse fra det forfatterbillede, der tegnes i teksten og i dens revisioner. Her er, med Jon Helt Haarders ord, tale om en form for ”biografisk irreversibilitet”.

<sup>90</sup> Hay: op. cit., s. 24.

<sup>91</sup> Roland Barthes: ”The Death of the Author” in: *Aspen*, no. 5-6, Colorado 1967.

Strengt taget er der ikke tale om et nyt fænomen. Allerede de russiske formalister havde blik for, at også den formalistiske tekstanalyse i visse tilfælde må regne forfatteren for en del af teksten, nemlig når teksten spiller på læserens viden om forfatteren. Jeg foreslår termen *biografisk irreversibilitet* som betegnelse for det fænomen, at biografiske problemstillinger ikke lader sig holde ude af tekstanalysen.<sup>92</sup>

Men selvom det er vanskeligt at læse uden om den biografiske viden om H.C. Andersen, når man læser forfatterens tekster, er det selvsagt ikke umuligt, hvad en række nyere læsninger også viser. Argumentet for at inddrage det biografiske materiale i denne undersøgelse er først og fremmest, at det udgør et væsentligt kildemateriale i forhold til værkernes tilblivelse, såvel som et råmateriale i forhold til forfatterens arbejde med de konkrete tekster. Jeg betragter derfor i denne kontekst det biografiske materiale som en del af præteksten, der bidrager væsentligt til belysningen af det, der er denne undersøgelses fokus, nemlig den kreative proces.

Når jeg trods denne afvigelse fra den genetiske kritik i tilgangen til relationen mellem forfatter og tekst alligevel benytter mig af dele af den genetisk kritiks begrebsapparat, principper og procedurer, er det følgelig fordi såvel emnet, materialet og sigtet med undersøgelsen falder indenfor den genetiske kritiks område. Den genetiske kritik er, som tidligere nævnt, en litterær kritik i langt højere grad, end den er en egentlig (filologisk) tekstkritik.

Mit mål er ikke filologisk, hverken i klassisk- eller nyfilologisk forstand. Sigtet er ikke at publicere en videnskabelig udgave af prætekst og tekst, hvor alle varianter fremstilles jævnbyrdigt – skønt dette er et arbejde, der efter min mening bør gøres og indbyder til at blive gjort i et elektronisk medie, hvor fremstillingen ikke begrænses af de trykte mediers dimensioner og fremstillingsmuligheder. Formålet er heller ikke at leve op til en genetisk udgivelsesmetode.

Målet er derimod at karakterisere den dynamik, der gør sig gældende i arbejdsprocessen frem til udgivelsen af slutteksten ved, som den genetiske kritik, at beskæftige mig med forfatterens *revisioner*, i form af repetitioner, tilføjelser, udeladelser og sletninger. Der er altid en grund til, at et valg er foretaget, og valget gør altid noget ved teksten. Med de tre analyser er det min primære hensigt at skildre, hvad revisionerne gør ved teksten – og hvilken proces, de tegner et billede af – og dernæst at argumentere for de antagelser, man kan gøre om intentionen på den baggrund.

Den tekst, der ligger tættest på forfatterintentionen (hvilket i H.C. Andersens tilfælde groft generaliseret kan siges at være lig med førsteudgaven af den trykte tekst, da han kun sjældent beskæftigede sig med teksten igen, når den én gang var udgivet) er ikke nødvendigvis lig med den 'rigtige' eller mest gyldige tekst. Men arbejdet her handler om at spore processen, bevægelsen frem til slutteksten, hvorfor kronologien bliver væsentlig. Dossier og prætekst læses derfor så vidt muligt diakront.

Formålet med undersøgelsen af de tre værkers prætekst er at fokusere på den kreative proces, vel vidende at hverken processen eller præteksten kan løsrives fra en bredere kontekst. Her tilslutter jeg mig den belgisk/engelske manuskriptforsker Wim van Mierlo, der på sin blog "Modern Manuscript Studies" redegør for sin skelnen mellem genetisk kritik og netop "modern manuscript studies", og i den forbindelse beskriver dette forhold på følgende vis:

---

<sup>92</sup> Jon Helt Haarder: "Performativ biografisme. Litteraturvidenskaben og det intime liv." i *Kritik* nr. 167, 2004, s. 31. Begrebet udfoldes nærmere i Haarder: *Performativ biografisme*, København: Gyldendal 2014, s. 19-23.

In other words, each manuscript consists of different entities or components of which the text is only one, and each of these components needs to be understood in its own right as well as in relation to all the other ones. Moreover, the manuscript and all its components also relate to a broader context: the habits and idiosyncrasies of the writer, the writer's life and his work, the writer's time and culture, and so on. As objects, manuscripts are embedded in their time and place: they answer to a broader set of habits and customs that ... fit in with the habits and traditions of the culture, and that despite the idiosyncrasies of every writer.<sup>93</sup>

Min tilgang til analysen af præteksten er fortolkende, og mit fokus er på processen. Her anerkender jeg, at den genetiske indfaldsvinkel kan bidrage med ny viden om kreative processer, som de kommer til udtryk i forarbejder, og at den kan åbne for nye fortolkninger af de publicerede tekster. Genetisk kritik kan i denne sammenhæng fungere som en 'dåseåbner' i forhold til et nyt område indenfor H.C. Andersen-forskningen, nemlig studiet af H.C. Andersens forarbejder.

Selvom genetisk kritik som disciplin efterhånden har nogle år på bagen (og selvom jeg i øvrigt ikke deler Bellemin-Nöels holdninger til forfatterintention, til værdien af teleologisk organisering af præteksten eller hans grundlæggende freudianske tilgang til den), gælder hans udsagn dog efter min mening stadig, når det handler om studier af den prætekst, der knytter sig til H.C. Andersens forfatterskab:

Since this kind of research does not yet have rich past experience to work from, even small discoveries are very valuable. It is encouraging to find in *avant-textes* the supplementary pieces that allow us to render the puzzle of the unconscious less obscure, a puzzle that (by definition) will never be solved. Such discoveries also open the door for other research, other imaginative ideas, and further theoretical reflection. Even a minor point can admirably demonstrate the interest of studying manuscripts, rough drafts, and other *avant-textes*, and in such studies we can recognize, I think, both the promise of new findings and the justification for seeking other ways to look at texts.<sup>94</sup>

For så vidt angår min pragmatiske indgangsvinkel kan min undersøgelse omvendt ses som sammenlignelig med de engelske manuskript-studier fra 1950'erne og frem, som Ferrer & Groden på vegne af den genetiske kritik kritiserer på følgende vis:

They tended to be pragmatic and not theoretically self-conscious, to consider textuality and intention as unproblematic, and to see the manuscripts exclusively in relation to the subsequent published work.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Wim van Mierlo om genetisk kritik og manuskriptstudier på bloggen "MSS: Modern Manuscript Studies", <http://modernmanuscripts.blogspot.dk/2011/08/manuscript-studies-v-genetic-criticism.html>

<sup>94</sup> Bellemin-Nöel: op. cit., s. 34.

<sup>95</sup> Ferrer & Groden: op. cit., p. 5.

Jeg håber dog med dette afsnit at have belyst, at jeg forholder mig til tekstualitet og forfatterintention, om end på pragmatisk vis. Ligesom jeg håber i det følgende at demonstrere, at jeg ikke udelukkende ser på præteksten i relation til det publicerede værk, men også sætter den i en intertekstuel og kulturhistorisk såvel som i en biografisk sammenhæng – og først og fremmest i sammenhæng med en kreativ proces.

## 2.4. Opsamling og begrebsafklaring

Der, hvor mit projekt har mest tilfælles med den genetiske kritik – udover omdrejningspunktet i undersøgelsen af forarbejder til publicerede tekster – er i det delte fokus på den kreative proces, på intertekstualitet og på historisk kontekst.

Selvom min undersøgelse af prætekst med sin pragmatiske indgangsvinkel og sin inddragelse af biografisk materiale og forfatterintention kunne være i fare for at forekomme gammeldags, er der ikke desto mindre tale om et fokus, en fremgangsmåde og et kildemateriale, der ikke tidligere er blevet anvendt i H.C. Andersen-forskningen.

Det nye, som en genetisk tilgang til studiet af H.C. Andersens forarbejder kan bidrage med, er for det første overhovedet at anlægge et syn på forarbejder som kildemateriale til ny viden, at tilgængeliggøre dem og dermed muliggøre yderligere forskning i dem. For det andet bidrager den genetiske tilgang til at give forarbejderne status som vidnesbyrd om en tekstlig og kreativ proces.

Hovedformålet med genetisk kritik, som med de følgende tre analyser i denne afhandling, er altså at analysere og beskrive den kreative proces, som leder frem til slutteksten, ved hjælp af en afkodning, transskribering og organisering af dossierer, samt etablering og analyse af præteksten. Jeg anvender dermed i det følgende en genetisk *inspireret* metode på et empirisk materiale bestående af en stor mængde af H.C. Andersens indtil nu stort set ubenyttede og upublicerede optegnelser og forarbejder.

Efter analyserne forsøger jeg at kaste yderligere lys over den del af H.C. Andersens kreative proces, der ikke kan udledes af præteksten, dels ved at inddrage forfatterens egne betragtninger over sin kreativitet, og dels at inddrage relevante kreativitetsteoretiske betragtninger.

### *Begrebsafklaring*

Litteraturteoriernes definition af begreberne “værk” og især “tekst” har varieret voldsomt over tid og afhængigt af den teoretiske retning.

Om begrebet “tekst” kan man kort (og stærkt forenklet) sige, at det gennem tiden har skiftet betydning fra at betegne en konkret sansbar genstand, et antal ord stillet sammen og nedfældet, typisk på papir og dermed afsluttet og ‘lukket’, til – via den franske poststrukturalismes omkalfatring af begreberne i 1960’erne – at forstå semiotisk som en ‘åben’ og i princippet aldrig afsluttet størrelse. I dag bruges begrebet i begge (og flere) betydninger, om ikke i flæng, så i hvert fald afhængigt af observans og sammenhæng.

Tilsvarende kort og forenklet kan man om begrebet “værk” sige, at det bruges både i samme betydning som “oeuvre”, nemlig en forfatters (eller anden kunstners) samlede produktion, og om en enkeltstående produktion og receptionen af den (i den engelske tradition) og i denne tradition som noget immaterielt (der i og med teksten får en materiel fremstilling) – og modsat (i den franske tra-



dition) som noget håndgribeligt, afsluttende og afsluttet; den publicerede tekst, bogen, i mange henseender svarende til billedkunstens værkbegreb, til "kunstværket".

Risikoen for begrebsforvirring er med andre ord på forhånd overhængende og bliver ikke mindre ved min inddragelse af begreber fra den genetiske kritik. Jeg forsøger at imødegå risikoen ved at opdele tekst-begrebet og vil her kort opsummere, hvordan jeg i det følgende bruger en række centrale begreber:

**Dossier** er et begreb hentet fra beskrivelsen af genetiske procedurer og principper. Jeg anvender begrebet som en samlet betegnelse for alle de bevarede forarbejder (i form af håndskrevne manuskripter) til et givent værk, der har at gøre med forfatterens målrettede arbejde med værket.

**Værk** definerer jeg i lighed med den franske tradition som den håndgribelige, publicerede tekst – "kunstværket".

**Prætekst** er, som vi har set, den genetiske kritiks vel nok mest centrale begreb. Samtidig defineres også dette begreb forskelligt af forskellige genetikere: Nogle forstår ved begrebet en immateriel (re)konstruktion af udviklingen i teksten, mens andre forstår begrebet som dækkende over det samme som et dossier. Jeg anvender begrebet som en samlet betegnelse for de forarbejder og øvrige tekster, der tilsammen danner forudsætning for udformningen og produktionen af en tekst til publikation, og som belyser den kreative proces, der finder sted i de forskellige tekstlige stadier. Præteksten udgøres dermed af dossieret tillige med f.eks. tidligere værker af H.C. Andersen, dagbogsnotater og breve, samt andre forfatteres værker, der refereres til i teksten. Min definition af begrebet er dermed bredere end den 'oprindelige' genetikers.

**Sluttekst** bruger jeg om den tekst, der er den "endelige" (eller "definitive", som genetikerne udtrykker det) i den forstand, at den repræsenterer det punkt, hvor forfatteren – H.C. Andersen – har sluppet sit arbejde med teksten. Tit – men ikke altid – vil slutteksten i H.C. Andersens tilfælde være sammenfaldende med førsteudgaven af et givet værk.

**Grundtekst** er min betegnelse for den bedste tilgængelige variant af den publicerede tekst, eller med andre ord den udgave, der ligger tættest på idealteksten (se nedenfor). I dette tilfælde bliver Dansk Sprog- og Litteraturselskabs udgave af *H.C. Andersens eventyr* I-VII (1963-1990) den bedst tilgængelige variant, fordi den inkluderer enkelte tekstvarianter.

**Idealtekst** forstår jeg som den ikke publicerede, ikke håndgribelige tekst: teksten fuldstændig rensat for fejl begået af redaktør, trykkeri eller forfatter. Idealteksten er hermed tæt på at være sammenfaldende med forfatterintentionen.

Da tekstbegrebet har været så omdiskuteret og opfattelserne har varieret så voldsomt, har begreber som 'prætekst' og 'sluttekst' været – og er stadig – anstødssten for mange litteraturvidenskabelige skoler. Præfikserne i de to begreber hænger da også dårligt sammen med en opfattelse af teksten som en i princippet uafsluttelig størrelse. Når jeg her anvender begreberne, er det ud fra en



betragtning om, at man for at kunne beskrive en proces og dens bestanddele – og især når ærindet er at beskrive en konkret forfatters kreative proces i forhold til et konkret værk – er nødt til at operere med begreber, der kan skildre fast tilbagevendende punkter eller stadier i tilblivelsesprocessen.

### 3. Det poetologiske projekt – ”Det nye Aarhundredes Musa” (1861). *Poetik.*

... lykkelig den, der turde blive hans Johannes...

- H.C. Andersen til Henriette Hanck

#### 3.1. ”Det nye Aarhundredes Musa” – poetisk højsang

”Det nye Aarhundredes Musa” udkom den 2. marts 1861 i hæftet *Nye Eventyr og Historier. Anden række. Første Samling*, sammen med ikke færre end seks andre fortællinger: ”Tolv med Posten”, ”Skarnbassen”, ”Hvad Fatter gjør, det er altid det Rigtige”, ”De Vises Steen”, ”Sneemanden” og ”I Andegaarden”. Trods hæftets titel kan ”Det nye Aarhundredes Musa” hverken karakteriseres som et eventyr eller som en historie, og teksten stikker i det hele taget ud i forhold til para- og konteksten. Den har ikke en fortællings forløb med en begyndelse og en slutning; der er derimod åbenlyst tale om sammenstykkede billeder og fragmenter, holdt sammen af en overordnet idé: at besynges og profetere om fremtidens poesi. Som Topsøe-Jensen skriver i *Fund og Forskning*:

Mest ligner Det nye Aarhundredes Musa et Essay af den gamle engelske Type, en Række Indfald og Betragtninger, indbyrdes meget løst forbundne.<sup>96</sup>

Og digteren selv betegnede da også teksten som ”prosa” i flere af sine breve – hér til B.S. Ingemann, den 8. februar 1861:

... Jeg har været meget productiv; De veed at jeg paa hele min Sommerflugt kun hjemsendte det lille Stykke om Oberammergau og Eventyret: Sommerfuglen, men nu har jeg et heelt Hefte Eventyr, af hvilke idetmindste tre er Dem og Deres Kone aldeles nye, nemlig "Tolv med Posten", "Sneemanden" og "Det ny Aarhundredes Musa". Det sidste Stykke, interesserer mig selv meest og jeg har anvendt stor Flid der paa, det er hverken Eventyr eller Historie, det er, om jeg tør nævne det saa, et Slags poetisk Høisang i Prosa, om det nye Høidepunkt i Digtningens Verden, ikke hvorledes det vil vise sig, thi det veed hverken jeg eller Nogen, men hvorledes snarere det ikke vil vise sig. Det vil troer jeg ganske vist interessere Dem meest i Bogen, der om en tre Uger skal være i Deres Hænder.<sup>97</sup>

Selvom denne hymne til den nye poesi så tydeligt er stykket sammen af forskellige tekstfragmenter, er der med førsteudgaven af ”Det nye Aarhundredes Musa” ingenlunde tale om en ubearbejdet tekst, der efter sammenstykkningen er røget direkte i trykken. Tværtimod er teksten, som Andersen antyder, og som jeg skal vende tilbage til siden, uhyre gennemarbejdet. Den er, som også Heinrich

<sup>96</sup> Helge Topsøe-Jensen ”Fra en Digers Værksted” i *Fund og Forskning*, bind X, København: 1963, s.132

<sup>97</sup> Kirsten Dreyer: *H.C. Andersens brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann*, København: Museum Tusulanums Forlag 1997, bd. II, s. 505.

Detering bemærker i sin artikel ”The phoenix principle. Some remarks on H.C. Andersen’s poetological writings”:

... the result of a long and complicated creative process...<sup>98</sup>

”Det nye Aarhundredes Musa” er først og fremmest et poetologisk skrift, og det skriver sig dermed ind i en lille række af Andersens skrifter, der ikke rummer nogen egentlig handling, men eksplicit har poetik i fokus. Tekstens sammenhængskraft består således udelukkende i det tematiske, og for læseren af ”Det nye Aarhundredes Musa” kan det umiddelbart være vanskeligt at finde en rød tråd. Centralt i rækken af poetologiske skrifter står ikke mindst ”Fugl Phønix” (1850), ”Poesiens Californien” (sidste kapitel i rejsebogen *I Sverrig*, 1851) og netop ”Det nye Aarhundredes Musa”. De tre tekster har, som Bøggild pointerer, det tilfælles, at de er orienterede mod verdenslitteraturen og indeholder referencer til dramaet.<sup>99</sup> Detering inddrager desuden ”Folkesangens Fugl” (1864) og ”Et Blad, skrevet i Norge” (fragment, nedskrevet under Norgesrejsen 1872, første gang udgivet i *Ander-seniana* 1949) i ovennævnte artikels gennemgang af Andersens poetologiske tekster. Her argumenterer Detering overbevisende for, at teksterne repræsenterer:

what Friedrich Schlegel had called ”Transzendentalpoesie”: poetry as poetic theory, poetic theory in the shape of poetry, in dialectic tension yet a poetic unity.<sup>100</sup>

Skønt tydeligt inspireret af den Schlegelske ”Transzendentalpoesie” og generelt af universalromantiske ideer i såvel sin (fragmentariske) form som i sit indhold – f.eks. i det kosmopolitiske grundsyn – er det mit udgangspunkt i det følgende, at ”Det nye Aarhundredes Musa” ikke blot skal ses som en entydig bekendelse til universalromantikken, men snarere som en tekst, der på en gang favner og tager livtag med de universalromantiske ideer. Det er måske én af årsagerne til, at det er så som så med den poetiske enhed i teksten.

For en umiddelbar betragtning kunne det ellers synes som om, at ”Det nye Aarhundredes Musa” og Andersens øvrige poetologiske skrifter plæderer for, at en ny poesi vil opstå i og med den i romantikken så ofte besungne syntese mellem det gode, det sande og det skønne – troen, (natur)videnskaben og poesien. Denne tilsyneladende karakter af H.C. Ørsted’sk inspireret programmerklæring har de poetologiske skrifter i øvrigt til fælles med romanen *At være eller ikke være* (1857). Der er imidlertid flere ting på spil i ”Det nye Aarhundredes Musa” såvel som i de øvrige tekster.

Detering argumenterer i førnævnte artikel videre for, hvordan teksterne deler en apokalyptisk idé – ”the phoenix principle” – der kort fortalt går ud på, at samtidens poesi må gå til grunde, for at en ny tids poesi kan rejse sig af dens aske. Også denne i grundsynet revolutionære tanke ligger i forlængelse af den tidlige romantik, men i ”Det nye Aarhundredes Musa” er bruddet mellem gammelt og nyt alt andet end entydigt. Vi får at vide om den ny musa, at hun allerede er født i ’vor

<sup>98</sup> Heinrich Detering: ”The phoenix principle. Some remarks on H.C. Andersen’s poetological writings”, i Mylius, Johan de m.fl. (red.): *Hans Christian Andersen. A poet in time*, Odense: Odense University Press 1999, s. 58.

<sup>99</sup> Jacob Bøggild: ”Trancendentalpoetiske apokalypser” i *Svævende Stasis*, Spring, Kbh. 2012, s. 43.

<sup>100</sup> Detering: op.cit., s. 55.

tid', altså i midten af 1800-tallet, ligesom det pointeres, hvordan hun i sin kunstneriske bagage medbringer en lang række kanoniserede kunstnere og værker.

At bruddet mellem det gamle og det nye i Andersens poetologiske profetier ikke er entydigt, antydes med Deterings Fønix-billede, og det komplekse forhold udvikles nærmere i Bøggilds læsninger, hvor ærindet er at beskrive, hvordan:

... Andersen faktisk [i sit poetologiske projekt, red.] på reflekteret vis opererer i et brydningsfelt mellem romantik og modernitet med sikker intuition om, at modernitetens digtning vil have sin forudsætning i romantikken og følgelig ikke vil kunne foranstalte et radikalt nybrud.<sup>101</sup>

"Det nye Aarhundredes Musa" giver da også mindst lige så meget udsagn om forfatterens samtid som om den nye musa. Det gør den i kraft af alle dens negationer, dens udsagn om, hvordan musaen i hvert fald ikke vil fremtræde, som Andersen også selv fremhæver i det ovenfor citerede brev til Ingemann. Fra 'højsangens' begyndelse pointeres det, som i brevet, at hverken 'vi' eller 'nogen' samtidige kan vide noget om musaens beskaffenhed – kun "... vores Børnebørns Børn, maaske en fjernere Slægt skal kjende hende..."<sup>102</sup>

Ikke mindst samtidsskildringerne i "Det nye Aarhundredes Musa" er præget af en hvas ironi, og den for Andersen karakteristiske fremskridtoptimisme er her iblandet en sarkastisk stemme, f.eks. i skildringen af Amerika som "Frihedslandet", hvor afrikanerne bliver gjort til "Trældyr". Ikke desto mindre opfostres musaen først og fremmest med de klassikere, der var kanoniserede i romantikken: Folkeviser, Mozart, Beethoven, Shakespeare, og ikke mindst Molière. Oplysningsrepræsentanten Ludvig Holberg er musaen også bekendt med – han stilles dog i skyggen af Molière:

*Holberg, ja Musaen er Kosmopolit, hun har ham heftet ind i eet Bind med Molière, Plautus og Aristophanes, men læser meest i Molière.*<sup>103</sup>

De mange spørgsmål, teksten både indledningsvis og undervejs stiller, om hvordan og hvornår den ny poesi vil vise sig, hvilke emner den vil behandle og i hvilken form, lader sig tydeligvis heller ikke entydigt og enkelt besvare – også her råder paradoksfyldte svar, i det omfang spørgsmålene overhovedet besvares. Bøggilds analyse godtgør, at såvel tekstens negerende som dens positive svar på, hvad musaens program vil bestå af, er dobbelte og peger i schlegelsk romantisk retning:

Tja, musen vil operere i et spændingsfelt imellem det tragiske og det komiske, imellem vores efterhånden godt slidte Thespiskærre og marmoramfiteatret, med andre ord imellem patos og ironi, hun vil lade poesi og prosa være jævnbyrdige og blande dem som en god romantiker af den schlegelske skole, hun gør kort proces med romaner og hverdagshistorier, den borgerlige selvforståelses privile-

<sup>101</sup> Bøggild: op. cit., s. 42.

<sup>102</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. IV, 1965, s. 112.

<sup>103</sup> Ibid., s. 115.

gerede genrer, og hendes eget udtryk vil være kort, klart og rigt, men samtidig slyngt – på arabesk maner, må vi formode – i rytmiske hymner til sin samtid.<sup>104</sup>

”Det nye Aarhundredes Musa” er i høj grad en tekst, der praktiserer det, den prædiker. Men når det gælder beskrivelsen af samtiden, er den langt mere kritisk end besyngende.

Bøggild bemærker, at Andersens poetologiske teksters profetier generelt er ”tidsmæssigt lidt konkrete”.<sup>105</sup> I ”Det nye Aarhundredes Musa” angiver titlen ikke desto mindre en konkret tidsramme, nemlig ”det nye århundrede”. Her er det rimeligt at antage, at forfatteren regner efter den kristne kalender og dermed med ”det nye århundrede” taler om det 20. af slagsen, altså 1901-2001. Af teksten kan vi dog omvendt også læse os til, at musaen allerede er født i ”vor... Tid”<sup>106</sup>, altså senest 1861. Når det hyppigst tilbagevendende spørgsmål, der rejses gentagne gange mod slutningen af ”Det nye Aarhundredes Musa”, ikke desto mindre er spørgsmålet om hvornår denne ny poesi vil vise sig, giver det anledning til en vis forvirring hos læseren – men det kan måske forstås som et spørgsmål om, hvornår i det 20. århundrede, den ny poesi vil træde tydeligt frem:

Naar oprinder Poesiens nye Aarhundrede? Naar skal Musaen kjendes? Naar skal hun høres?<sup>107</sup>

Til dette spørgsmål giver teksten noget, der tilnærmelsesvis minder om et svar. Dog først efter en række billeder af hendes mulige transportmiddel – altså af, hvordan hun ankommer – billeder, der kobler den samtidige transportteknologis fremmeste repræsentanter med faktiske og fantastiske dyrs egenskaber:

En deilig Foraars-Morgen kommer hun på Locomotivets Drage brusende gennem Tunneler og Viaducter, eller hen over det bløde, stærke Hav, paa den pustende Delphin, eller gennem Luften paa *Montgolfiers* Fugl Rok...<sup>108</sup>

Herefter stilles der igen en række ubesvarede spørgsmål – en del af dem af ironiserende art – til, hvor Musaen første gang vil vise sig, hvorefter spørgsmålet om hvornår gentages:

Naar vil Stjernen lyse. Stjernen paa Musaens Pande, Blomsten, i hvis Blade er indskrevet Aarhundredets Udtryk af det Skjønne i Form, Farve og Duft?<sup>109</sup>

Igen lades spørgsmålet umiddelbart ubesvaret, mens teksten vender sig til en række udsagn om, hvordan Musaens program i hvert fald *ikke* vil udforme sig – negerende udsagn, der først og fremmest udgør en kritik af samtidens og den umiddelbare fortids litterære forkærlighed for bestemte former og emner; heriblandt lyrikkens fastlåsende metrik, nordisk mytologi og de såkaldte ”hver-

<sup>104</sup> Bøggild: op. cit., s. 60.

<sup>105</sup> Ibid., s. 41.

<sup>106</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. IV, 1965, s. 113.

<sup>107</sup> Ibid., s. 115.

<sup>108</sup> Ibid., s. 115.

<sup>109</sup> Ibid., s. 116.

dagshistorier”. Dette afsnit har tydelig adresse til såvel Henrik Hertz, Adam Oehlenschläger som Thomasine Gyllembourg – samt, hvis man skal tage Adolph Drewsens (og Andersens) ord for pålydende, til Andersen selv:

For resten yttrede han, at der i det oplæste var et Hib til *Hertz*, hvem han havde tænk[t] paa, med hvad der staaer, om at tømre Dramaer af Scenens aflagte Herligheder ... ligesaa til *sig selv*, idet han sigter til Mulatten, hvor han taler om at dække Mangler i den dramatiske Architectur ved Lyrikens blomstrende Drapperier.<sup>110</sup>

Tekstens hib til Hertz stikker imidlertid dybere end blot til denne ene sentens: For Hertz havde jo med sine Gjengangerbreve holdt heibergiansk brandtale over tidens poetiske forsømmelser – og han repræsenterede dermed også præsteskabet for den *gamle* musa.

Efter beskrivelsen af Musaens poetiske form, om hvilken den mest konkrete, ikke-negerende bemærkning er, at:

Hendes Sang i Vers og Prosa vil være *kort, klar, rig!*<sup>111</sup>

Spørges der igen:

Og naar er Tidens Fylde kommen?<sup>112</sup>

Det er her, vi når til noget, der minder om et svar. Tidens fylde indtræder, når den europæiske og den asiatiske kultur mødes:

Snart falder den chinesiske Muur; Europas Jernbaner naae Asiens aflukkede Cultur-Archiv, – de to Cultur-Strømme mødes! Da maaskee bruser Fossen med sin dybe Klang, vi Nutids Gamle ville skjælve ved de stærke Toner og fornemme deri et Ragnarok, de gamle Guders Fald, glemme, at hernede maae Tider og Folkeslægter forsvinde, og kun et lille Billede af hver, indesluttet i Ordets Kapsel, svømmer paa Evighedens Strøm som Lotus-Blomst, ...<sup>113</sup>

Dette tilnærmelsesvise – qua ”maaskee”et dog noget forbeholdne – svar er muligvis delvist inspireret af den netop afsluttede krig (1856-1860) mellem Kina og europæiske magter (Frankrig og England), der i øvrigt i tiden umiddelbart efter førte til, at der blev sluttet handelspagter imellem Kina og en række europæiske lande: den 13. juli 1863 imellem Kina og Danmark. Og hermed kunne man mene, at tidens fylde allerede er indtruffet på nedskrivningstidspunktet, hvilket også falder godt i tråd med den indledende tese om, at ”Det nye Aarhundredes Musa” først og fremmest er en tekst,

<sup>110</sup> *Personalthistorisk Tidsskrift* 11 rk. IV., s. 147f – her gengivet efter *H.C. Andersens Eventyr*, bd. VII, 1990, s. 259.

<sup>111</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. IV, 1965, s. 116.

<sup>112</sup> *Ibid.*, ss.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 117.

der forsøger at praktisere, hvad den prædiker, og at det digtende jeg, som Bøggild pointerer i sin analyse, må:

... siges at være fløjet forud på ét og samme tidspunkt, som han forblev tilbage og lod sig sønderskære som en orm af plovskæret.<sup>114</sup>

Men her er det kulturer og ikke krig, det handler om. Og ikke bare den kinesiske, men den asiatiske som sådan, hvilket understreges af billedet med lotusblomsten, der er hellig i Indien og udgør et vigtigt symbol i såvel hinduisme som buddhisme. Her introduceres altså en religiøs metaforik, og dermed en kontrast til ”de gamle Guders Fald”. Med Bøggilds ord:

... for de gamle guder, der faldt, er der endnu ældre overalt, kunne man fristes til at tilføje.<sup>115</sup>

Det i dag så uendeligt brede kulturbegreb (der i parentes bemærket indledningsvis defineres på følgende vis i Den store danske encyklopædi: ”Begrebet kultur er i dag det mest uhåndgribelige af alle”.<sup>116</sup>) var på Andersens tid en anelse mere begrænset, og blev anvendt forskelligt i hhv. England og Frankrig på den ene side og i Tyskland på den anden.<sup>117</sup> Det er, også på baggrund af den religiøse metaforik der anvendes i denne passage, rimeligt at antage, at ordet ”Cultur” her først og fremmest skal forstås som beslægtet med den tyske og Herder’ske anvendelse af begrebet – som folkeslagenes åndelige og materielle frembringelser (herunder religion) – og med den Herder’ske betoning af, at der ikke er nogen rangordning eller noget indbyrdes hierarki mellem forskellige kulturer.<sup>118</sup> I denne tekstpassage står dermed også ordet ”mødes” centralt. Den ny poesi opstår gennem mødet – ikke gennem konflikten.

Og her kommer det digtende jeg altså, efter min opfattelse, med et – ganske vist ligeledes lidt konkret – bud på, hvornår jorden er gødet for, at en ny poesi kan blomstre: Nemlig når der finder et åndeligt møde sted. Bogstaveligt et åndeligt møde mellem forskellige folkeslag – et møde, der beforders af de transportmæssige teknologiske landevindinger, som hhv. jernbanen, dampskibet og luftskibet udgjorde. Religiøst set et åndeligt møde mellem gamle og nye guder. Og måske i sidste ende det skrivende jeks åndelige møde med sig selv.

Selvom Klaus P. Mortensen ikke eksplicit omtaler ”Det nye Aarhundredes Musa” i sin beskrivelse af H.C. Andersens poetik (i kapitlet ”Tilfældets poesi – Universalpoetik” i *Tilfældets Poesi – H.C. Andersens forfatterskab*, 2007) ligger denne teksts pointe om det åndelige møde i forlængelse af den Andersenske poetik, som Mortensen beskriver den:

---

<sup>114</sup> Bøggild: op. cit., s. 61.

<sup>115</sup> Ibid., s. 57.

<sup>116</sup> *Den Store Danske Encyklopædi*, København: Gyldendal 1994-2006, bd. 11, s. 367f.

<sup>117</sup> I England og Frankrig blev begrebet på tidspunkt i det store hele anvendt i betydningen ’civilisation’, mens det i Tyskland fik en ”moralisk og åndelig dimension, der gør den beslægtet med det særlige tyske begreb om dannelse, *Bildung*, mens civilisation betegner det overfladiske og kunstige. Kultur har med inderlighed og sjælepleje at gøre, civilisation med udvendighed, høflige manerer og retorik.”, Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.



Som H.C. Andersen udtrykkeligt siger: Det er ikke muren, marken eller højdedraget, men den menneskelige stemme, der taler til os i ekkoet. Digtningen betjener sig af tilfældets poesi, fordi vi dér kan møde os selv i fuld *åndelig* skikkelse – uden for os selv. Som i ekkoet af vores stemme.<sup>119</sup>

Digtningens rolle bliver at fungere:

... som en genlyd, hvori vi momentvis kan fange det egentlige menneskelige...<sup>120</sup>

Eller med andre ord, det universelle.

Også her gælder fønix-princippet. Her er ikke nogen medlidenhed med tidernes forfald, ingen beklagelse over, at noget må til grunde for at nyt kan opstå. Det er et vilkår, ligesom det er et vilkår, at bruddet mellem den gamle og den nye poesi ikke kan være radikalt, fordi det gamle lever videre i det nye, omend:

kun et lille Billede af hver, indesluttet i Ordets Kapsel, svømmer paa Evighedens Strøm som Lotus-Blomst...<sup>121</sup>

### 3.2. Den tilblivelseshistoriske ramme

I hæftet *Nye Eventyr og Historier. Anden række. Første Samling* fra 1861, er ”Det nye Aarhundredes Musa” placeret sidst. Hæftet udkom i marts og dermed umiddelbart inden den rejse til Schweiz, der gav anledning til historien om ”Iisjomfruen”, som vi skal vende tilbage til i næste kapitel.

Efter det omfattende arbejde med selvbiografien *Mit Livs Eventyr* (1855), hvor H.C. Andersen i høj grad benyttede sig af en arbejdsmetode, der bestod i at samle et materiale bestående af løsrevne optegnelser og derefter bruge af disse i udvalgte kronologiske pluk, har han tilsyneladende fået smag for denne måde at arbejde med teksten på: I hvert fald skulle han prøve yderligere kræfter med den – og hér er ”Det nye Aarhundredes Musa” et af flere eksempler.

Ideen om at skildre den ideale, tro og videnskabsforenende poetik i form af en hyldest til fremtidens poesi kan spores helt tilbage til et brev til Henriette Hanck, dateret 15. maj 1838:

... Jeg søger en Digtning passende for min Tidsalder og belærende for min Aand; et idealt Billede foresvæver mig, men Omridsene ere saa uformelige at jeg ikke selv kan tydeliggjøre det. Enhver stor Digter synes mig at have givet et Leed, men heller ikke mer, af dette Kjæmpelegeme. Vor Tidsalder har endnu ikke fundet sin Digter! men naar fremtræder han? Og hvor? Han maa skildre Naturen, som Wassington Irwing gjør det; begribe Tidsalderne, som Walter Skott kunde det, synge, som Byron og dog være udsprungen af vor Tid som Heine. O,

<sup>119</sup> Klaus P. Mortensen: *Tilfældets poesi*, 2007, s. 284.

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 284.

<sup>121</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. IV, 1965, s. 117.

hvor mon denne Poesiens Messias fødes! lykkelig den, der turde blive hans Johannes ...<sup>122</sup>

Selv om digterens arbejde med ”Det Nye Aarhundredes Musa” fandt sted mere end 20 år senere, udsprang arbejdet tydeligvis af samme grundlæggende tanke eller idé, som han her udtrykte, og som han i den mellemliggende tid havde ikklædt andre former i andre værker. De mange om- og gennemskrivninger af ”Det nye Aarhundredes Musa” vidner da også om, at denne skriveproces også har fungeret som erkendelsesproces.

De mellemliggende år havde været produktive for forfatteren, der havde udgivet mange værker og foretaget mange rejser i denne periode, hvor hans forfatterskab også konsolideredes i den forstand, at kulturministeren D.G. Monrad satte hans digterapanage, dvs. hans årlige digterunderstøttelse, op fra 600 til 1000 rigsdaler, sådan at han nu modtog det samme beløb som sine digterkollegaer Henrik Hertz, Christian Winther og Frederik Paludan-Müller.

Vi så i forrige afsnit, hvordan Andersen i brevet til Ingemann understregede, at arbejdet med ”Det nye Aarhundredes Musa” fandt sted i en meget produktiv periode, men også, at han i særdeleshed havde brugt ”... stor Flid ...” på udformningen af netop denne tekst om den ny tids poesi. Det understøttes også af, at H.C. Andersens ven Adolph Drewsen (1803-1885), med hvem digteren delte interesse for billedbøger og botanik, skrev i sine optegnelser den 10. februar 1861:

A. forelæste mig i Dag for 2den Gang hans »Det nye Aarhundredes Musa«, som han erklærer for noget af det genialeste, han har skrevet, og som han har omskrevet 11 (elleve) Gange, før det kom i sin nærv. Form...<sup>123</sup>

De mange stadig eksisterende forarbejder bærer vidnesbyrd om sandheden i H.C. Andersens udsagn om at have brugt ”... stor Flid der paa ...”. Ligesom de bærer vidnesbyrd om, hvordan de enkelte mindre tekstfragmenter er blevet bearbejdet igen og igen, indtil de har fundet den – må man gå ud fra – for forfatteren mest tilfredsstillende form i den trykte tekst i førsteudgaven af *Nye Eventyr og Historier. Anden række. Første Samling*.

Fra samme produktive periode stammer manuskriptet til ”Man siger –’!”, der første gang udkom posthumt, i 1966.<sup>124</sup> Andersen nedskrev ifølge dagbogen en version af teksten (der findes både et koncept og en renskrift) den 22. oktober 1860<sup>125</sup>. Men besluttede sig altså for, ikke at lade den gå i trykken. Elementer af denne tekst blev imidlertid anvendt i andre sammenhænge, i såvel ”Tante Tandpine” (1872) som i de poetologiske skrifter ”Folkesangens Fugl” (1868) og netop ”Det nye Aarhundredes Musa”. Man kunne derfor, som Dal, Nielsen & Hovmann gør det i Dansk Sprog- og Litteraturselskabs udgave af *H.C. Andersens Eventyr*<sup>126</sup>, vælge at se nedskrivningen af ”Man siger –’!” som begyndelsespunktet for prosastykkets genesis.

<sup>122</sup> H.C. Andersens brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann (1941-46), *Anderseniana*, 1. række, bd. XI, 3. del, s. 249-252.

<sup>123</sup> *Personalthistorisk Tidsskrift*. 11 Rk. IV., Samfundet for dansk genealogi og personalhistorie 1943, p. 144.

<sup>124</sup> I Dansk Sprog- og Litteraturselskabs *H.C. Andersens eventyr*, bd. V.

<sup>125</sup> *H.C. Andersens dagbøger*, bd. IV, 1974, s. 453. ”Blev hele Dagen hjemme, nedskrev: »man siger«.”

<sup>126</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. VII, 1990, s. 255.

### 3.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst

#### 3.3.1. Konstituering af dossieret

Jeg skelner i det følgende imellem dossier og prætekst på den vis, at mens præteksten så vidt muligt følger hele den kreative proces, som den i tekster kan spores – fra det punkt, som man med rimelighed kan argumentere for udgør processens udspring, til det punkt, hvor forfatteren slipper arbejdet med teksten – så udgør dossieret den samling af arbejds papirer, der har været anvendt i den målrettede del af skriveprocessen.

I det jeg altså med De Biasi holder mig til at definere et dossier som en så komplet som muligt samling af de udkast og kladder, der i den målrettede skriveproces har været brugt til at finde på og til at producere værket, kan det konstateres, at samtlige tilgængelige elementer i dossieret til ”Det nye Aarhundredes Musa” befinder sig på Det Kongelige Bibliotek i de to samlinger *Collinske Samling 36,4<sup>o</sup>* og *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*. Dermed har arbejdet med at indsamle dossieret bestået i at gennemgå de to samlinger for optegnelser, udkast, kladder – koncepter – og renskrifter, der med sikkerhed kan siges at have været anvendt til at finde på og producere denne ’højsang i prosa’.

Som nævnt i kapitel 1 udgør Helge Topsøe-Jensens to artikler i *Fund og Forskning*<sup>127</sup> en uvurderlig indgang til det rige materiale i de fem optegnelsehæfter i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*. Når det gælder de optegnelser, der er anvendt i ”Det nye Aarhundredes Musa”, er de udførligt behandlet i artiklen fra 1963.<sup>128</sup>

I forhold til ”Det nye Aarhundredes Musa” er især hæftet med registreringsbetegnelsen II-2 interessant. Heri findes en mængde optegnelser, der mere eller mindre omskrevne kan genfindes såvel i den trykte tekst som i koncepterne – ’kladderne’. Det fremgår, at digteren brugte flittigt af disse sine tidligere optegnelser, da han satte sig for at forfatte prosastykket. Ligesom han gjorde det, da han nedskrev ”Man siger –’!”. Derfor finder jeg det rimeligt, at dossieret tager optegnelserne som udgangspunkt og derfor regner jeg disse for del af forfatterens målrettede arbejde med ”Det nye Aarhundredes Musa” (såvel som for ”Man siger –’!” og en række andre historier).

Den konsekvent økonomiserende digter sørgede for, at intet gik til spilde ved at holde grundigt regnskab med sin anvendelse af optegnelserne: For hver af de sentenser, han benyttede i sit arbejde med ”Det nye Aarhundredes Musa”, lavede han en markering i hæftet – enten i form af et kryds eller en overstregning af optegnelsen, anført med enten blæk eller blyant. Det visualiseres på denne vis, hvorfor og hvordan prosastykket fik sin form.

”Det nye Aarhundredes Musa”s dossier rummer imidlertid også en række andre elementer, som vi skal se i det følgende. Jeg regner i denne forbindelse ikke konceptet (”Hvad man fortæller”) til historien ”Man siger –’!” (1860) med i dossieret, da det ikke indeholder nogen tekstlige ligheder med ”Det nye Aarhundredes Musa”, ligesom jeg heller ikke, som Dal, Nielsen & Hovmann, inkluderer renskriften ”Man siger –’!”. For det tekstelement, der gentages i begge tekster (som omhandler, hvordan lærde mennesker fortæller, at følelser og tanker blot består i nervernes svingninger) stammer netop fra et af optegnelsehæfterne (II-2), der dermed må regnes for processens udspring.

<sup>127</sup> ”Fra en digters værksted – H.C. Andersens optegnelsebøger”, første afsnit i *Fund og Forskning*, bd.9, 1962, s. 148-186 og andet afsnit i *Fund og Forskning*, bd. 10, 1963, s. 119-151.

<sup>128</sup> S.132-136.

Derimod regner jeg, som jeg siden skal argumentere for, konceptet til historien ”Udødelighed” som en del af dossieret. Om dette koncept gælder det, at det ikke tidligere har været publiceret. Det indeholder elementer, der fandt anvendelse i ”Det nye Aarhundredes Musa”, og det befinder sig blandt løsarkene i den *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>. I en anden afdeling af denne samling – den der bærer betegnelsen 36,4<sup>o</sup> – findes de tre koncepter (i det følgende kaldet A, B og C) til ”Det nye Aarhundredes Musa” samt en – ifølge registranten – såkaldt ”renskrift”, der dog i kraft af omfanget af rettelser og overklæbninger lige så godt kunne karakteriseres som endnu et koncept. De tre koncepter og renskriften er udaterede, men kronologisk ordnede og må stamme fra januar-februar måned 1861; det kan vi udlede dels af det i indledningen nævnte brev fra starten af februar 1861, men også af dagbogsnotater fra denne måned<sup>129</sup> og af et brev til den schweiziske kunstmaler Amberger i Basel fra den 24. januar 1861:

... Auf Reisen diesen Sommer, habe ich, mit Ausnahme eines kleinen Märchen «Der Schmetterling» gar Nichts geschrieben, aber seit ich nach Dänemark kam, strömt und sprudelt die Quelle der Poesie; ich habe schon sechs neue Märchen und Historien geschrieben; eins, "Die Zukunfts Poesie", spricht besonders an  
 ...  
 130  
 ...

Prosastykket, der frem for de andre nyskrevne historier især tiltalte H.C. Andersen selv, er her nævnt med titlen ”Die Zukunfts Poesie”, og stykkets titel har da også været genstand for gentagne revisioner, hvilket fremgår af koncepterne. Det første koncept, A, er uden titel (men har begyndelsen: ”Aarhundredets Musa! det nye Aarhundredes...”), koncept B bærer titlen ”Det nye Aarhundredes Musa. (Eftertids Poesie)”, koncept C har først fået titlen ”Det nye Aarhundredes Musa”, men titlen er siden streget over og erstattet af ”Fremtids Poesie”. Renskriften har den siden overstregede titel ”Poesiens nye Aarhundrede”. De mange titel-varianter er karakteristiske for den kreative proces, der ligger til grund for slutteksten, og alt peger altså i retning af, at det først er umiddelbart inden trykningen, måske i korrekturen af trykmanuskriptet, at stykket har fået sin endelige titel. Det er tænkeligt, at de tre koncepter og renskriften reelt udgør hovedparten af de af Drewsen omtalte 11 gennemskrivninger. I hvert fald er koncept C og renskriften karakteriseret ved hver at indeholde tre overklæbninger: passager, hvor et papir med en ny ordlyd er klæbet over den oprindelige tekst. Til alt held har det været muligt for fagfolk ved Det Kongelige Bibliotek at løsne overklæbningerne fra det overklæbende og dermed publicere fotografier af såvel de oprindelige sider som variantsiderne på bibliotekets hjemmeside (dog, som tidligere nævnt, uden transskriptioner af siderne). I den følgende gennemgang af dossieret har jeg valgt at tage udgangspunkt i den måde, hvorpå materialet er organiseret i samlingerne i Det Kongelige Bibliotek for løbende at kunne præsentere de overvejelser, der ligger bag den afsluttende mere teleologisk orienterede organisering og kategorisering af materialet.

<sup>129</sup> H.C. Andersens dagbøger, bd. V, s. 7 + 8, (hhv. 1. og 9. februar 1861).

<sup>130</sup> Schwarber, Karl: *Briefe des Märchendichters Hans Christian Andersen an den Basler Kunstmaler Gustav Adolf Amberger* (1942), s. 11-12.

### 3.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret

Karakteren af de bevarede forarbejder til ”Det nye Aarhundredes Musa” – herunder især koncepterne og renskriften med overklæbningerne, hvor store dele af indholdet er enslydende med slutteksten – har gjort det relevant i analysen og her i fremstillingen i nogen grad at anvende en teleologisk fremgangsmåde, hvor de enkelte tekst-elementer studeres i deres udvikling frem mod slutteksten. Der er dog ikke tale om den af de Biasi skildrede fremgangsmåde, hvor hver kladder-side og -linje er relateret og nummereret i forhold til slutteksten.

I den følgende gennemgang af dossieret præsenterer jeg indledningsvis de optegnelser fra hæfte II-2, der er blevet anvendt i H.C. Andersens arbejde med ”Det nye Aarhundredes Musa”, og beskriver, hvor og hvordan de er blevet inddraget i skriveprocessen. På samme vis introducerer jeg det hidtil upublicerede koncept ”Udødelighed”. Derefter gives en overordnet beskrivelse af den tekstlige udvikling, der finder sted i de tre koncepter og renskriften, for endelig at give eksempler på udviklingen af enkelte tekstelementer, der har gennemgået særligt markante og betydningsbærende revisioner undervejs i gennemskrivningerne.

For den fulde ordlyd af de tre koncepter og renskriften henviser jeg til bilag A, hvor transskriptionerne findes.

Hæfte II-2 består af 27 unummererede blade og har intet omslag. Optegnelserne i hæftet strækker sig over et stort tidsrum; de lader sig datere til en knap 20-årig periode fra 1855-1874, men som Topsøe-Jensen har redegjort for, er hovedparten af optegnelserne nedskrevet i perioden 1859-1861.<sup>131</sup> Dermed dækker disse optegnelser netop den periode, hvor H.C. Andersen arbejdede målrettet med hhv. ”Det nye Aarhundredes Musa” og ”Iisjomfruen”.

I bilag A er Askgaards transskriptioner (der i nogle detaljer divergerer fra Topsøe-Jensens<sup>132</sup>) gengivet med beskrivelse af overstregninger og afkrydsninger. Her gengives blot sideangivelse og den ordlyd, de nye transskriptioner har givet anledning til. Den opmærksomme læser vil se, at optegnelsen om ’Eivind Skjaldespiller’ og ’Firdusi’ er gentaget. Det samme gælder for andre optegnelser, der ikke vedrører ”Det nye Aarhundredes Musa” – typisk er der dog, modsat her, tale om optegnelser fra de tidligere påbegyndte optegneshæfter II-1 og II-3, der på tidspunktet for nedskrivningen af optegnelserne i hæfte II-2 ikke er blevet benyttet i publicerede værker, og formentlig derfor er blevet overført til dette ’nye’ hæfte.

I det hele taget vanskeliggøres dateringen af de enkelte optegnelser og ikke mindst den indbyrdes kronologiske placering af hæfterne (såvel som af løsark) af det forhold, at den papir-økonomiske forfatter tydeligvis ved senere lejligheder – når han har gennemgået hæfterne for inspiration – har skrevet nyt til, der hvor der før har været hele eller halve blanke sider.

Her er optegnelserne gengivet i den rækkefølge, hvori de optræder i hæftet. Den divergerer væsentligt fra den rækkefølge, hvori optegnelserne optræder i slutteksten – ligesom rækkefølgen på tekstelementerne, som vi siden skal se, varierer i koncepterne og renskriften.

På første blad finder vi et billede, hvis udvikling jeg redegør mere detaljeret for senere i dette afsnit. Her skal det blot bemærkes, at optegnelsen ligesom langt de fleste af de følgende optegnelser første gang genfindes i konceptet med betegnelsen C og ligesom øvrige optegnelser næsten

<sup>131</sup> Topsøe-Jensen, 1963, s. 119-140.

<sup>132</sup> Ibid., s. 132-136.

ordret gengivet: Derfor er det rimeligt at konkludere, at Andersen mest intensivt har konsulteret optegnelsehæftet midt i skriveprocessen, efter udarbejdelsen af koncept B.

**Bl.1 Verso:**

Hvad Herligt mangan Digter skriver, staaer engang maaske som Kulindskrifter paa Væggen i et gammelt Fængsel Nysgerrige besøge og beskue.

**Bl.2 Verso:**

*Edda* betyder Mormorsmoder

**Bl.3 Verso:**

Eivind Skjaldespiller synger ikke som Firdusi, og dog ere de begge Digtere.

—  
Fra Thespisbærmen sprang den æschyloske Drue, Karren forvandlede til det marmorne Amphitheater

**Bl.4 Recto:**

Lærde sige at vore Følelser og Tanker opstaae ved Nervernes Svingninger og bevægelse, begeistring, Glæde, Smerte, – vi ere et Strængespil, javist! en underlig Harpe med tusinde Strænge. Men hvem griber i disse Strænge, og faaer dem til at svinge og bæve – Aanden. Den usy[n]lige Guddoms Aand, som lader gennem dem klinge sin Bevægelse, sin Stemning; og det forstaaes af den beslægtede Aand, saa atter Strængespillet der klinger i sammensmeltende Toner, eller i Modsætningens stærke Dissonants.

**Bl.5 Verso:**

Der er en Ro i Hebræernes Oldtids Sagn, der tyder paa Nomaden, paa de grønne Sletter i de stille stjerneklare Nætter, medens Grækerne synge vildt, som en begejstret Krieger fra Thessaliens vilde Bjerge.

Eivin Skjaldespiller synger ikke, som Firdusi, men begge vare dog Digtere.

**Bl.7 Verso:**

*Bidpai* var Bramin i det sorte Indien og levede under en mægtig indiansk Konge Dabchelim, der herskede fra Verdens Havet, Caromandel Kysten til Ganges og Øen Ceylon; skrev om Løven der blev bedraget af Ræven, den stakkels Oxe som blev sønderrevet og Rævens endelige Straf, og belærte saaledes sin Fyrste. Kongen gjorde *Bidpai* til sin første Minister, satte en Krone paa hans Hoved. Ingen erholdt Afskrift af Bidpajs Digt, indtil det ved List lykkedes den persiske Prinds Nouschervan, og det blev da oversat paa persisk Sprog kaldet Pahlavi. Den anden Kalif af Abaciderne hørte om disse Fabler og lod dem oversætte paa Ara-



bisk; under den syvende Kalif bleve de almindeligere. Den tyrkiske Oversætter, mange Aar efter, arbeidede 20 Aar derpaa, blev derfor gjort til Kadi af Bassa, Adrianopoli [Adrianopol] og Constantinopol. De ere siden oversatte i næsten alle Jordens Sprog: Hebraisk, Græsk, Italiensk etc.

**Bl. 9 Verso:**

Der er Mennesker der virkelig ved Helligdage have Trang til Poesie og da naar deres Aands Pindse-Flammer kommer over dem sende [de] Bud i Bogladen og købe for fire Skilling Poesi, Andre lade sig nøie med at bede om at faae den i Tilgift, eller nøies med den de kan læse paa Kræmmerhuset fra Urteboderne – Men saa er der andre der aldeles foragte den.

**Bl.15 Recto:**

Jeg er urolig som Alpernes Gjemser, min Sjæl higer efter Livets Salt som disses efter Bjergets.

—

Tider og Folkeslægter forsvinde og kun et lille Billed bliver om hver indesluttet i Ordets kapsel, men vi se det er Kjød af vor Kjød, skjønt i forskellig Dragt. Jødernes Billed er *Bibelen*; Grækerne have deres i Iliaden og Odyseen. X

—

**Bl. 15 Verso:**

Den nordiske Oldtid er uddød; Øehlenschlager restaurerede de gamle Helte og Guder, der med maa det blive, Middelalderen er os nærmere, den løber der endnu Traade fra til os. –

**Bl. 18 Verso:**

De gjør Vers, ja, det vil sige De slaae den sunde Mennesketale i Stykker og klinge den sammen, som et chinesisk Klokkespil, bare for at det kan klinge; i ældre Tider skrev man Vers der saae ud for Øiet, der som Havebe[d] danner Figurer, vaser og Hierter; nu blive vi ved at faa chinesisk Klokkespil. Den Digtters Vers som ikke er Poesi naar de sættes om i Talesprogets Prosa, har aldrig været andet end Klang og rythmiske Kunster. Kald Talesproget kun Hverdagsklæder og Verseformen Søndags Kjole, det Egentlige lig[g]er indeni. Talesproget, som vor Moder lærte os det har sit rythmiske Bølgeslag, det gaar ej paa ”Fødder”, men efter Hierteslag og Ørets naturlige Harmoni. Poesien fra Blomst til Rod groer frem i Menneskets Tale som Lothus Blomsten i Ganges Strømmen, men det er som Troels siger at prædike i en Løgte; de slaae den sunde Mennesketale i stykker og klinger den sammen til et chinesisk Klokkespil og er der saa en Traad deri om ”Øllebrød” og ”Kiærlighed” og lidt maskeret uanstændighed, saa er det et Mesterværk. Prosa som min Moder talte den, som mit Hierte synger den, bøl-



gende, deilig og frisk, bærer mig til Skjaldens Throne! Du mægter det, om ikke i aar eller ad aare, saa dog altid engang!

De fleste af disse optegnelser optræder som nævnt første gang næsten ordret gengivet i koncept C, mens ordlyden bearbejdes i den såkaldte renskrift.

Koblingen af de to figurer Eivind Skjaldespiller og Firdusi optræder dog allerede fra det kronologisk første koncept A, hvor også Bidpai nævnes. Den egentlige beskrivelse af Bidpais fabel tilføjes imidlertid ligeledes først i koncept C, og dermed altså også i forbindelse med, at optegnelsenhæftet er blevet konsulteret for at berige den grundfortælling, vi finder i koncepterne A og B, som jeg om lidt skal vende tilbage til.

I koncept B optræder udover Eivind Skjaldespiller og Firdusi også de

Mennesker som virkelig i vor tid paa Helligdagene have Trang til Poesi, og da, naar Aandens Pindseflammer komme over dem, sende bud i Boglader...<sup>133</sup>

Også her er ordlyden påfaldende tæt på optegnelsen i hæfte II-2, mens den revideres i de følgende gennemskrivninger. Det taler for, at det er på dette punkt i den kreative proces, ved udfærdigelsen af koncept B, at forfatteren første gang har anvendt hæftet som inspirationskilde.

Det er ligeledes i koncept B, at vi første gang støder på tekstelementer, der har tankegods tilfælles med det hidtil upublicerede koncept "Udødelighed".<sup>134</sup> Under min gennemgang af manuskripterne i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>-VI,69 og 70 dukkede dette uregistrerede og unummerede koncept på næsten mirakuløs vis op blandt udkast til "Tante Tandpine". Jeg behandler andre elementer af konceptet i kapitel 5: Her handler det først om selve udødelighedstanken, i konceptet til "Udødelighed" formuleret på følgende vis:

Udødelighed! Du deilige Opfindelse, Du den bedste Idee, Menneskene fik.

Med den for Andersen karakteristiske ironisk-satiriske fortsættelse:

... man kunde tage Livet af sig for at see den virkeliggjort!

I koncept B formuleret lidt anderledes, men tydeligt beslægtet:

Udødelighed er hende Menneskehedens genialske tanke;...

Og endelig i renskriften og førsteudgaven formuleret således:

Kundskabsfrugten bed hun i paa Vuggen, aad og blev klog, – saa at "Udødelighed" lynede frem for hende som Menneskehedens genialeste Tanke.

---

<sup>133</sup> Se bilag A, Koncept B, linje 5 ff.

<sup>134</sup> Se bilag A.

Også motivet med den litteratur, der kan læses på kræmmerhuset – emballagen – fra urteboden eller spækhøkeren genfindes i optegnelsehæftet såvel som i ”Udødelighed” og i koncept B. Ligesom billedet af den forgængelige skrift, som nutids ”udødelige” printer på vægge (eller skrænter) går igen i indledningen i konceptet til den selvstændige historie ”Udødelighed”. (Her citeret uden overstregninger):

*Udødelighed.*

I Huulveien opad den leeret [sic! leerede] Skrændt havde mangen Vandrør ridset sit Navn; Udødelighed i jordisk Muld, Regn og Rusk vilde snart smuldre og skylle det hen. Jord-Svalerne kom, borede sig Hul i Skrænten og byggede Rede – Indskrifterne gik – Navnene vare borte; dem der var læst og glemt igjen, man havde Andet at huske paa; – jeg har været langveis borte sagde Svalen, seet varigere Skrift hugget i Klippernes Sider, i Templets Væg i Hindostan, Bedrifter om mægtige Konger, evige Navne, man kunde ikke læse dem, Udødelighed! ...

135

Jeg vender om lidt tilbage til en mere udførlig beskrivelse af, hvordan dette billedes parallel i optegnelsehæftet udvikler sig igennem koncept C og renskriften til slutteksten. Her skal det først og fremmest bemærkes, at ”Udødelighed” og dossieret til ”Det nye Aarhundredes Musa” har tilstrækkeligt meget tankegods tilfælles til, at man med rimelighed kan anse dem for del af den samme kreative proces.

Selvom det ikke har været mig muligt at lave en nøjagtig datering af ”Udødelighed”, kan konceptets tilblivelse i hvert fald kobles til Andersens dagbogsoptegnelse fra opholdet hos Charles Dickens (1812-1870), den 19. juni 1857:

... paa Veien saae jeg Navne ridsede ind i Jordskrænten: Udødelighed, naar er du ikke her jordisk...<sup>136</sup>

”Udødelighed” må være nedskrevet efter denne oplevelse. Den ovenfor citerede indledning fandt siden anvendelse i historien ”Guldskat”, der publiceredes 1865, men hvis idé kan spores til netop hæfte II-2’s forunderlige alfabetiske liste over ”Eventyr og Historier som kunne skrives” (blad 11 verso), hvor historien, som Topsøe-Jensen har redegjort for<sup>137</sup>, optræder under bogstavet B med titlen ”Brandtrommen” – og under R med titlen ”Rødhaaret”. Denne liste er udfærdiget i april/maj 1859, og da H.C. Andersen i 1865 indleder det målrettede arbejde med at skrive ”Guldskat” noterer han selv i dagbogen:

Begyndt paa at udarbeide den tidligere skrevne Begyndelse til ”Brandtrommen gaaer”.<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Bilag A, konceptet ”Udødelighed”.

<sup>136</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, bd. IV, s. 247

<sup>137</sup> Topsøe-Jensen (1971), s. 223 ff.

<sup>138</sup> H.C. Andersens *dagbøger*, bd. VI, s. 239.

Det kan meget vel være netop konceptet ”Udødelighed”, Andersen hér sigter til som ’den tidligere skrevne Begyndelse’. Under alle omstændigheder kan tilblivelsen af ”Udødelighed” indsnævres til tidsrummet mellem sommeren 1857 og allersenest sommeren 1865. Formentlig et teksten nedskrevet tættere på 1857 end på 1865, altså tættere på oplevelsen af navnene ridset i jordskrænten og på udfærdigelsen af ”Det nye Aarhundredes Musa” end på den genanvendelse af billedet der findes i ”Guldskat”.

### *Tekstens udvikling i koncepter og renskrift – ”de to Cultur-Strømme mødes!”*

Som det er beskrevet i det foregående, viser der sig det mønster, at optegnelsehæfte II-2 – og muligvis konceptet ”Udødelighed” – er blevet inddraget i den målrettede del af den kreative proces efter udarbejdelsen af koncept A og mest intensivt i arbejdet med koncept C. Inddragelsen af optegnelserne har bidraget til teksten med aforismer og allegorier, med litteraturhistoriske referencer, betragtninger om poesiens former m.m. Med andre ord til at putte kød på det skelet, som koncept A’s grundlæggende idé udgør.

Lad os se lidt nærmere på, hvad det er for en idé, der udfoldes i dette første koncept, og på, hvilke elementer i ideen, der bevares frem til slutteksten, og hvilke der revideres igennem de øvrige koncepter frem til renskriften.





Helt grundlæggende er det poetologiske projekt klart fra denne første kladde. Det handler om at skildre den ny tids poesi i skikkelse af ”Det nye Aarhundredes Musa”, om at betone den litterære arv, hun nødvendigvis må have med i tasken (Bidpais, ”Tusinde og én Nat”, Odysseen, den gamle Edda etc.) og om at emfasere, hvordan den ny videnskab og teknologi (Maskiner, Locomotivet, Fabriquen, Photographien etc.) er hendes udgangspunkt. Her findes også de første antydninger af den kritik af samtidens litteratur (Hverdagshistorier, den speculative Comedie med Parabaser), der i de senere gennemskrivninger skærpes.

Formen med de mange ubesvarede spørgsmål optræder også her fra første færd:

... hvorledes seer hun ud, hvad synger hun, Blomsten paa hendes Pande, den ly-  
sende Stjerne, i hvis Blade er udskrevet Aarhundredets Udtryk af det Skjønne,  
hvad er dens Form, Farve og Duft!<sup>139</sup>

Her er spørgsmålenes retoriske karakter ovenikøbet tydeliggjort ved anvendelsen af udråbstegn fremfor spørgsmålstegn. Spørgsmålene er i koncept A, som i slutteksten, mange flere. Og interessant og paradoksalt nok optræder der her (men ikke i de følgende gennemskrivninger) et spørgsmål om Musaens køn – skønt hun fra starten er betegnet ”hende” og ”hun”. Spørgsmålet besvares da også umiddelbart:

Endnu er hun Barn, Bluseklædt, er det Pige eller Dreng. Musen er altid en Qvin-  
de ...<sup>140</sup>

Efter to mellemliggende afsnit konstateres eller måske rettere genformuleres det, at:

Den nye Tids Musa, hun er af Vuggen, hun springer blandt os, men er Barn end-  
nu, klædt som Dreng og dog en Pige ...<sup>141</sup>

Ikke mindre interessant er det, at der i koncept A og helt frem til og med renskriften, hvor passagen dog er blevet overstreget, gives et konkret bud på, hvilken poet, musaen vil ligne:

Ungarerer-Folkets Sanger og Helt Petöfi har hun i Billed som Brosche paa sit  
Bryst, min kjæreste siger hun, han ligner mig i sit Liv og sin Sang, som min Na-  
tur er føler jeg, voxer jeg fra ham, saa tager jeg en anden Brosche.<sup>142</sup>

Sándor Petöfi (1823-1849) regnes for Ungarns nationalpoet, og var kendt for sin rolle som nøglefi-  
gur i den ungarske revolution (1848), der udviklede sig til en krig for Ungarns selvstændiggørelse  
fra det Østrigske (Habsburgske) styre. Referencen til ham virker i teksten som en fremhævelse af  
den ny poesis revolutionære karakter. Som jeg har været inde på i den indledende analyse af slut-

---

<sup>139</sup> Transskription af koncept A, se bilag A. Her gengivet uden overstregninger.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

teksten er bruddet med fortiden dog ikke entydigt – heller ikke her i konceptet, hvor den litterære bagage som sagt også betones.

Spørgsmålet om, hvornår den nye musa vil vise sig, stilles først sent i teksten i koncept A, og kun én gang. Men svaret er her, som næsten uforandret igennem alle gennemskrivningerne:

Vent siger Musaen; snart falder den chinesiske Muur, Europas Jernbaner naar  
Asiens aflukkede Kulturland. To Kultur Strømninger mødes; ahner Du Fossens  
Dybe Klang<sup>143</sup>

Mødet mellem to kulturer står med andre ord centralt som en del af grundfortællingen igennem alle gennemskrivningerne. Som afsluttende (om end noget abstrakt) ’svar’ på de mange spørgsmål om musaens komme, danner denne kulturoptimisme en rød tråd fra koncept A til slutteksten – selv om optimismen i løbet af gennemskrivningerne kontrasteres af en stigende skepticisme.

Med koncept A etableres prosastykkets grundidé. I koncept B tilføjes en enkelt af hæftets optegnelser og udødelighedstanken. Spørgsmålet om, hvornår musaen vil vise sig bliver mere dominant, mens spørgsmålet om hendes køn, eller rettere pointeringen af hendes drengede karakter, forsvinder. I koncept C føjes en lang række optegnelser fra hæfte II-2 til teksten, og der ændres på afsnittenes indbyrdes rækkefølge. Flere steder skærpes tonen, som vi om lidt skal se i afsnittet om kræmmerhus-poesien, og som det f.eks. også gælder for passagen om ”Frihedslandet hvor de Indfødte blev et jaget Vildt og Afrikanerne Trældyr...”<sup>144</sup> Det gælder ikke mindst i de gennemskrivninger, som de tre overklæbede stykker papir udgør. Ordlyden i den såkaldte renskrift er tæt på slutteksten, men hvis det har fungeret som tryk-manuskript, må der for alvor siges at være sandhed i Bruno Svindborgs ord: ”Datidens bogtrykkere var gode læsere!”<sup>145</sup> Manuskriptet indeholder nemlig en mængde overstregninger såvel som overklæbninger, hvor afsnit gennemskrives og hhv. udvides eller reduceres.

Der er mange interessante detaljer i tekstens udvikling fra koncept A til renskriften og slutteksten, men de har ikke alle afgørende karakter. Fremfor at opremse dem alle vælger jeg her at gå helt i dybden med udviklingen af to tekstelementer, der efter min opfattelse dels er stærkt betydningsbærende, dels perspektiverer den kreative proces, og desuden ændrer afgørende karakter i løbet af gennemskrivningerne.<sup>146</sup>

### *Som Kulindskrifter paa væggen – erkendelse og biografi*

Det eksempel, jeg her vil tage fat på, kan betragtes som en revisionsrække af erkendelsesmæssig karakter med en biografisk/psykologisk baggrund. Tekststedet findes først formuleret i optegnelserhæftet II-2. Det der i det følgende er markeret med **fed** skrift, er mine markeringer, der tjener til at henlede opmærksomheden på markante revisioner i de forskellige fremstillinger af tekststedet.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Se transskriptionen i bilag A, koncept C.

<sup>145</sup> Bruno Svindborg i indledningen til Det Kongelige Biblioteks hjemmeside *H.C. Andersens eventyr-manuskripter*, <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504120432/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcaeventyr/indl.htm>

<sup>146</sup> Disse to eksempler er også benyttet i min artikel ”Et værk tager form – om H.C. Andersens arbejde med ’Det nye Aarhundredes Musa’” i *Anderseniana*, Odense: Odense Bys Museers Forlag 2012.



Hvad Herligt manges Digter skriver, staaer engang **maaske** som Kulindskrifter paa Væggen i et gammelt Fængsel Nysgerrige besøge og beskue.<sup>147</sup>

Denne analogi har ikke sin tekstlige oprindelse i optegnelsehæftet, men er brugt allerede i romanen *Kun en Spillemand* fra 1837 – her er emnet ikke blot poesien, men menneskets gerninger i det hele taget, og ordene er lagt i munden på protagonisten, Christian(!), på hans dødsleje i romanens slutscene:

”Vor Tanke er forfængelig, vor Gjerning er ingen!” sagde han. ”Hvad vi kalde stort og udødeligt staaer engang for en anden Slægt kun som Kulindskrifter paa Væggen i Fængslerne; Nysgjerrige besøge dem og beskue det!”<sup>148</sup>

Optegnelsen har ikke fundet anvendelse i de første koncepter til prosastykket, koncept A og B. I koncept C findes sentensen derimod såvel på en oprindelig, overklæbet som på den overklæbende side i følgende to varianter – her den oprindelige side:

~~... hvad herligt, som det vi nævne, herligt hvad manges Digter Poet udødelig i vor Tid skrev og skriver, staaer i Fremtiden **maaskee** som Kulindskrifterne staae paa Fængsels Vægge, Nysgerrige besøge og beskue og **glemme**. Navne vi hørte klinge gennem udødelighedens Telegraphtraad, er en død forsvundet Lyd, man har i vor Tid Rednings Anstalter for glem druknede Skindøde, maaskee der kommer Rednings Anstalter for glemte Forfattere.~~

Den sidste del af tekstpassagen hidrører fra en anden, nært beslægtet optegnelse i Hæfte II-2, nemlig denne:

Man har Redningsanstalter for Skindøde, skulde man ikke kunde faae det for glemte Forfattere.<sup>149</sup>

Skønt denne passage ikke har fundet plads i den endelige trykte version af prosastykket, er det dog ikke gået ubenyttet hen: I eventyret ”Tante Tandpine” (1872) finder vi, som jeg skal vende tilbage til i kapitel 5, nemlig denne beskrivelse af urtekræmmerdrengen, ’søn af en Spekhøker’:

Han er en levende Redningsanstalt for en ikke ringe Deel af Literaturen og har i den et stort Omraade, han har Forældrenes og Principalens Bod og har der reddet manges Bog eller Blade af en Bog, der nok kunde fortjene at læses to Gange.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Den Collinske Samling 41,4°, Optegnelsehæfte II-2, Bl.1 Verso.

<sup>148</sup> ”Kun en Spillemand”, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 1988, s. 275.

<sup>149</sup> Optegnelsehæfte II-2 [”Optegnelsesbogen”], Bl. 4 Recto. Optegnelsen er anvendt i eventyret ”Tante Tandpine” og i romanen ”At være eller ikke være”.

<sup>150</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. V, 1971, s. 213.



Men lad os atter vende blikket til ”Det nye Aarhundredes Musa”. Den nyere overklæbende sides version af optegnelsen lyder:

Saa mange Spørgsmaal i vor travle Tid; hvor Poesien næsten staaer Een i Veien og hvor man **klarlig veed**, at det Meget Udødelig ”Nutids-Poeter[”] skrive, i Fremtiden kun eksisterer som Kulindskriften paa Fængsels Murene, ~~det~~ seet og læst af ~~Enk~~ enkelte Nysgærrige...

I koncept D, lyder passagen næsten identisk:

Saa mange Spørgsmaal i vor travle Tid, hvor Poesien næsten staaer Een iveien, og hvor man **klarlig veed**, at det meget ”Udødelige”, ~~søm~~ Nutids Poeter skrive, i Fremtiden kun eksisterer, som Kulindskrifterne paa Fængsels Murene, seet og læst af enkelte Nysgerrige....

Den trykte version af passagen lyder:

Saa mange Spørgsmaal i vor travle Tid, hvor Poesien næsten staaer En i Veien, og hvor man **klarlig veed**, at det meget ”Udødelige”, Nutids-Poeter skrive, i Fremtiden **maaskee** kun eksisterer som Kul-Indskrifterne paa Fængsels-Murene, seet og læst af enkelte Nysgjerrige.<sup>151</sup>

Det ”herlige”, som poeten skriver, er blevet til det ”udødelige” – og det udødelige blevet sat i citationstegn, sådan at pointen/ironien fremstår desto skarpere: At poesien netop ER potentielt forgængelig og forglemmelig.

Optegnelsens ”Digter” bliver først rettet til ”Poet” og siden til ”Nutids-Poeter” – tillægget tjener til at præcisere prosastykkets omdrejningspunkt; nutidens poesi kontra fremtidens. Ændringen af selve substantivet spiller næppe stor rolle: Betegnelserne dækkede i H.C. Andersens samtid som nu over det samme, selvom ”Digter” er en nyere betegnelse, ”Poet” en mere højtidelig. Revisionen har desuden et æstetisk formål, da den skaber allitteration mellem ordene ”Poesien” og ”Poeter”.

Det måske mest interessante i denne passages revisionsproces er, hvordan den starter med et lille forbehold, en lille tøven i forhold til helt at afskrive nutidens poesi til fremtidens glemsel, for siden at affærdige samme forbehold – og endelig til sidst geninstallere en lille åbning for, at fremtiden muligvis alligevel KAN ihukomme nutidens poesi: Det lille, men betydelige ”maaske” vi finder i hæfte II-2 og (overstreget) i den overklæbende del af koncept C, er udeladt såvel i koncept C’s overklæbende side som i koncept D – ja, begge steder ligefrem erstattet med ”hvor man klarlig veed” – men i den trykte version finder vi både ”hvor man klarlig veed” og ”maaskee” i samme sætning. Det må man jo kalde en ”contradiction in terms”. At skriveprocessen har fungeret som erkendelsesproces i denne udødeligheds- kontra forgængelighedsproblematik fremgår også af det forhold,

<sup>151</sup> H.C. Andersens *Eventyr*, bd. IV, 1966, s. 112.

at nutidens poesi – kulindskrifterne på fængselsvæggene – i optegnelsen besøges og beskues af (fremtidens) nysgerrige, mens det i den overklæbede del af koncept C forlyder, at de nysgerrige både "... besøge og beskue og **glemme**" – til gengæld efterfulgt af passagen om at oprette en redningsanstalt for glemte forfattere. Poesiens udødelige natur stod centralt i H.C. Andersens livs- og kunstopfattelse, og det virker som om, det simpelthen ikke har været ham muligt at forlige sig med at lade en sætning gå i trykken, hvori hans samtids – og dermed han egen – poesi helt entydigt overlades til fremtidens glemsel. Men tvivlen har naget; hér som i både tidligere og senere private optegnelser og værker – som vi siden skal se f.eks. også i udfærdigelsen af "Tante Tandpine" (1872).

Når jeg påstår, at revisionerne i det skildrede tekstfragment kan kategoriseres som såvel biografisk/psykologisk som erkendelsesmæssigt betingede, skyldes det, at jeg mener, at man med en vis rimelighed kan tale for, at H.C. Andersens tekstuelle leg med kulindskrift-analogien, der altså finder form i såvel *Kun en Spillemand* som i "Det nye Aarhundredes Musa" med 24 års mellemrum har sit ophav i en oplevelse, han havde i den schweiziske by Chillon, på Chillon-slottet ved Genevesøen – der var blevet berømt i kraft af Lord Byrons digt om *The Prisoner Of Chillon* (1816). H.C. Andersen besøgte slottet første gang i august 1833 og senere i juli 1846: Ved sidstnævnte lejlighed beskrev han i dagbogen, hvordan Lord Byron, Victor Hugo og Robert Peel havde skrevet deres navne på fængselsvæggene. De fængselsvægge, han igen ved denne lejlighed som nysgerrig turist besøgte og beskuede – men tilsyneladende ikke glemte:

Utrolig de[i]lig ligger Chillon; den Morderkule; man viiste mig hvor de Fangne vare lagt sidste Gang at høre deres Dom, hvor Alteret tæt ved havde staaet og Galgen ligeover, gjennem et Hul i Muren var Ligene kastede i Havet. – Byrons Navn havde faaet en stor Streg siden jeg var her sidst, en Engelænder havde villet kradset det ud, men blev forhindret, Robert Peel og Victor Hugo havde ogsaa skrevet deres. –<sup>152</sup>

### *Kræmmerhus-poesi – biografisk tema og ætsende ironi*

Det næste eksempel tager ligeledes udgangspunkt i optegnelseshæfte II-2, i en optegnelse der i øvrigt er overstreget med blæk – og altså dermed markeret som anvendt i prosastykket:

Der er Mennesker der virkelig ved Helligdage have Trang til Poesie og da naar deres Aands Pindse-Flammer kommer over dem sende [de] Bud i Bogladen og købe for fire Skilling Poesi, Andre lade sig nøie med at bede om at faae den i Tilgift, eller nøies med den de kan læse paa Kræmmerhuset fra Urteboderne – Men saa er der andre der aldeles foragte den.<sup>153</sup>

I slut- og grundtekstens version af "Det ny Aarhundredes Musa" genfindes beskrivelsen af værdiløs – her "billig" – litteratur i kræmmerhusform:

<sup>152</sup> H.C. Andersens dagbøger, bd. III, s. 161.

<sup>153</sup> Den Collinske Samling 41,4<sup>o</sup> Optegnelseshæfte II-2, Blad 9 Verso.

Nei, der gives endnu Mennesker, som paa deres »fri Mandag« føle Trang til Poesien og da ganske vist, naar de fornemme denne aandelige Knurren i deres respective ædlere Dele, sende Bud i Bogladen og købe for hele fire Skilling Poesie, den bedst anbefalede; Nogle lade sig vel nøie med den, de kunne faae i Tilgift, eller ere tilfredsstillede med at læse en Stump paa Kræmmerhuset fra Urteboden; den er billigere, og Billigheden i vor travle Tid, maa der tages Hensyn til.<sup>154</sup>

I det første koncept – A – kredser teksten nok om poesiens fremtidige rolle, men kræmmerhusbilledet er ikke at finde. Det er den derimod i koncept B, i det første afsnit og i følgende udformning:

Vi, Øieblikkets Børn have andet at tænke paa med Poesien ~~og den tilkommende Tids Poesi, vi have ikke den tilkommende Tids Poesie endnu mindre Det er nu bestemt uretfærdigt sagt. Der ere Meninger~~ Tør vi sige det? Er det Ret, [d]er gives Mennesker som virkelig i vor tid paa Helligdagene have Trang til Poesi, og da, naar Aandens Pindseflammer komme over dem, sende bud i Boglader og købe for hele fire Skilling Poesi, ~~andre~~ ja Enkelte lade sig ~~nøie~~ sig vel nøie med at faae den i Tilgift eller ~~nøies med at læse den~~ ere tilfredsstillede at læse en Stump paa Kræmmerhuset fra Urteboden, det er ogsaa billigere! og Billigheden maa man tage Hensyn til i vor trænge, vor travle Tid, den faaer nu slet ikke Gaven af det ny Aarhundredes Musa, ...

I koncept C er passagen at finde to steder, idet den findes både på en side, der efterfølgende er blevet overklæbet, såvel som på overklæbningen selv. Første version lyder således:

Vi have ikke tid til disse Tanke-Phantasier, ~~vi give os hen i Aandens xxxx og Phantasiers Dønninger i P~~ Poesien xxx i vor travle Tid ikke staa os i Veien ~~og den tilkomme[ende] Tids~~ allermindst. Tør vi Ingen tale saa? Er det saa. Nei! Der gives Mennesker, som virkelig i vor Tid, paa Helligdagen have Trang til Poesi og da naar Aandens Pindseflammer komme over dem, sende Bud i Bogladen og købe for hele fire Skilling Poesie; ja Nogle lade sig jo rigtignok nøie med at faae den i Tilgift, eller ere tilfredsstillede ved at kunne læse en Stump paa Kræmmerhuset fra Urteboden, det er ogsaa billigere, og Billigheden man i vor trange Tid see hen til ~~vor travle Tid.~~

Og overklæbningen:

– ~~Eensidig~~ Tale ikke er Eensidighed, sige Mange, ~~tilvisse!~~ endnu gives der i vor Tid, ~~som grumme Mange~~ Mennesker der virkelig føle Trang til Poesie, i det

<sup>154</sup> H.C. Andersens Eventyr, bd. IV, 1966, s. 112-113.

mindste paa deres Aandens Helligdage og da ganske vist naar de føle en aandelig Knurren i deres respective ædlere Dele sende Bud i Urteb Bøgladen ~~efter for~~, og købe for hele fire Skilling Poesi, den bedst anbefalede; Nogle lade sig ja rigtignok nøie med den de kunne faae paa Kræmmerhuset fra Urteboden. Det er billigere og Billigheden, i vor trange Tid, maa der tages Hensyn til.

Som det er typisk for H.C. Andersens sproglige bearbejdnings, har han, som det fremgår af ovenstående, også her arbejdet med at forkorte og præcisere tekststedet frem til den endelige version. Deler man tekststedet op i mindre enheder, falder det i øjnene, at menneskenes trang til poesi i koncept B og koncept C's første version melder sig "... paa Helligdagen(e) ... naar Aandens Pindseflammer komme over dem", mens det i koncept C's overløbning lyder "... paa deres Aandens Helligdage ... naar de føle en aandelig Knurren i deres respective ædlere dele ...", for i den trykte version at nå til formuleringen: "... paa deres 'fri Mandag' ... naar de fornemme denne aandelige Knurren i deres respective ædlere Dele".

Med det sammensatte ord 'pinseflammer' hentydes til Apostlenes gerninger 2.3., vers 1-4<sup>155</sup>:

Da pinsedagen kom, var de alle forsamlet. Og med ét kom der fra himlen en lyd som af et kraftigt vindstød, og den fyldte hele huset, hvor de sad. Og tunger som af ild viste sig for dem, fordelte sig og satte sig på hver enkelt af dem. Da blev de alle fyldt af Helligånden, og de begyndte at tale på andre tungemål, alt efter hvad Ånden indgav dem at sige.<sup>156</sup>

Poesitrangen melder sig altså hos menneskene, når ånden kommer over dem. Den højstemte tone med de religiøse referencer ændrer ikke ved, at ironien er til at tage og føle på. Mens det højstemte karakteristisk reduceres i løbet af Andersens gennemskrivninger – bevares brodden, og får et yderligere ironisk-sarkastisk twist: Helligdagene med 'Aandens Pindseflammer' bliver til 'Aandens Helligdage' med en 'aandelig knurren', og ender i 'Fri-mandag' med 'denne aandelige Knurren i deres respective ædlere Dele'.

Denne brod bestyrkes af den leg med flertydigheden af ordet "billig", som er fastholdt igennem alle koncepterne – og som hænger sammen med billedet af den trykte poesi, der ender som værdiløs emballage i form af kræmmerhuse. Poesien rekvireres pekuniært fordelagtigt af den åndeligt trængende (faktisk gratis) – den 'billighed', der skal tages hensyn til 'i vor trange tid' er både modviljen mod at bruge penge på poesi, men også den i en anden af ordets betydninger letkøbte og tarvelige smag i poesi. I koncept C's anden version ligger desuden den vittige drejning, at det bliver "ånden", der holder helligdag og ikke mennesket, der holder helligdag for at hellige sig "ånden", men denne morsomhed er udeladt i slutteksten.

Motivet med den trykte poesi, der lider den kranke skæbne at ende som emballage hos kræmmeren, genfindes flere steder i H.C. Andersens forfatterskab, mest udtalt i eventyret "Nissen hos Spekhøkeren" (1852) og i "Tante Tandpine" (1872), som vi skal se nærmere på i kapitel 5, hvor

<sup>155</sup> Og ikke, som der fejlagtigt står anført i Ordbog over det danske Sprog (Bind 16, København 1936) til Lucas Evangeliet 2.3.

<sup>156</sup> Det Nye Testamente, Apostlenes Gerninger, Kapitel 2 "Pinsedagen", vers 1-4.

det også nærmere beskrives, hvorfor det er nærliggende at tilskrive H.C. Andersens tilbagevendende interesse for dette motiv til det forhold, at det har parallel i en tidlig og smertefuld personlig erfaring med forfatterens først publicerede bog, der led netop denne skæbne.

### 3.3.3. Etablering af prætekst

Som tidligere nævnt – og som bemærket af Dal, Nielsen & Hovmann<sup>157</sup> - forudgribes ideen til ”Det nye Aarhundredes Musa” allerede i 1838, med H.C. Andersens brev til Henriette Hanck den 15. maj (se ordlyden i afsnit 3.2.). Mens de mulige poetiske foregangsmænd, der nævnes i brevet til Hanck, for en stor dels vedkommende er skiftet ud godt 20 år senere, da Andersen indleder det målrettede arbejde med prosastykket, står Heinrich Heine (1797-1856) som gennemgående skikkelse.

Mens brevet ikke kan regnes som part af den målrettede del af den kreative proces, og dermed som part af dossieret, kan det derimod regnes som en del af præteksten, som jeg har defineret den i kapitel 2.

Dermed består præteksten altså af følgende elementer:

- Brev til Henriette Hanck den 15. maj 1838
- Dagbogsoptegnelse fra London, 1. juli 1857
- *Konceptet ”Udødelighed”, 1857-1865*
- Optegnelser i hæfte II-2, Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>, 1859-1861
- Koncept A, Collinske Samling 36,4<sup>o</sup> III:78, 1861 (januar)
- Koncept B, Collinske Samling 36,4<sup>o</sup> III:79, 1861 (januar-februar)
- Koncept C, Collinske Samling 36,4<sup>o</sup> III:80 (januar-februar)
- Renskrift, Collinske Samling 36,4<sup>o</sup> III:81 (februar)

Konceptet ”Udødelighed” er markeret med kursiv, fordi den usikre datering gør det vanskeligt at afgøre med sikkerhed, om konceptet er nedskrevet før, samtidig med, eller efter den målrettede skriveproces i januar og februar 1861.

Dateringen af koncepter og renskrift grunder sig dels på udgivelsesdatoen, den 2. marts 1861, dels på dagbogsoptegnelse 1. februar 1861, der begrunder at det første koncept eller de første koncepter må have været produceret inden denne dato:

Middag hos Thieles; han var ikke ret klar i mit ny Aarhundredes Musa ...<sup>158</sup>

En dagbogsoptegnelse den 9. februar godtgør, at der stadig arbejdes på manuskriptet:

Rasmus Nielsen gjorde Bemærkning om Poesiens Musa, da jeg forklarede, sagde han, ja, De har selv Poesien, den giver De nu, men Reflexionerne fik vi i det Skrevne, jeg tilføiede derpaa i Manuskriptet det Sagde ...<sup>159</sup>

<sup>157</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. VII, 1990, s. 255.

<sup>158</sup> H.C. Andersens dagbøger, bd. V, 1971, s. 7.

Mens det er muligt, at Adolph Drewsens tidligere nævnte optegnelse fra den 10. februar, om de 11 omskrivninger og Andersens tilfredshed med det skrevne, markerer skriveprocessens slutpunkt.

### 3.4. Musaens prætekst og den kreative proces

I det følgende søger jeg at indkredse den kreative proces, der udfolder sig i de elementer, der udgør ”Det nye Aarhundredes Musa”s prætekst. Det skal her indledningsvis slås fast, at ligesom slutteksten, det poetologiske prosastykke, er en udsædvanlig ’genre’ for Andersen at bevæge sig i – hvis man overhovedet entydigt kan genrebestemme denne tekst, og hvis man overhovedet kan tale om ’sædvanligt’, når det gælder Andersen og genrer – så er også præteksten særlig i den forstand, at eftersom der ikke er nogen egentlig handling eller noget forløb at udfolde, så er det på andre måder, at teksten udvikler sig. Her er ikke nogen indledende udkast, der beskriver enkelte scener, skitser til dialoger eller lignende – den målrettede skriveproces går så at sige lige på og hårdt med det første koncept. Der kan selvfølgelig være ukendte lakuner i dossieret – måske har der eksisteret tidligere udkast-lignende forarbejder, der blot ikke er vidnesbyrd om, men det store redigeringsarbejde, som koncepterne, renskriften og de mange overløbninger repræsenterer, tyder ikke i den retning.

#### *Om bevægelsen i teksten og den kreative proces*

Det tidlige brev fra H.C. Andersen til Henriette Hanck er en væsentlig del af præteksten, ikke alene fordi det foregriber selve ideen og i øvrigt tekstlige elementer fra ”Det nye Aarhundredes Musa”, men også fordi det fortæller os, at forfatteren Hans Christian fra dette tidlige tidspunkt nærede ønske om at fungere som den ny poesis ”Johannes”, og dermed ligesom navnebroderen Johannes Døbereren stå som den, der bereder vejen for (poesiens) Messias, og altså som overgangsfigur mellem det gamle (Testamente) og det nye. Der skulle imidlertid gå mange år, før Andersen udfoldede ideen og dermed også i praksis opfyldte sit ønske. Den første indskydelse til fortællingen ligger langt forud for selve den målrettede skriveproces.

Vi har set, hvordan Andersen under sit ophold i England hos Dickens fandt inspiration i navnene ridsede i jordskrænten til at forfatte konceptet ”Udødelighed” – på samme vis, som han tidligere i Chillon var blevet inspireret af andre og mere berømte ’grafitti-tags’ til optegnelsen i hæfte II-2. Under opholdet i England havde han desuden en oplevelse, der, som den står skrevet i dagbogen, viser tydelige paralleller til ”Det nye Aarhundredes Musa”:

vi kjørte til Temps Trykkeri, i een af Londons snevre skidne Gader ned mod Themsen laaeStedet hvorfra Avisernes regina (nympha?) gaaer ud i Verden, meer end 50 000 Exemplarer. En Dronningblomst med meer end 50 000 Blade, der dufte og skinne ud over alle Verdens Lande, fra Stockholm til Hindostan, at see saadan en Blomst springe ud, at høre den udfolde sig og blive til i Minuttet, det er det overraskende; det var som stod jeg midt i et brusende Vandfald, da de store Maskiner sattes i Bevægelse; Galleriet jeg stod paa rystede, jeg blev nerveus, svindel; de store hvide Blade bevægede sig lynsnare og optog Ordenes Tryk og faldt fra Haand til Haand. – Med fuld militair Disciplin er

---

<sup>159</sup> H.C. Andersens dagbøger, bd. V, 1971, s. 8.

Alt indrettet, hver Deel, hver Artikkel har sit Værelse, hver enkelt Stadium fra det hvide Papir til det færdigt trykte Nummer sin Sal, det er som eet stort Lege-me. Hr Blodløs, er et forfærdeligt mægtigt Uhyre her.<sup>160</sup>

Her finder vi den analogi mellem teksten og blomsten, der folder sig ud, som også ses i indledningen i koncept A: dér som blomsten på musaens pande, blomsten

i hvis Blade er udskrevet Aarhundredets Udtryk af det Skjønne ...<sup>161</sup>

I slutteksten genfindes analogien mod slutningen:

Kun et lille Billede af hver, indesluttet i Ordets Kapsel, svømmer paa Evighedens Strøm som Lotus-Blomst ...<sup>162</sup>

Vi finder hr. Blodløs, der styrer de store maskiner, fabrikken, og om end indirekte også kulturmødet mellem det europæiske og det asiatiske i kraft af blomstens

Meer end 50 000 Blade, der dufte og skinne ud over alle Verdens Lande, fra Stockholm til Hindostan...<sup>163</sup>

”Det nye Aarhundredes Musa” blev som nævnt til i en særdeles produktiv periode efter hjemkomsten i november 1860 fra en rejse til Tyskland og Schweiz. Mønsteret er karakteristisk for Andersen, der sjældent forfattede andet end breve – og optegnelser – på sine rejser, men til gengæld ofte skrev i en inspireret raptus i en periode efter hjemkomsten til Danmark. Rejseoplevelserne har skubbet til inspirationen og altså i dette tilfælde til, at forfatteren har genoptaget den gamle idé om at skildre en ny tids poesi. Konceptet ”Hvad man fortæller” og renskriften ”Man siger –’!” blev nedfældet den 22. oktober 1860, mens Andersen var i Dresden og på vej hjem fra sin rejse. Når han i brevene ikke regner den med i periodens produktion, er det formentlig fordi han valgte ikke at lade historien publicere. I nærværende sammenhæng kan historien imidlertid regnes som udgangspunktet for den målrettede del af den kreative proces, der førte til udfærdigelsen af ”Det nye Aarhundredes Musa” – ikke alene har forfatteren genanvendt formuleringen om ’Nærvernes Svingninger’ (der ligesom andre elementer i ”Man siger –’!” stammer fra optegnelseshæftet), men der er også overordnede ligheder i den fragmentariske og essay-agtige form såvel som i tematikken: Overvejelserne om fremtidens, samtidens og fortidens poesi og litteratur. Her har H.C. Andersen konsulteret optegnelseshæftet, der må have været med på rejsen.

Da han tre måneder senere udarbejder det første af de tre koncepter til ”Det nye Aarhundredes Musa”, må det altså have været med ”Man siger –’!”-teksten i forholdsvis frisk erindring. Det

<sup>160</sup> H.C. Andersens dagbøger, 1. juli 1857, bd.IV, s. 256.

<sup>161</sup> Se bilag A, koncept A.

<sup>162</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. V, s. 117.

<sup>163</sup> H.C. Andersens dagbøger: op. cit., s. 256.



er dog ikke i denne første kladde, man genfinder formuleringen om 'Nærvernes Svingninger', ligesom man heller ikke finder optegnelser fra hæfte II-2 anvendt her.

Det fremgår af præteksten, at forfatteren har konsulteret sit optegnelsehæfte i forbindelse med udarbejdelsen af koncept B og siden – og flittigst – ved nedskrivningen af koncept C (eller i tidsrummet mellem nedskrivningen af B og C). Her fremgår det også, at han nøje (kun med en enkelt undtagelse: ”Jeg er urolig som Alpernes Gjemser...”) har udvalgt og anvendt netop de optegnelser fra hæftet, der har det poetologiske som omdrejningspunkt.

Det er i koncept C, at formuleringen om 'Nærvernes Svingninger' anvendes. Og det er hér, at aforismen, der har sin parallel i konceptet til den ikke (før nu) publicerede fortælling ”Udødelighed”, har fundet anvendelse. Om konceptet til ”Udødelighed” er nedskrevet før eller i samme periode som Musaen er ikke til at afgøre, men er heller ikke afgørende væsentligt. Væsentligt er det derimod, at det så tydeligt er meget af det samme tankegods, der er på spil i de to tekster – og i ”Tante Tandpine”. For forfatteren har der været en rød tråd.

Gennemgående for alle gennemskrivningerne af ”Det nye Aarhundredes Musa” er pointen om, at tiden er moden til musaens tilsynekomst, når ”to Kultur Strømninger mødes”. Denne kulturoptimisme, der i lighed med pointeringen af musaens teknologisk-videnskabelige afsæt er inspireret af H.C. Ørsted (1777-1851)<sup>164</sup>, har været udgangspunktet og det stadige fikspunkt i H.C. Andersens målrettede arbejde med ”Det nye Aarhundredes Musa” – også selv om optimismen i løbet af den kreative proces, i koncepternes og renskriftens gennemskrivninger er blevet stadigt mere kontrasteret og nuanceret af en udtalt skepsis i forhold til den samtidige kulturelle udvikling.

Optegnelserne har givet kød på den grundlæggende idéns skelet, men har også bidraget til at give prosastykket sin fragmentariske form, hvor den røde tråd for læseren kan være svær at finde. Det skyldes i hvert fald ikke, at teksten ikke er gennemarbejdet. Hver enkelt optegnelse er bearbejdet og integreret mere og mere i denne tekst, som forfatteren selv var så tilfreds med.

De to i det foregående mere detaljeret beskrevne tekstrevisioner, der har fundet sted i forhold til optegnelserne om *kulindskrifterne* og *kræmmerhuspoesien*, udgør et beskedent uddrag af et rigt materiale, hvor man både kan følge denne type revisioner af korte tekststeder, men også følge tekstens tilvækst og reduktion i dens forskellige stadier.

Hensigten med eksemplerne er at illustrere den gevinst i forhold til såvel forståelsen af tilblivelsesprocessen som tekstfortolkningen, der kan vindes ved etableringen og tilgængeliggørelsen af en prætekst. Fortolkningen af værket nuanceres og underbygges, og der åbnes for indsigt i den kunstneriske proces.

Af begge eksempler fremgår det, hvordan både enkelte sentenser og forskellige temaer er tilbagevendende i H.C. Andersens forfatterskab, på tværs af tid og genrer.

Uanset om Drewsens – eller Andersens – ord om de 11 omskrivninger står til troende eller ej, er det i hvert fald åbenbart, at de begge havde opfattelsen af, at dette prosastykke var blevet bearbejdet exceptionelt meget. Og det demonstrerer den eksisterende prætekst også tydeligt i de konkrete revisioner af de indledende optegnelser præg af ucensureret og følelsesladet improvisation. Her er bearbejdnings, hvor sproget typisk beskæres snarere end udfoldes, ligesom emotionelle udbrud og ekstrem højstemthed beherskes. Her er æstetisk betingede revisioner, der tjener til at præci-

<sup>164</sup> Som f.eks. kommer til udtryk i kapitlet ”Gamle og nye Tider” i Ørsted, H.C.: *Aanden i Naturen*, 1850.

sere og skærpe formuleringer, samt revisioner, der tilsyneladende har til formål at sløre de personlige erfaringer, der måtte ligge til grund for optegnelsen. Og her er omskrivninger, der bærer præg af religiøse overvejelser og hensyntagen til samtidens sociale normer; men også omskrivninger, der skærper tonen og ironien, tilføjer paradokser i teksten og bidrager væsentligt til dens flertydighed.

Præteksten bærer vidnesbyrd om, at arbejdet med ”Det nye Aarhundredes Musa” har været langt fra den hurtigskrivende improvisation, der ellers ofte fortælles om i anekdoter fra H.C. Andersens samtidige. En tidligt formuleret idé har ventet længe på at komme til udfoldelse, men da den målrettede del af processen indledes, udfoldes den igennem en intens skriveproces af nogle ugers varighed – en proces, hvor forfatteren undervejs, ligesom når han i øvrigt forfattede eventyr, læste højt af koncepterne og modtog kritik, som han formentlig i nogen grad (og i hvert fald efter eget udsagn) har taget til efterretning i de efterfølgende revisioner af manuskripterne. Denne ”midtvejs-evaluering” i den typiske kreative proces beskrev H.C. Andersens yngre ven, forfatteren og litteraturhistorikeren Nikolai Bøgh (1843-1905) i artiklen ”H.C. Andersen i det daglige liv”, der blev bragt i *Illustreret Tidende* den 2. april 1905, i anledning af 100-året for Andersens fødsel:

... desuden havde hans Oplæsninger et ideelt Maal for ham selv. Naar han havde skrevet Noget, vilde han erfare, hvorledes det virkede på Tilhørerne, ”om de lo paa de rigtige Steder,” o.s.v., og om han selv under Oplæsningen fornå, at hans Tanke og Følelse vare korrekt udtrykte, og at det Hele faldt naturligt. Naar han saa havde indvundet sine Erfaringer, gik han hjem og skrev det om, som han ikke havde været tilfreds med. Saa læste han det igen op og fortsatte med den omtalte Metode saa længe, til han sagde sig selv: ”Nu er det, som jeg vil have det – nu kan jeg ikke gøre det bedre – nu skal det trykkes”. Tilhørerne vare altsaa hans Prøveklude.<sup>165</sup>

”Det nye Aarhundredes Musa”s prætekst antyder desuden et mønster i form af et vidt forgrenet netværk af anekdoter, billeder, sentenser og personlige erfaringer, der dukker op igen mange andre steder i forfatterskabet, tilsyneladende uafhængigt af tid og genre.

Med ”Det nye Aarhundredes Musa” turde Hans Christian som en anden Johannes have beredt vejen i prædiken og i praksis. Også når det gælder rollen som overgangsfigur imellem det gamle og det nye, må man sige at prosastykket demonstrerer en position, der kombinerer det ærke-romantiske med modernistiske træk. Den collage-æstetik, som denne kreative proces, præ- og slutteksten er udtryk for, har nok rod i Schlegels ”Transzendentalpoesie”, men peger ikke desto mindre fremad mod det moderne i al sin spaltethed.

<sup>165</sup> *Illustreret Tidende*, Årgang 46, nr. 27, s. 382.

## 4. Former og fragmenter – ”Iisjomfruen” (1861). *Eventyrnovelle*.

### 4.1. ”Iisjomfruen” imellem former

”Iisjomfruen” blev trykt første gang i *Nye Eventyr og Historier, Anden Række. Anden Samling*, 1862, der udkom den 25. november 1861, som vanligt i tide til julehandelen. Det var 17 år efter, at H.C. Andersen havde taget konsekvensen af udviklingen i sine fortællinger og var ophørt med at kalde eventyrene ”fortalte for Børn”, og 10 år efter at han havde tilføjet ”Historier” i den paratekst og genrebetegnelser, som eventyrhæfternes titler udgør. Hvor ”Det nye Aarhundredes Musa” i starten af året 1861 lukkede og slukkede for det forrige hæfte (*Anden Række, Første Samling*) med sin korte og rige, om end ikke ubetinget klare form, da åbner ”Iisjomfruen” godt otte måneder senere det nye hæfte med H.C. Andersens suverænt længste historie, inddelt i ikke mindre end 15 kapitler.

Efter ”Iisjomfruen” følger i hæftet historierne ”Sommerfuglen”, ”Psychen” og ”Sneglen og Rosenhækken” i nævnte rækkefølge. Helt særligt for dette hæfte er det, at alle fire historier er blevet til på rejser. ”Sommerfuglen” i slutningen af 1860, mens Andersen opholdt sig i Schweiz, og de tre øvrige historier undervejs på den rejse, han foretog det efterfølgende år. ”Psychen” og ”Sneglen og Rosenhækken” blev digtet i Rom, mens arbejdet med ”Iisjomfruen” indledtes og i høj grad inspireredes af opholdet i Schweiz. Hæftet er altså komponeret sådan, at det først rummer to historier, der er opstået i Schweiz, og derefter to, der er digtet i Rom. Historierne fra Schweiz, ”Iisjomfruen” og ”Sommerfuglen” kontrasterer hinanden alene i kraft af deres titler, mens historierne fra Rom spejler hinanden i deres kunst- og kunstnersyn. På tværs af hæftets ”Rom”- og ”Schweiz”-akse samtaler historierne ”Sommerfuglen” og ”Sneglen og Rosenhækken” med hinanden i og med at ”Sommerfuglen” som billede på et væsen, der lever udadvendt og i det flygtige, kontrasterer sneglen, der dyrker den indadvendte selvudvikling. På samme vis kan der drages paralleller mellem ”Iisjomfruen” og ”Psychen” i deres narrative forløb med protagonister, der stræber efter det højeste, fristes af det kødelige, men ’reddes’ af døden.

”Iisjomfruen” har været underkastet overraskende få litterære læsninger. Det kan blandt andet skyldes historiens komplekse karakter, som jeg skal vende tilbage til. Tre læsninger skal i denne forbindelse fremhæves: Niels Kofoeds i *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967), Finn Barlbys i konference-indlægget ”Satania infernalis - eller forførelsens arabesk - om 'Sneedronningen', 'Iisjomfruen' og 'Tante Tandpine’” (1993) og Johan de Mylius i *Forvandlingens Pris* (2004). Det er glædeligt, at den komplicerede, men ikke desto mindre fascinerende, fortælling vil stå som omdrejningspunkt for et seminar ved H.C. Andersen Centret i november 2014. Imidlertid vil jeg her skitserer en læsning, der som overgang til analysen af fortællingens prætekt koncentrerer sig om fortællingens genremæssige blandingsform.

Som med ”Det nye Aarhundredes Musa” og som med i øvrigt en lang række af H.C. Andersens andre ’eventyr og historier’, har vi også her at gøre med en fortælling, der ikke er ligetil at genbestemme. Tekstens genreblanding er for en umiddelbar betragtning ganske efter et schlegelsk og schellingsk ideal, og set i dette lys er der er da heller ikke noget underligt i, at vi i den finder elementer fra klassiske genrer som novellen, romanen, eventyret og rejseskildringen. Den kombination af genrer, ”Iisjomfruen” skriver sig ind i, er ikke desto mindre medvirkende til at give fortællingen en litteraturhistorisk placering imellem romantik og realisme. ”Iisjomfruen”s brogede genremæssige tilhørsforhold rækker, mener jeg, ud over et romantisk ideal og ind i en moderne fortolkningskrise.

Inden jeg uddyber denne påstand, vil jeg dog først se nærmere på de forskellige elementer fra klassiske genrer, som teksten rummer.

”Iisjomfruen” har karakter af novelle, sådan som Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) definerede denne, nemlig som en ”stedfunden, usædvanlig begivenhed”<sup>166</sup>, der ikke mindst i lokaliseringen, de indgående beskrivelser af schweiziske byer og landskaber, fremtræder realistisk. Den centrale, stedfunde og usædvanlige begivenhed udgøres i denne sammenhæng af det forlovede pars skæbnesvangre udflugt til den lille akaciebeklædte ø ved Chillon, skildret i kapitel XV, ”Slutningen”, der, som jeg skal vende tilbage til i næste afsnit, er baseret på en virkelig hændelse. Den klassiske novelles form følges desuden i det forhold, at handlingen tilspidises i afgørende vendepunkter i kapitel VII, ”Ørnereden” og XV, ”Slutningen”. Historiens karakter af stedfunden begivenhed – og dermed af novelle i Goethes forstand – bestyrkes i øvrigt af det forhold, at læseren såvel i fortællingens begyndelse som i dens slutning gives konkrete tidsangivelser. I kapitel I, ”Lille Rudy”, hedder det således:

For nogle og tyve Aar siden stod her, én og anden Gang, men altid noget fjernet fra de andre Børn, en lille Dreng, der ogsaa vilde handle...<sup>167</sup>

Mens tidsangivelsen i fortællingens epilog bliver endnu mere håndfast:

De besøge *Chillon*, de see derude i Søen den lille Ø med de tre Akasier, og læse om Brudeparret, der i Aaret 1856 en Aftenstund seilede derover, Brudgommens Død, og: ”først næste Morgen hørte man paa Kysten Brudens fortvivlede Skrig.”<sup>168</sup>

Den typiske novelle karakteriseres desuden ofte ved en todelt pointe: En begivenhed og en efterfølgende indsigt, der forklarer og samler fortællingens tråde. Denne skabelon kan til dels også overføres på ”Iisjomfruen”, hvor Rudys død udgør den centrale begivenhed og Babettes drøm et forvarsel og en begyndende indsigt, mens hendes refleksion over drømmen umiddelbart efter Rudys død og den lille epilog giver den endelige indsigt.

Fortællingens samlede forløb minder til gengæld mere om romanens form end om novellens. Vi følger protagonisten Rudy fra tidlig barndom til død, ligesom vi i epilogen hører om ”... *Babettes stille Levedage*”<sup>169</sup> i årene efter Rudys død. Hovedpersonerne er desuden langt mere indgående karakteriseret, end de normalt ville være i den klassiske novelle, hvor såvel bipersoner som protagonister ofte er reduceret til typer. ”Iisjomfruen”s forløb minder da også på mange måder om forløbet i forfatterskabets sidste og kortfattede roman *Lykke-Per* fra 1870.

Selvom ”Iisjomfruen” ikke kan betegnes som et egentligt eventyr, indeholder fortællingen ikke desto mindre en række elementer, der hører det klassiske eventyr til. Her er talende dyr: fugle,

<sup>166</sup>Fra tysk: ”eine sich ereignete unerhörte Begebenheit”, Gespräch vom 29. Januar 1827, citeret efter *Goethes Werke*, (red. Erich Trunz), Wegner Verlag, Hamburg 1960, Bd. VI, s. 726.

<sup>167</sup>*H.C. Andersens Eventyr*, bd. IV, 1966, s. 122.

<sup>168</sup>*Ibid.*, s. 162.

<sup>169</sup>*Ibid.*, s. 162.

hunde og katte: ”Kom med, lille *Rudy*, ud paa Taget!’ var Noget af det Første, Katten sagde...<sup>170</sup>. Og her er besjælet natur: ”Høiere! Høiere! Sagde Træer og Buske”<sup>171</sup>. Her er elementarånder og ’sirener’; isjomfruen (halvt luft, halvt vand), svimlen og solens døtre, solstrålerne. Og her er selvfølgelig en antagonist, isjomfruen, og en protagonist, Rudy. Rudy sættes, som det sig hør og bør i eventyret, på en central prøve, nemlig at hente ørneungen ned fra fjeldranden. Til denne prøve, såvel som til andre af handlingens prøvelser, har Rudy, i hvert fald indirekte, en hjælper i morfarens hankat, der i hans barndom lærte ham at klatre, og hvis indledende visdomsord bliver Rudys motto og gentages igen og igen i forskellige varianter i handlingens løb:

... man falder ikke, naar man ikke er bange for det.<sup>172</sup>

Gentagelsen er en for eventyrgenre karakteristisk stilistisk figur, og det er da heller ikke blot kattens udsagn, der med betoning gentages i ”Isjomfruen”, men også antagonistsens:

... min er han, jeg henter ham!<sup>173</sup>

Også eventyrets magiske tretal er repræsenteret i fortællingen, ved de i alt tre kys, isjomfruen giver Rudy. Isjomfruen selv fortæller os, at han fik det første, da han som étårig lå i gletscherspalten med sin døde mor:

”En deilig Dreng stjal man fra mig, en Dreng jeg havde kysset, men ikke kysset tildøde ...”<sup>174</sup>

I kapitel XII, ”Onde Magter”, søger Rudy op i bjergenes højder i vrede over Babettes flirt med hendes engelske fætter. Her møder han alpepigebarnet, der ligner ”Skoleholderens *Annette*, som han engang havde kysset i Dandsen”, men viser sig at være isjomfruen selv. Hun byder Rudy på rusende vin, og tager hans forlovelsesring i pant for kys nummer to:

Og han slyngede sine Arme om hende, saae ind i hendes forunderlige klare Øine, kun et Secund var det og i dette, ja forklar, fortæl, giv os det i Ord – var det Aandens eller Dødens Liv der fyldte ham, blev han løftet eller sank han ned i det dybe, dræbende Iisvælg, dybere, altid dybere; han saae Iisvæggene som et blaagrønt Glas; uendelige Kløfter gabede rundt om, og Vandet dryppede klingende som et Klokkespil og dertil saa perleklart, lysende i blaaehvide Flammer, *Iisjomfruen* gav ham et Kys, der iisnede ham igjennem hans Ryghvirvler ind i hans Pande, han gav et Smertens Skrig, rev sig løs, ...<sup>175</sup>

<sup>170</sup> Ibid., s. 123.

<sup>171</sup> Ibid., s. 123.

<sup>172</sup> *H.C. Andersens Eventyr* (1966), bd. IV, s. 123.

<sup>173</sup> Ibid., s. 125.

<sup>174</sup> Ibid., s. 125.

<sup>175</sup> Ibid., s. 155.

Det tredje og fatale kys får Rudy i ”Slutningen” (kapitel XV). Sammenhængen med de to tidligere kys – med Gletscheren og den tabte brudering – understreges i passagens indledning:

Koldt og dybt var det klare, blaagrønne Iisvand fra Bjergets  
Gletscher. *Rudy* saae ned deri, kun et eneste Blik og det var, som saae han en  
Guldring trille, blinke og spille, – sin tabte Brudering tænkte han paa, og Ringen  
blev større, videde sig ud i en funklende Kreds og i denne lyste den klare  
Gletscher; ...<sup>176</sup>

Skønt Rudy har en usædvanligt gæv, stærk og succesfuld karakter af en Andersen-protagonist at være, er han ikke desto mindre dødsdømt fra starten: Han er mærket og dermed ’bjergtagen’ af Iisjomfruen. Vi har altså at gøre med en tvetydig protagonist, der på den ene side synes handlekraftig nok til at tage skæbnen i sin egen hånd, men hvis skæbne på den anden side er beseglet fra start. ”Hold fast! Tro ikke, Du falder, saa falder Du ikke!”<sup>177</sup> er mottoet, der betvinger svimlen – og skønt isjomfruen får Rudy til sidst, er spørgsmålet da også, om han falder – eller netop reddes. Han flyver jo ”... fra Kjærlighed til Kjærlighed, fra Jorden ind i Himlen”<sup>178</sup>, fortælles vi i kapitel XV, og fra kapitlet før, ”Syner i Natten” – og dermed Babettes forvarsel af en drøm ved vi, at ’det bedste’, der kan ske for det forlovede par, hvis indbyrdes kærlighed ikke er ren og udelt, måske ikke er deres ægteskab. Hermed er vi fremme ved den for en umiddelbar betragtning ”ulykkelige” slutning på fortællingen, som den norske forfatter Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) var en af de første til at bemærke og beklage, men også til at se i sin sammenhæng. I et brev til H.C. Andersen, dateret den 16. februar 1862, skriver han:

... Isjomfruen har en Begyndelse saadan, at det jublede og sang i Luften, med Grønt og Blaåt og Schwejtserhuse. De har der skildret en Gut saadan som jeg havde Lyst til at have en Broder, og hele Sceneriet, Babette, Mølleren, Kattene, hun, som fulgte med over Fjeldet og saa ham ind i Øjet, - jeg blev begejstret til Udraab og maatte gjøre flere Standsninger. – Men kjere, snilde Mand, at De havde Hjerte til at slaa dette Billede istykker for os? – Den Tanke, som danner sidste Afdeling, har noget af Gud i sig, den imponerer mig, denne Tanke, at to Mennesker skilles paa Toppunktet af deres Lykke; endnu mere, at De forinden, klart som naar en pludselig Kastevind kruser det stille Vand, har ladet os ane, at der boede i begges Sjele, hvad der kunde have kuld kastet denne Lykke.<sup>179</sup>

Bjørnson gør hermed opmærksom på et af de mange spørgsmål af etisk-moralsk karakter, som ”Iisjomfruen” rejser. Teksten lader os forstå, at ikke bare Rudy, men også kærligheden mellem Rudy og Babette på forhånd er dødsdømt. Deres kærlighed er ikke ren og ubesmittet – de er begge ’syndere’ i den forstand, at de har været hinanden utro i tanke og gerning, og paradoksalt nok er det denne

<sup>176</sup> Ibid., s. 160.

<sup>177</sup> Ibid., s. 147.

<sup>178</sup> Ibid., s. 161.

<sup>179</sup> Bille & Bøgh: *Breve til Hans Christian Andersen*, København: C.A. Reitzels Forlag 1877, s. 625-629.



utroskab og den deraf følgende gensidige vrede, der bliver udslagsgivende for beslutningen om, at deres bryllup skal stå. ”.. der boede i begges Sjele, hvad der kunde have kuld kastet denne Lykke”, skriver Bjørnson, og kapitel XIII, ”I Møllerens Huus”, der omhandler Rudy og Babettes forsoning afrundes da også med den for en retrospektiv læsning tvetydige bemærkning:

Udenfor var Alpegløden, Aftenklokken klang, Solstraalernes Døtre sang: ”Det Bedste skeer!”<sup>180</sup>

I Kapitel XV, ”Slutningen” spørger ”Iisjomfruen”s fortæller pludselig sin læser: ”Kalder Du det en sørgelig Historie?”<sup>181</sup> Her har vi at gøre med et for H.C. Andersens historier karakteristisk mesterligt stilbrud af en direkte henvendelse. Sørgeligt er det, som førnævnt, ikke nødvendigvis i fortællingens optik. ”Dødens Iiskys besejrede det Forkrænkelige”<sup>182</sup>, konkluderer den. ”Forspillet endte for at Livs-Dramaet kunde begynde, Misklangen opløses i Harmonie.” Rudy dør i sit livs lykkeligste øjeblik, på samme måde som Lykke-Peer (i digterens roman af samme navn) – ”den Lykkelige frem for Millioner!” – gør det.<sup>183</sup>

De mange eventyrlige og novelleagtige elementer taget i betragtning, er de grund til, som Niels Kofoed gør det i doktordisputatsen *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*,<sup>184</sup> at karakterisere ”Iisjomfruen” som en hybrid mellem eventyr, novelle og roman. Fortællingen har imidlertid også karakter af rejseskildring, og det schweiziske landskab har stærk konkret såvel som symbolsk betydning i fortællingen. På det konkrete plan er landskabsbeskrivelsernes detaljeringsgrad langt større, end man normalt ville se i eventyret. Her er indgående beskrivelser af landskab, fauna og flora, lokalsamfund og befolkning, og i disse beskrivelser er fortællingen parallel både til Andersens egne egentlige rejseskildringer og til periodens opkomst af guidebog-genren.<sup>185</sup> På det symbolske plan fungerer naturen ikke bare som baggrund eller kulisse for den dramatiske handling, men som medspiller. Den har en iboende overnatur i form af de mange elementarånder og den optræder bedragerisk dobbelt, på én gang opløftende og destruktiv. Tematiseringen af naturens overvældende magt, der sætter mennesket på prøve er tilbagevendende i H.C. Andersens forfatterskab. I ”Sneedronningen” står Kay og Gerda prøven gennem deres inderlige kristentro. Sneedronningen når her kun at kysse Kay to gange. I ”Iisjomfruen” modtager Rudy sluttelig det tredje og dødelige kys.

Både Barlby og Mylius definerer i de nævnte læsninger ”Iisjomfruen” som en rammefortælling, sidstnævnte i kraft af den tilbagevendende sidehistorie om vandringsmanden, hvis kappe vinden og solen kappes om at tage af. Det er dog, så vidt jeg kan se, ikke i klassisk forstand, at der er tale om en rammefortælling: Vi har at gøre med én overordnet fortæller. Men der er flere indlejrede fortællinger i eventyrnovellen, og her vil jeg særligt fremhæve den dobbelthed og spejling der opstår i forholdet mellem den indlejrede fortælling ”Ørnereden” (kapitel VII) og den overordnede for-

<sup>180</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. IV, s. 157.

<sup>181</sup> Ibid., s. 161.

<sup>182</sup> Ibid., s. 161.

<sup>183</sup> Klaus P. Mortensen (red.): H.C. Andersens samlede værker, København: DSL/Gyldendal, 2003-2007, bd. 6, s. 347.

<sup>184</sup> I kapitel 20, ”Iisjomfruen”, *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*, København: Munksgaard 1967, s. 235-247.

<sup>185</sup> Forfatteren og journalisten Paul Binding besøgte i efteråret 2011 H.C. Andersen Centret og det daværende Institut for Litteratur, Kultur og Medier, hvor han holdt et inspirerende foredrag om ”Iisjomfruen” som rejsebeskrivelse og om den begyndende schweiziske turismeindustri i perioden.



tælling. Den er særligt interessant i nærværende sammenhæng, fordi den trækker tråde både tilbage til ”Det nye Aarhundredes Musa” og, som vi siden skal se, frem til ”Tante Tandpine”. Først skal det bemærkes, at apostlen Johannes, som vi også stødte på i behandlingen af ”Det nye Aarhundredes Musa”, optræder i ”Isjomfruen” i symbolsk form, i og med at netop ørnen er Johannes’ evangelist-symbol. Ørnen brugtes desuden siden oplysningstiden som symbol på sjælens fald og opstigen, sådan som man kan se det i Johannes Ewalds digt ”Til Sielen. En Ode” (1780). I kapitlet om ”Ørnere-den” besejrer Rudy (mennesket) naturen ved at slå ørnemoderen ihjel og tage ungen. I den overordnede fortælling besejrer isjomfruen (naturen) mennesket ved at slå Rudys mor ihjel og tage Rudy. Naturen står altså som den sejrende overfor det forgængelige menneske, ”Dødens Iiskys besejrede det Forkrænkelige”<sup>186</sup>. ”Mennesker forgår, men naturen består”, fristes man til at sige, med en omskrivning af Andersens nok så bekendte motto fra ”Det gamle Huus” (1847) – ”Forgyldning forgæaer, Men Svinelæder bestaaer!”. Døden sejrer over livet, det forkrænkelige, men besejler evigheden. I spejlingen mellem den indlejrede og den overordnede fortælling er det altså forholdet mellem det timelige og det evige, der tages under behandling.

De møder og mellemfelter mellem genrer, der findes i ”Isjomfruen”, som andre steder i H.C. Andersens forfatterskab, har rod i romantikken, men peger imod det moderne. Det gælder også ”Isjomfruen”s novelleform, der i nogen grad, som hos E.T.A. Hoffmann, drejes mod den fantastiske fortælling. Her er eksempler på klassisk tøven, især i de to scener, hvor den voksne Rudy møder isjomfruen i næsten-menneskelig forklædning. Som læser er man ganske vist i sidste ende ikke i tvivl om, at det er isjomfruen selv og ikke en almindelig ung pige eller skoleholderens Annette, Rudy møder i bjergene. Sammenhængen ekspliciteres i begge scener, når isjomfruen ved scenernes slutning nævnes ved navn, og inden da mere end antydes i kraft af de mange referencer til elementet vand i både dets flydende og faste form, såvel som til glas, der jo deler vandets gennemskinnelige kvalitet. Vi kan læse disse referencer i flere af de førnævnte citater. Her skal blot anføres et enkelt mere:

Tæt ved Rudy gik pludselig en ung Pige, han havde ikke bemærket hende, før hun var lige tæt ved ham; ogsaa hun vilde over Fjeldet. Hendes Øine havde en egen Magt, man maatte see ind i dem, de vare saa selsomt glasklare, saa dybe, bundløse ... hun rørte ham med iiskolde Fingre.<sup>187</sup>

Som Torsten Bøgh Thomsen redegør for i artiklen ”Hæsligt mudder, usund luft – mørk økologi i *Improvisatoren*”,<sup>188</sup> har Andersen allerede tidligt i forfatterskabet (i romanen *Improvisatoren*, 1835) brugt vandets amorfe karakter i tematiske sammenhænge, hvor elementet trods dets evne til at forbinde adskilte fænomener langt fra er blevet anvendt til at opnå en romantisk enhed, men tværtimod til at pointere en dobbelthed mellem det nære og det fremmede, og dermed til at installere en usikkerhed hos læseren. Det er, efter min mening, en tilsvarende udnyttelse af elementet, vi ser i ”Isjomfruen”. Referencerne til vandet og dets amorfe karakter anvendes særligt i de scener, hvor man

<sup>186</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. IV, s. 161.

<sup>187</sup> Ibid., s.141.

<sup>188</sup> I H.C. Andersen Centrets kommende antologi *H.C. Andersen og det uhyggelige* (planlagt udgivelse efteråret 2014).

som læser kan foruroliges af dobbeltheden mellem det på én gang velkendte og fremmede i fænomenernes fremtræden, og hvor man kan være i tvivl om, hvorvidt Rudys erfaringer er troværdige, om det oplevede er virkeligt eller en drøm – og dermed om, hvorvidt isjomfruen er virkelig eller indbildt.

Borte var Alpepiggen, borte den skjulende Hytte, Vandet drev ned af den nøgne Klippevæg, Sneen laae rundt om; Rudy rystede af Kulde, gjenneblødt til Skindet ...<sup>189</sup>

Dermed er vi tilbage ved den fantastik i fortællingen, der er baseret på tøven, sådan som Tzvetan Todorov har skildret fænomenet i sit skelsættende værk.<sup>190</sup> Ikke mindst efter dette sidste møde med bjergpiggen alias bogholderens Annette alias isjomfruen kunne Rudy med rette have spurgt sig selv, om han havde drømt om mødet, eller om han havde været vågen. Og helt efter bogen (Todorovs) finder dette møde med isjomfruen da også sted i et grænseland mellem søvn, febevildelse og vågen tilstand:

Han følte en brændende Tørst, Hede i Hovedet, Kulde i sine andre Lemmer; han greb efter sin Jagtflaske, men denne var tom, han havde ikke tænkt paa den, da han stormede op i Bjergene. Aldrig havde han været syg, men nu havde han en Fornemmelse deraf; træt var han, Lyst følte han til at kaste sig ned og sove, men Alt strømmede med Vand, han søgte at tage sig sammen; underligt zittrede Gjenstandene for hans Øine ...<sup>191</sup>

Den fantastiske tøven i møderne med bjergpiggen underbygges af en række eksempler på den slags sproglige forbehold, som Todorov kalder for modaliseringer, altså:

... vendinger, der, uden at ændre sætningens mening, modificerer forholdet mellem udsigelsens subjekt og udsagnet.<sup>192</sup>

I det første møde med bjergpiggen markerer gentagelsen af ordet ”som” (her i betydningen ”som om”) sådan et sprogligt forbehold:

”Jeg har ingen!” sagde hun og loe, men det var, som hun talte ikke et sandt Ord ... han hørte Latter og Jodlen, og ikke lød det som kom det fra et Menneske.<sup>193</sup>

I det andet møde med bjergpiggen alias Annette består modaliseringerne i vendingerne ”han troede” og ”og dog”:

---

<sup>189</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. IV, s. 155.

<sup>190</sup> Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus: Forlaget Klim, 2007. (Opr. udg. *Introduction à la littérature fantastique*, 1970).

<sup>191</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. IV, s. 153-154.

<sup>192</sup> Todorov: op. cit., s. 39.

<sup>193</sup> H.C. Andersens eventyr: op. cit., s. 141.

... men da saae han pludselig, hvad han aldrig havde seet her før, et nyttømret lavt Huus, der heldede sig op til Klippen, og i Døren stod en ung Pige, han troede at det var Skoleholderens *Annette*, som han engang havde kysset i Dandsen, men det var ikke *Annette*, og dog havde han seet hende før, maaskee ved *Grindelwald*, hiin Aften han vendte hjem fra Skyttelaugget i *Interlaken*.<sup>194</sup>

Hermed fremstår pigen velkendt og dog fremmed, hvilket bestyrkes i den følgende modalisering:

Han saae paa den unge Pige, det var *Annette* og dog ikke *Annette*, endnu mindre Troldphantomet ...<sup>195</sup>

Den tøven og tvivl, der med brugen af modaliseringerne kan opstå om pigens egentlige identitet opløses som før nævnt hurtigt. Det gør tvivlen om karakteren af Rudys oplevelse derimod ikke. I favntaget med isjomfruen forplanter tvivlen sig tilsyneladende fra Rudy til fortællerstemmen selv, der spørger:

... ja forklar, fortæl, giv os det i Ord – var det Aandens eller Dødens Liv der fyldte ham, blev han løftet eller sank han ned i det dybe, dræbende lissvælg ...<sup>196</sup>

I begyndelsen af det efterfølgende kapitel pointeres det endnu en gang, at Rudys 'syndefald' kan have haft karakter af drøm eller febevildelse.

Onde Magter have deres Spil, udenom os og indeni os, det havde *Rudy* fornummet og tænkt over; hvad var der foregaaet om ham og i ham, der høit paa Bjerget? Var det Syner eller en Feberdrøm, aldrig havde han kjendt til Feber eller Sygdom før. Et Indblik i sig selv havde han gjort, idet han dømte *Babette*.<sup>197</sup>

Rudys – og fortællerens – tvivl om, hvad der egentlig er foregået på bjerget underminerer imidlertid på underligvis sig selv ved den gentagne fremhævelse af, at Rudy ellers aldrig har været syg før. Her foregår der noget uldent.

Da isjomfruen definitivt har taget Rudy og viser sig for *Babette*, er al tøven derimod væk. Læsere er ikke i tvivl om, at *Babette* er vågen, og her er ingen modaliseringer. Skønt isjomfruen åbenbarer sig som et flygtigt syn, er hun tilsyneladende nu en realitet for *Babette*.

”I det dybe Vand!” sagde hun ind i sig selv. ”Dybt nede, som under Gletscheren, er han!”

<sup>194</sup> Ibid., s. 154.

<sup>195</sup> Ibid., s. 154.

<sup>196</sup> Ibid., s. 155.

<sup>197</sup> Ibid., s. 156.

I hendes Tanker kom, hvad *Rudy* havde fortalt om sin Moders Død, om sin Frelse, da han som Liig løftedes op af Gletschernes Kløfter. ”Iisjomfruen har ham igjen!”

Og der lyste et Lyn, saa blendende, som Solglands paa den hvide Snee. *Babette* foer iveiret; Søen løftede sig i dette Nu, som en skinnende Gletscher, *Iisjomfruen* stod der, majestætisk, blaableg, skinnende, og ved hendes Fødder laae *Rudys* Liig; ”Min!” sagde hun og rundt om var igjen Mulm og Mørke, skyllende Vand.<sup>198</sup>

”Iisjomfruen” har altså også karakter af fantastisk litteratur, og fortællingen demonstrerer med sine bevidste referencer til og brud med såvel klassiske som nye genrer på eksemplarisk vis Jacques Derridas påstand i ”Genrens lov”:

En tekst kan ikke *tilhøre* nogen som helst genre. Enhver tekst *deltager* i en eller flere genrer, der er ingen tekst uden genre, der er altid en genre og genrer, men denne deltagelse er aldrig en tilhørighed. Og dette ikke pga. en overflod af rigdom og fri produktivitet, anarkistisk og uklassificerbar, men pga. selve deltagelsens *træk*, pga. kodens og det generiske mærkes effekt.<sup>199</sup>

I ”Iisjomfruen” som i ”Det nye Aarhundredes Musa” gælder det, at manglen på genremæssigt tilhørsforhold giver anledning til en fortolkningskrise hos læseren. Den eventyrligt religiøse virkelighedsopfattelse kan ikke opretholdes her, hvor det eventyrlige sameksisterer eller måske nærmere kriges med novellens virkelighedsopfattelse og form. Denne fortolkningskrise peger, vil jeg påstå, også frem mod det moderne.

I *Forvandlingens Pris* fremlæser Johan de Mylius overbevisende fortællingens forbindelse mellem eros og død, men fremhæver med rette, hvordan fortællingens sammensathed giver mange andre muligheder:

Der kunne sagtens vælges andre indfaldsvinkler til denne meget sammensatte tekst: en – meget nærliggende og ofte anvendt – faktuel og biografisk vinkel (Andersen og Schweiz), en traditionelt idémæssig vinkel (Andersens religion, hans syn på synd og frelse etc. eller Andersens syn på naturen, naturkræfterne, på menneskets herredømme over eller afmagt over for naturen) eller eksempelvis en indfaldsvinkel, der kunne have at gøre med socialisering (både den sociale opstigning og den mulige eller umulige socialisering af den rousseauske ”vilde”, af naturbarnet og dermed naturen som sådan eller af geniet, kunstneren?).

---

<sup>198</sup> Ibid. s. 161.

<sup>199</sup> Jacques Derrida: ”Genrens Lov” i Johansen, Jørgen Dines & Klugeff, Marie Lund: *Genre*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2009, s. 217. Første gang publiceret som ”The Law of Genre” i *Glyph: Textual Studies*, 7, (1980).

Historien byder sig til med de mange mulige indfaldsveje, for den er både i sin tilblivelse og i sin komposition, som den nu fremtræder for læseren, sammensat af mange elementer.<sup>200</sup>

Her rører Mylius ved noget centralt såvel for ”Iisjomfruen” som for de to andre fortællinger, der behandles i denne afhandling. Tekstens komposition afspejler dens tilblivelse, og dens sammensathed åbner fortællingen for mange forskellige tolkninger og bidrager altså til dens flertydighed.

#### 4.2. Den tilblivelseshistoriske ramme og intertekstualiteten

Fortællingen om ”Iisjomfruen”, der udspiller sig i Schweiz, blev publiceret knap tre måneder efter, at H.C. Andersen var kommet hjem fra en fem måneder lang rejse til Italien, Schweiz og Tyskland, en rejse han havde foretaget sammen med studenten – den senere zoolog – Jonas Collin den yngre (1840-1905). Rejsens ophold i Schweiz blev udgangspunktet for H.C. Andersens målrettede arbejde med fortællingen, skønt tidligere optegnelser siden er inkluderet i ”Iisjomfruen”, og skønt tanken om at skrive en digtning, der udfolder sig i den schweiziske natur, tilsyneladende er opstået på et langt tidligere tidspunkt.

Allerede da Andersen i sensommeren 1833 første gang besøgte Schweiz gør de dramatiske landskaber et uudsletteligt indtryk på ham og vækker den digteriske åre i de breve, han sender hjem. Som Kofoed skriver:

I en passage af et brev til Henriette Wulff mærker man, at Schweiz kommer til at kræve et digterværk af ham, ligesom Italien.<sup>201</sup>

Om opholdet i Schweiz i 1861 hedder det i fortsættelsen af selvbiografien *Mit Livs Eventyr*, at det ”blev længst i *Montreux*. Her voksede frem og udfoldede sig Eventyret ’*Iisjomfruen*’”<sup>202</sup>. Ved sammenligningen af præteksten med breve, dagbøger og sluttekst, viser det sig, at en væsentlig del af det, der skulle blive til historien om ”Iisjomfruen”, var opstået allerede tidligere på denne rejse, men Andersens bemærkning er sandfærdig i den forstand, at de tidligere tilløb, som vi skal se nærmere på om lidt, ikke havde noget med en isjomfru at gøre.

Det er i sig selv usædvanligt, at H.C. Andersen indledte arbejdet med denne fortælling, mens han var på rejsen – det skete ellers kun sjældne gange, og flere steder har digteren givet vidnesbyrd på, at han arbejdede bedst, når han var hjemvendt fra rejselivet. Men på denne rejse blev det altså anderledes. Han havde, som vi siden skal se, taget mindst to af sine optegnelseshæfter (II-2 og II-4) med på rejsen, og især i det på afrejsetidspunktet allerede halvfylde optegnelseshæfte med det blå omslag (II-4) tilføjedes ansatser til nye digtninger. I hæftet finder vi ikke bare tilløb til ”Iisjomfruen”, men også koncepter til ”Sneglen og Rosenhækken” og ”Sølvskillingen”, der i øvrigt begge ligesom ”Iisjomfruen” er inspireret af rejselivet: ”Sneglen og Rosenhækken” af en diskussion med rejseledsageren Jonas Collin d.y., hvor Jonas satte sin filosofiske fætter, Viggo Drewsen, der

<sup>200</sup> Mylius: op. cit., s. 77-78.

<sup>201</sup> Niels Kofoed: *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*, København: Munksgaard 1967, s. 236.

<sup>202</sup> Mortensen: *H.C. Andersens samlede værker*, bd. 18, 2007, s. 240.

arbejdede på sin egen udvikling og ikke havde med andre mennesker at gøre, højere end den norske digter Bjørnstjerne Bjørnson, der netop var i Rom samtidig med de to danskere. ”Sølvskillingen” er inspireret af de forskellige rejsevaluta-erfaringer, der i øvrigt også gled over i hæftets fortælling om ”Ørneungen” (se bilag 2), i beskrivelsen af englænderen, hvis penge taler et sprog, alle kan forstå.

Det er ikke bare elementer fra opholdet i Schweiz i 1861, vi genfinder i ”Iisjomfruen”, men også elementer, der efter alt at dømme er inspireret af de mange tidligere ophold i Schweiz, H.C. Andersen havde gjort. Det blå hæfte rummer således også optegnelser fra opholdet i Schweiz 1860.

Topsøe-Jensen har i sin artikel om ”Iisjomfruen” i *Vintergrønt* 1976 udførligt beskrevet, hvordan man kan følge fortællingens tilblivelse ved at sammenholde optegnelseshæfter med dagbogsnotater og breve.<sup>203</sup> Jeg henviser derfor til hans artikel for de detaljerede beskrivelser af tilblivelsesforløbet, mens jeg selv i det følgende først giver et ganske kort rids af forløbet, for derefter at rette fokus mod sammenhængen mellem tilblivelsen og eventyrnovellens rige intertekstualitet.

Kort efter ankomsten til Schweiz lyder det i dagbogen fra Bex den 18. juni 1861: ”... da jeg kom hjem begyndte jeg en Historie om Alpejægeren”.<sup>204</sup> Denne historie, som ender som det dramatiske hovedmoment i ”Iisjomfruen”, nemlig kapitel VII, ”Ørnereden”, er tilsyneladende det første arbejdsudkast – og det har intet med en isjomfru at gøre. Forarbejdet, som H.C. Andersen hér kalder for ’historien om Alpejægeren’ er identisk med det, der findes i optegnelseshæfte II-4 (uden overskrift), og hvis manuskriptsider tidligere har været webpubliceret på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside ”H.C. Andersens eventyrmanuskripter” med betegnelsen ”Ørneungen”. I et brev til B.S. Ingemann den 27. juni 1861 omtaler Andersen arbejdet:

Jeg arbejder paa en lille Fortælling: ”Ørnereden”, min Musa har, imod Sædvane, flittigt besøgt mig paa denne Reise, ...<sup>205</sup>

Selvom fortællingen her omtales med den titel, den siden som kapitel VII får i ”Iisjomfruen”, er der af brevet intet der tyder på, at forfatteren havde planer om at indlemme den i en større sammenhæng.

Andersen fortsatte arbejdet med ”Ørnereden” undervejs på sin videre rejse over Montreux, Lausanne, Freiburg og Bern til Brunnen. Her indlogerede han sig på ”Hotel Adler” (5.-14. juli), hvor han siden 1855 havde været en tilbagevendende gæst. Det er i breve herfra, at historien begynder at blive omtalt som ”Iisjomfruen”. På vejen dertil havde opholdet ved Geneve-søen, som H.C. Andersen også havde besøgt og skrevet om i hæftet året før, inspireret til at udvide fortællingen.

Som Topsøe-Jensen også har redegjort for, var det imidlertid først under hjemrejsens ophold på slottet Maxen ved Dresden (26. juli – 14. august) at Andersen for alvor fik greb om historien. Og på rejsens sidste etape, under opholdet hos Ingemanns i Sorø (26. august – 1. september), blev slutningen til den, vi kender i dag.

Historien om Alpejægeren, Ørneungen, eller Ørnereden som den kom til at hedde, er ikke H.C. Andersens egen opfindelse, hvad han også selv var den første til at gøre opmærksom på i sine bemærkninger til ’eventyret’. ”Den hele Skildring med Ørnereden er oplevet og fortalt mig af den

<sup>203</sup> Helge Topsøe-Jensen: *Vintergrønt*, København: G.E.C. Gad 1976, s. 110 ff.

<sup>204</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, bind V, 1971, s. 82.

<sup>205</sup> H.C. Andersens *brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann*, 1997, bd. 2, s. 515-18.



bayerske Folkedigter Koppel”<sup>206</sup>, skriver han. Wolfgang Xavier Franz Ritter von Kobell (1803-1882) var foruden digter også professor i mineralogi, og Andersen havde kendt ham siden 1854. Det var formentlig i sommeren 1860 i München, hvor de to så en del til hinanden, at Andersen hørte den spændende historie.

Her er der altså tale om en mundtlig overlevering – og ikke ’tekst’ i traditionel forstand, men ikke desto mindre om intertekstualitet, også i Gerard Genettes forstand, som en underkategori af det han overordnet kalder for ’transtekstualitet’.<sup>207</sup>

Ud over denne overlevering, der altså dannede udgangspunktet for tilblivelsen af ”Isjomfruen”, er der to andre intertekstuelle referencer, der især kom til at danne forudsætning for den endelige udformning af eventyrnovellen.

Den ene af dem er datidens parallel til vor tids rejsebibel *Lonely Planet*, nemlig Karl Baedekers *Die Schweiz, die italienischen Seen; Mailand; Genua, Turin. Handbuch für Reisende von K. Baedeker*<sup>208</sup> fra forlaget Karl Baedekers berømte guidebogserie, der publicerede rejseguidere fra 1830’erne og i hvert fald frem til 1970’erne, og som er kendt for bøgernes røde indbinding. Baedeker var pioner indenfor den verdensomspændende guidebogslitteratur og bøgerne så udbredte, at man i tysksprogede lande omtalte guidebøger som ”Baedekers”, også selvom de var publiceret på andre forlag. Under sit ophold i München i 1860, umiddelbart inden dette års indrejse i Schweiz noterede H.C. Andersen i sin dagbog den 11. juni 1860, at han havde ”Kjøbt Bädekers ’Schweitz’”<sup>209</sup>

Fra Bex i Rhonedalen, hvor digteren havde nedskrevet ”Ørnereden”, rejste han som sagt videre til Villeneuve (og genså Chillon) samt Montreux ved Geneve-søen, og da kunne han i sin Baedeker læse følgende om den lille akaciebegroede ø, Ile de Paix:

Im Sommer 1856 war ein Brautpaar Abends in einem Kahn zu der Insel gefahren und hatte den Kahn angelegt. Durch die Strömung der Rhone hatte der Kahn unbemerkt sich los gemacht. Der Bräutigam, ein guter Schwimmer, springt dem Kahn nach, erhascht ihn, verschwindet dann aber in der Fluth. Erst am folgenden Morgen wird der Ruf der einsamen Braut vom Ufer gehört.<sup>210</sup>

Med den tragiske anekdote ændrede planerne for digtningen sig, og ideen om at give poetisk form til konfrontationen mellem menneskenes verden og naturkræfterne i skikkelse af isjomfruen, kom til. At der ingeniørligt er tale om plagiat i denne genanvendelse af anekdoten kan man læse af ”Isjomfruen”s epilog, hvor fortælleren tværtimod adresserer kilden direkte:

<sup>206</sup> I ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*” (1868), her gengives efter *H.C. Andersens Eventyr*, bd. VI, s. 21.

<sup>207</sup> Oprindeligt formuleret i Genettes *Palimpsestes*, Paris: Seuil 1982, se også Elisabeth Friis’ artikel ”Intertekstualitet” i Kjældgaard m.fl. (red.): *Litteratur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2012.

<sup>208</sup> Udgivet i Coblenz 1857.

<sup>209</sup> *H.C. Andersens dagbøger*, bd. IV, s. 397. Erling Nielsen & Flemming Hovmann gør opmærksom på dette forhold i kommentarbindet til *H.C. Andersens Eventyr*, bd. VII, s. 263.

<sup>210</sup> Karl Baedeker: *Die Schweiz, die italienischen Seen; Mailand; Genua, Turin. Handbuch für Reisende von K. Baedeker*, Coblenz 1857, s. 191.



Ved hver Station udstige Fremmede, de komme med deres i Rødt indbundne Reisebog og læse sig til, hvad Mærkeligt de have at see. De besøge *Chillon*, de see derude i Søen den lille Ø med de tre Akasier, og læse i Bogen om Brudeparret, der i Aaret 1856 en Aftensund seilede derover, Brudgommens Død, og: ”først næste Morgen hørte man paa Kysten Brudens fortvivlede Skrig.”<sup>211</sup>

Den tredje intertekstuelle reference, der markant præger ”Iisjomfruen” er den tyske rejseskildrer og geograf Johann Georg Kohls (1808-78) *Alpenreisen* I-III, udgivet i årene 1849-51. H.C. Andersen havde allerede i 1858 interesseret sig for værket<sup>212</sup>, der er en rejseberetning forsynet med en lang række faktuelle data, og siden 1844 havde han desuden kendt Kohl personligt.<sup>213</sup> Da H.C. Andersen i 1861 på hjemrejsen gør længere ophold i Maxen, får han som førnævnt for alvor mulighed for at sætte kræfter ind i arbejdet med eventyrnovellen. Her noterer han i dagbogen den 7. august: ”læser Kohls ’Alpenreisen’ og pynter paa mit Alpeeventyr”. Som det også fremgår af Erling Nielsen og Flemming Hovmanns punktkommentarer til ”Iisjomfruen”<sup>214</sup> kan man i mange af eventyrnovellens detaljerede beskrivelser af den schweiziske natur og af landets indbyggere finde paralleller til Kohls beskrivelser.

Det er ikke usædvanligt, at H.C. Andersens værker indskriver sig i intertekstuelle sammenhænge, men det er ikke desto mindre sjældent, at de intertekstuelle referencer får så markant betydning for værkets form og indhold, som tilfældet er i ”Iisjomfruen”.

### 4.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst

#### 4.3.1. Konstituering af dossieret

I det jeg fortsat skelner mellem dossier og prætekst på samme vis som nævnt i kapitel 3, kan det konstateres, at det dossier til ”Iisjomfruen”, jeg i det følgende skal beskrive, efter alt at dømme er så komplet, som det kan blive. Materialet viser ikke åbenlyse tegn på lakuner imellem de forskellige stadier fra forarbejde, optegnelser, udkast over det gennemarbejdede koncept til den stærkt rettede renskrift. Jeg har ikke fundet udsagn fra H.C. Andersen selv eller andre om, at der skulle have eksisteret yderligere forarbejder udover dem, jeg gennemgår i det følgende, ligesom jeg ikke er stødt på oplysninger om eksistensen af supplerende materiale i private eller utilgængelige samlinger. Dog er der foretaget en række rettelser imellem renskriften og den trykte tekst, hvorfor der måske kan have eksisteret et egentligt trykmanuskript, hvori disse rettelser er indført.

Mit arbejde med at indsamle dossieret har dermed først og fremmest bestået i at gennemgå optegnelsehæfter og løsark fra *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* for at finde de optegnelser og udkast, der har fungeret idéskabende og været anvendt til at producere ”Iisjomfruen”. Mere ligetil har det været at fremskaffe henholdsvis koncept og renskrift. De er ikke alene tydeligt registrerede i henholdsvis *Collinske Manuskriptsamling 36,4<sup>o</sup>* på Det Kongelige Bibliotek og i samlingerne ved Odense Bys

<sup>211</sup> H.C. Andersen *Eventyr*, bd. IV, s. 162.

<sup>212</sup> Jf. H.C. Andersens *brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, bd. II, s. 302.

<sup>213</sup> Jf. H.C. Andersens *dagbøger*, bd. III, s. 408.

<sup>214</sup> H.C. Andersens *Eventyr*, bd. VII, s. 265 ff.

Museer, H.C. Andersens Hus, hvor de hver især befinder sig, men begge manuskripter er også publiceret på de respektive institutioners hjemmesider i form af fotografier af manuskripterne, uden transskriptioner.

Som nævnt er ”Iisjomfruen” den mest omfangsrige historie, H.C. Andersen skrev. Det afspejler sig også i dossieret og dermed i nærværende afhandlings bilag B. De tidlige optegnelser og udkast i hæfter og på løsark udgør i den forbindelse den mindst omfattende og lettest læselige del, mens de 19 blade som konceptet (i den *Collinske Manuskriptsamling 36,4<sup>o</sup>*) består af, på det nærmeste udgør en collage. Her er omkring 3000 påskrevne eller overklistede rettelser, skrevet på bagsiden af tidligere udkast og andre manuskripter. At finde hoved og hale og sammenhæng i konceptet har været et større detektivisk arbejde for Askgaard, og der er derfor heller ikke noget at sige til, at enkelte affotograferinger af sider (uden deres overklæbninger) i kraft af herværende undersøgelse viste sig ikke at være kommet med i den oprindelige publicering af fotografier af manuskriptsiderne på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside ”H.C. Andersen online – H.C. Andersens eventyrmanuskripter”<sup>215</sup>. Forskningsbibliotekar Bruno Svindborg har også i denne sammenhæng været mig til stor hjælp ved at fremsende fotokopier af de manglende sider.

Også renskriften, der befinder sig i samlingerne ved Odense Bys Museer/H.C. Andersens Hus, indeholder overklæbninger og en lang række overstregninger. Den har et omfang på hele 51 manuskriptsider, publiceret på Odense Bys Museers hjemmeside (”H.C. Andersen samlinger – H.C. Andersen Eventyr Manuskripter”)<sup>216</sup>, men ligesom det gælder for konceptet, er en transskription af renskriften ikke tidligere blevet publiceret. Sammen med den samlede transskription af de fem optegneshæfter udgør disse transskriptioner projektets største transskriptionsarbejde, der har været endog særdeles tidskrævende for Askgaard at udføre, ligesom gennemgangen af de to manuskripter for mit vedkommende har udgjort et omfattende analysearbejde. Af hensyn til såvel plads som relevans afspejles dette forhold dog ikke i omfanget af dette kapitel, hvor jeg kun gengiver enkelte mindre omfangsrige transskriptioner, men i øvrigt henviser til bilag B, ligesom jeg kun gennemgår dossieret i store linjer og med de mest markante og interessante eksempler på redaktioner, fremfor at give en detaljeret beskrivelse af hver enkelt redaktion.

I gennemgangen tager jeg udgangspunkt i Det Kongelige Biblioteks registrering og organisering af materialet, mens jeg sidenhen forsøger at etablere en mere teleologisk kategorisering af elementerne i dossieret og præteksten.

#### 4.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret. Intratekstualitet.

Indledningsvis vil jeg for overskuelighedens skyld liste de overordnede kategorier, der indgår i dossieret, sådan som kategorierne fremstår i de respektive institutioners registrering.

- Optegneshæfterne i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* – II. Her findes optegnelser anvendt i arbejdet med ”Iisjomfruen” i tre af de fem hæfter, nemlig II-2 (ca. 1855-1874, hovedparten skrevet 1855-59), II-3 (ca. 1855-56) og 41,4<sup>o</sup>-II-4 (ca. 1860-64). Dele af optegnelserne i det ene af hæfterne, det der bærer betegnelsen II-4 er, som tidligere nævnt, affotograferet på Det

<sup>215</sup> Tidligere at finde på adressen: [http://wayback-](http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504120434/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcaeventyr/oversigt.htm)

01.kb.dk/wayback/20100504120434/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcaeventyr/oversigt.htm

<sup>216</sup> <http://hca.museum.odense.dk/manuskript/visning.asp?inventarnr=HCA/XVIII-79-A&sprog=dansk>

Kongelige Biblioteks hjemmeside ”H.C. Andersen online – H.C. Andersens eventyrmanuskripter” under beskrivelsen ’Ørneungen’ (forarbejde).

- Optegnelser på to løsarke, *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>-VI-39 (1861). Ikke tidligere transskriberet eller publiceret.
- Koncept: *Collinske Samling* 36, 4<sup>o</sup> III:82. 19 blade, 38 sider med forskellige dimensioner og adskillige overløbende ark, på hvis bagside man finder tidligere udkast. Manuskriptet har ligeledes været bragt på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside. Om større og mindre rettelser og tilføjelser i konceptet har Helge Topsøe-Jensen skrevet i ”Vintergrønt”.<sup>217</sup>
- Den stærkt rettede renskrift: Odense Bys Museer/H.C. Andersens Hus, inventarnr. HCA/XVII-79-a. 53 sider. Foto af manuskriptet bragt på Odense Bys Museers hjemmeside ”H.C. Andersen Eventyr Manuskripter” (ligeledes uden transskription).

### *Optegnelseshæfterne*

Jeg har allerede været inde på, hvordan optegnelsen til historien om ”Ørnereden” udgør en del af præteksten. I det samme blå hæfte (II-4), som altså var med på rejsen i 1861, finder man også en del andre optegnelser til ”Iisjomfruen”. ”Ørnereden” er efter alt at dømme ikke det kronologisk første af de arbejdsudkast. Optegnelserne i hæfte II-2 er formentlig tidligere end det, ligesom de optegnelser i hæfte II-4, der er nedfældet på sider der kommer før ”Ørneungen”, givetvis er det.

I hæfte II-2 er der nedskrevet en spændende passage om en af de centrale figurer i fortællingen, nemlig Svimlen, som i hæftet har stavemåden ”Svindelen”. Og denne passage har faktisk noget at gøre med en isjomfru – og med hendes kys.

### **(Optegnelseshæfte II-2, blad 23, verso)**

#### *Svindelen.*

De sige at Havfruen kan længes efter Mennesket og ved dets Kjærlighed vinde en udødelig Sjæl, men Luftens Døtre og der ere mange af dem, Sneedronningen der seiler paa den ~~xxx~~ tunge Sky, Hvirvelvinden, der rider paa sin usynlige Hest eller sætter sig skrevs over Skypumpen og valser gjennem Luften, og *Svindelen*, den usynligste for de menneskelige Øie, ingen af dem har Havfruens Længsel, men som Polyppen i Vandet griber efter hver Gjenstand griber den efter Menneskeskikkelsen; som det kan more Dig at kaste Steen i Dybet, kaster hun Mennesket ned. Du har nok hørt fortælle om hende, hvorledes hun sidder paa Afgrunds Randen og lokker, hvorledes hun kilder Blytækkerne under Fødderne naar han hænger i sin Stol paa Kirketaarnet, og omslynger den nerveuse der gaaer over det blankbonede Gulv i de store Sale, eller den udstrækker sollyste Pladser i de store Byer. – Hun sidder udfør Gelænderet ved den bratte Afgrund, hun ruts[ch]er paa Gletserens glatte Iis hen mod Afgrunds Svælget, man fornemme hendes Kys fra vor Taaspids til den øverste Hjernetraad.

<sup>217</sup> Topsøe-Jensen: op. cit., s. 99-142.

Her finder vi både havfruen, der jo kommer fra vandets element, luftens mange døtre: Sneedronningen (der på trods af kategoriseringen her må regnes som hørende til såvel vandet som luften), hvirvelvinden og netop 'svindelen', der i den sidste del af den citerede optegnelse karakteriseres ved egenskaber, der i høj grad leder tanken hen på netop isjomfruen. Hun "...ruts[ch]er paa Gletsrens glatte Iis hen mod Afgrunds Svælget, man fornemme hendes Kys fra vor Taaspids til den øverste Hjernetraad."

Senere i processen må H.C. Andersen have besluttet at installere henholdsvis svimlen og isjomfruen, sidstnævnte lige dele luft og frossent vand, som to separate figurer i fortællingen. De hører begge, ligesom dryaden, havfruen, luftens døtre (fra "Den lille Havfrue") og solstrålernes døtre (fra "Isjomfruen") til de elementar-ånder, der ofte optræder i H.C. Andersens forfatterskab.

Den citerede optegnelse er i "Isjomfruen"s trykte tekst omskrevet til følgende passage, fra fortællingens første kapitel om "Lille Rudy":

"Svimlen" har mange Søstre, en heel Flok; og Isjomfruen kaarede den Stærkeste af de Mange, som raade inden Døre og uden Døre. De sidde paa Trappegælænderet og paa Taarnrækværket, de løbe som et Egern hen ad Fjeldranden, de springe udenfor og træde Luft som Svømmeren træder Vand og lokke deres Offer ud og ned i Afgrunden. Svimlen og Isjomfruen, Begge gribe de efter Menneskene, som Polypen griber efter Alt hvad der rører sig om den. Svimlen skulde gribe Rudy.<sup>218</sup>

Med "Svindelen" og "Svimlen" har vi at gøre med det samme fænomen, som vi også stødte på i forrige kapitel om "Det nye Aarhundredes Musa" – nemlig en tekstpassage, der bærer stærk lighed med en tekstpassage fra et tidligere publiceret værk indenfor samme forfatterskab. I præteksten til "Det nye Aarhundredes Musa" handlede det om 'kulindskrifterne på fængselsvæggene', der første gang var blevet anvendt i H.C. Andersens roman *Kun en Spillemand* fra 1837. Dette fænomen med de tilbagevendende tekstpassagerer – typisk analogier eller personificeringer – er så hyppigt forekommende i H.C. Andersens forfatterskab generelt og nærværende tekster specifikt, at jeg (også for i det følgende at skelne fænomenet fra andre former for prætekst) her vælger at give det sin egen betegnelse, nemlig 'intratekstualitet'. Denne navngivning rummer en bevidst reference til begrebet 'intertekstualitet'<sup>219</sup>, der oftest anvendes til at skildre det forhold, at en tekst (fra ét forfatterskab) er faktisk tilstedeværende i en anden tekst (fra et andet forfatterskab). En yderligere årsag til her at give fænomenet sin egen betegnelse er den, at intratekstualiteten forekommer at være et væsentligt element i det, man kunne kalde for H.C. Andersens 'recycling'-strategi.

Første gang den personificerede svimlen introduceres i forfatterskabet er 10 år førend optegnelsen i hæfte II-2, nemlig i rejseskildringen *I Sverrig* fra 1851. Her lyder det sådan her, i det 28. kapitel med titlen "Ved Dannemora":

Kjender Du *Svimmel!* Bed, at hun ikke griber Dig, denne Høidernes mægtige *Lore-Ley*, den onde Trolldhex fra Sylphidernes Land! hun omsuser sit Offer

<sup>218</sup> H.C. Andersens *eventyr*, bind IV, s. 125-126.

<sup>219</sup> Julie Kristeva i *Word, Dialogue and Novel*, 1969 (eng. 1980) og Gerard Genette i *Palimpsestes*, Paris: Seuil 1982.

og hvirvler det i Dybet. Hun sidder paa den smalle Fjeldsti, tæt ved den bratte Skrænt, hvor intet Træ, ingen Ranke findes, hvor Vandreren maa knuge sig ind til Fjeldvæggen og roligt see fremad. Hun staaer paa Kirkens Spir og nikker til Blytækkeren, der sidder paa sit svævende Stillads; hun lister sig ind i den oplyste Sal, hen til den nerveuse, eensomt Staaende, midt paa det blanke, bonede Gulv, og det svæver under ham, Væggene træde tilbage. Hendes Finger berører et af vore Hovedhaar, og det er som Luften veg tilside og vi stod i et lufttomt Rum. Saaledes er hun efter vort Bekjendtskab.<sup>220</sup>

Som det fremgår, er den 10 år senere optegnelse en klar genanvendelse af beskrivelsen i *I Sverrig*: Man genfinder figurene 'svimlen' og 'blytækkeren' samt stedsangivelserne 'kirkens spir' og det 'blankbonede gulv'.

Men disse paralleller er væk eller kraftigt redigerede i den endelige udformning af beskrivelsen af svimlen i den trykte udgave af "Isjomfruen". Her hersker svimlen på trappegelænderet, tårnrækværket og langs fjeldranden fremfor på den smalle fjeldsti, kirkens spir og de blankbonede gulve. Selvom H.C. Andersen her har benyttet sig af en genbrugsstrategi, man kunne kalde for "recycling", og selvom svimlen er en tilbagevendende figur, så har han efter alt at dømme været bevidst om ikke decideret at gentage sig selv. Man kan forestille sig, at han på rejsen har nedfældet passagen om svimlen fra *I Sverrig* efter hukommelsen, i bevidstheden om, at han ville anvende figuren i fortællingen fra Schweiz – og at han siden, i Maxen, hvor *I Sverrig* formentlig var ved hånden, har omformuleret passagen, så ligheden med *I Sverrig* blev knap så slående. I konceptet, der i al væsentlighed må være blevet til under opholdet i Maxen, er formuleringen i hvert fald i alt væsentligt svarende til sluttekstens, skønt 'svimlen' også i konceptet staves 'svindelen'.<sup>221</sup>

Hvorom alting er, kan dette eksempel fra dossieret bidrage til vores forståelse af slutteksten: Det illustrerer det nære slægtskab mellem de to figurer 'svimlen' og 'isjomfruen', ligesom det pointerer elementar-ændernes centrale rolle i fortællingen. De er ikke blot bipersoner 'grebet ud af den blå luft', men tværtimod hovedaktører, der her som andre steder i Andersens forfatterskab repræsenterer den vældige naturmagt, der sætter mennesket på prøve.

De øvrige optegnelser i hæfte II-2 rummer enkelte aforismer og naturbeskrivelser, der har fundet plads i renskriften "Isjomfruen", og der er desuden overført en allegorisk beskrivelse til hæfte II-2 fra hæfte II-3 (hvis optegnelser er nedskrevet tidligere end optegnelserne i hæfte II-2 og primært er brugt i romanen *At være eller ikke være*, 1857). Denne optegnelse, der i hæfte II-2 findes på blad 24 recto og i hæfte II-3 på blad 23 recto har samme ordlyd i begge hæfter, og er formentlig blevet overført til det nye hæfte, der kom med på rejsen, fordi den ikke havde fundet anvendelse i romanen, og dermed kunne bruges andetsteds.

### [Optegnelse hæfte II-2, blad 24 recto/hæfte II-3, blad 23 recto]

Solen sender sit Kys, det er Guldnøglen der aabner Rosen. Vindene havde for-gjæves søgt at udføre det: "vi skulle nok faae dem aabnet!" sagde de og Stormen

<sup>220</sup> H.C. Andersens samlede værker, bd. 15, s. 123.

<sup>221</sup> Se bilag B.

kom med haarde Ord: ”Jeg vil!” – ja, bryde kunde den, men ikke aabne. Nu kom den milde Sol, kyssede Blomsterknoppen, Kys paa Kys, og Knoppen udvidede sig, aabnede sig, et Tempel bag hvis duftende Gardiner ligge et Mysterium; et Tempel, en deilig Rose, et østerlandsk Slot.

Optegnelsen om solens potentielle magt over andre elementer er, i særdeles bearbejdet form, anvendt i konceptet på og under overklæbninger på side 5-6, og er derfra gået videre over i renskriftens side 7-8.<sup>222</sup> Ordlyden i koncept og renskrift er tæt på identisk med sluttekstens, der lyder:

... det var et sammensmeltende Chor fra andre Naturaander, milde, kjærlige og gode, Solstraalernes Døttre; de leire sig hver Aften i Krands paa Bjergtinderne, udbrede deres rosenfarvede Vinger, der, alt som Solen synker, blusse rødere og rødere, de høie Alper gløde, Menneskene kalde det ”Alpegløden”; naar saa Solen er nede, drage de ind i Fjeldtoppene, i den hvide Snee, sove der til Sol staaer op, da komme de atter frem. Særligt elske de Blomsterne, Sommerfuglene og Menneskene, og mellem disse havde de særligt udkaaret sig den lille *Rudy*. ”I fange ham ikke! I faae ham ikke!” sagde de.

”Større og stærkere har jeg fanget og faaet!” sagde *Iisjomfruen*.

Da sang Solens Døttre en Sang om Vandringsmanden, som Hvirvelvinden rev Kappen af og førte bort i stormende Flugt; Hylsteret tog Vinden bort, men ikke Manden; ”ham kunne I Kraftens Børn gribe, men ikke holde; han er stærkere, han er aandigere, end selv vi! han stiger høiere end Solen, vor Moder! han har Trylleordet, der binder Vind og Vand, saa at de maae tjene og lyde ham. I løse den tunge, trykkende Vægt, og han løfter sig høiere!”

Saa deiligt lød det klokkeklingende Chor.

Og hver Morgen skinnede Solstraalerne ind igjennem det lille, eneste Vindue i Morfa'ers Huus, ind paa det stille Barn; Solstraalernes Døttre kyssede ham, de vilde optøe, opvarme, bringe bort engang de Iiskys, Gletschernes kongelige Mø havde givet ham, da han i sin døde Moders Skjød laae i den dybe Iiskløft, og *der* frelstes, som ved et Under.<sup>223</sup>

I viderebearbejdelsen bevæger H.C. Andersen sig fra den allegoriske kamp mellem solen og stormen, mildheden og magten, om at vække rosen til blomstring og lægger allegorien i en tydelig religiøs kontekst, således kampen mellem naturfænomenerne om Rudy handler om ånd og natur, om det himmelske og jordiske. Der er tydeligvis en rød tråd mellem optegnelsen og koncept, renskrift og sluttekst i ”Iisjomfruen”.

Også naturbeskrivelser og aforismer fra hæfte II-2 er gået over i fortællingen.

I hæfte II-4 står historien, der i slutteksten bliver til kapitlet om ”Ørnereden”, som det mest markante forarbejde til ”Iisjomfruen”. Topsøe-Jensen har i den tidligere nævnte artikel redegjort for forskelle og ligheder mellem forarbejdet og slutteksten, hvorfor jeg henviser til denne for en mere de-

<sup>222</sup> Se bilag B.

<sup>223</sup> *H.C. Andersens Eventyr*, bd. IV, s. 126.



taljeret gennemgang af disse. Først i hæftet er indført to optegnelser om Genevesøen, der kan dateres til 1860 i og med, at de står umiddelbart før en optegnelse med titlen ”Frostvej 1860”. De to optegnelser er anvendt i den beskrivelse af Genevesøen, vi finder i ”Isjomfruen”.<sup>224</sup> Optegnelsen på blad 1 verso til 2 recto er særligt interessant af to grunde: For det første fortæller os, at forfatterens interesse for den i Baedekers guidebog nævnte ø opstod allerede på dette tidspunkt, altså året før end optegnelsen/udkastet om ørnereden blev indskrevet i optegneshæftet – og samme år, som Andersen fik den mundtlige overlevering om ørnereden fra Kobell. For det andet trækker den tråde til ”Det nye Aarhundredes Musa” gennem lokaliseringen ved slottet Chillon.

**[Hæfte II-4, Blad 1, verso til 2, verso (uddrag)]**

... Heroppe vandrede Frankrigs ~~Digter~~ Rousseau og ~~tænkte~~ digtede sin Heloise, her sad Byron under Kastanierne og saa ned paa det skumle Klippeslot Shilon, hvor i haardt Veir Søen brydes, saa det høres som var det ud ved det aabne rullende Hav. ~~Mægtige Skjæde~~ have Du rige deilige natur hvad Eventyr har Du at fortælle mig. Om Rousseau og Byrons Vandringer her kan jeg vi mælde sagde de gamle Kastanietræer; om Øerne derude, ved Rhonstrømmen ligger en lille Ø med Akasietræer jeg kan / kan huske sagde Nordenvinden, der kom susende. – /

Der er altså grund til at antage, at de første ideer til ”Isjomfruen” opstod allerede i 1860, og med et vist sammenfald i forhold til ideerne til ”Det nye Aarhundredes Musa”. Optegnelsen kan i øvrigt ved hjælp af dagbogen dateres til den 19. august 1860. Her mærker man også, at en digtning trænger sig på:

... saae ned paa Chillon; Solen skinnede gennem de brede Kastanieblade, Orgelet brusede ud fra Kirken, jeg sad der paa en Træ-Trunte, et Kildevæld pladskede. Byen Montreux seer mere italiensk end schweitzersk ud, smalle Gader, op og ned, en Bro over en Fjeldstrøm, hele Klippen over voxet med Grønt; Figen, Cypresser og Granater trives i det Frie, Søen væltede svanevid, man hørte Brændingen; gik ned over den ikke fuldførte Jernbane. Senere tog jeg Vei op bag Husene i Vernet, hvor der udenfor voxer Morbær og Figentræer; kom ind i Kastanieskov; Vedbend groede om et stort Akasietræ, der var Duft af nysslaaet Hø; følt mig tilfreds i denne Omgivelse, tænk paa Rousseau og Byron, de to som lignede og ikke lignede hinanden, have vandret og levet her. Mod Aften spadseret Halvveien til Chillon ... Saaledes blinkede Stjernerne, stode Bjergene, rullede Søen, som da Bonivard sad i Chillon, tusinde Rædsler findes og fandtes, først naar de faae deres Digter, kjende Verden dem.

---

<sup>224</sup> Se bilag B.

De to øvrige for ”Iisjomfruen” relevante optegnelser i hæfte II-4, optræder på blad 6, verso, i form af stumper af dialog mellem de navngivne karakterer; køkkenkatten, Rudy og Babette – her er altså tale om optegnelser fra 1861.

### *Løsarkene*

Blandt løsarkene i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>-VI ligger der to ark med udkast til ”Iisjomfruen”. Disse nævner Topsøe-Jensen bemærkelsesværdigt nok ikke i sin ellers uhyre grundige gennemgang af ”Iisjomfruen” i *Vintergrønt* (1976). Arkene er registreret samlet som udkast til ”Iisjomfruen” fra 1861, men de er indholdsmæssigt meget forskellige og daterer sig tydeligvis til forskellige stadier af den kreative proces.

### **[VI-39: To ark, tre siders udkast (1861). Uden titel.]**

Det kronologisk første af arkene må være det, der indeholder et forstadium til den fortælling om ørne-reden, vi finder i hæfte II-4, arket med betegnelsen VI-39-b. Her finder vi verso en optegnelse, der ikke har noget ”Iisjomfruen” at gøre<sup>225</sup>, men recto lyder det, efter en humoristisk optegnelse om en englænder:

Fortal[t] mig om en Jæger – Klippen gik utilgjængelig steil opad og i Høiden var et Hug ind, hvor en Ørn havde sin Rede, op til den nede fra at naae med sammenbundne Stiger var ikke mueligt, ovenfra maatte disse heises ned og bindes fast, men ud over Reden hældede sig øverst Klippen som et Tag, hvert Toug der kastedes hen over Randen vilde hænge lodret ned, flere Alen fra Ørnens Rede, tre Stiger bleve bundne sammen og hang der svævende i Afgrunden, et uendeligt langt Toug fra disse kunde man længst nede faae fast i og nu ved dette haledes til Stigerne droges ind mod Klippevæggen, der befæstede, men ingen vilde stige op af Jægeren, ~~det~~ Stigen hang ikke convex men konkav der maatte altsaa holdes fast med Arms Kraft; han alene steg da op, og da han var ved det øverste Trin, naaede dette ikke Reden, kun med sin Haand kunde han gribe op til de tykke ihinanden flettede Greene, som dannede den, han prøvede hvor fast disse sad og da han havde fast ~~om~~ i tyk urokkelig Green svang han sig op mod den og naaede Randen, hvor en qvælende Stank af Aadsler mødte ham, Lam, Fugle, Gjemser forraadnede, sønderflængede, og i en Krog sad stor og mægtig Ørneungen der ikke kunde flyve; - med den ene Haand maatte han nu holde sig fast for at anbringe Slyngen om den unge Ørn og da han havde ham kaste[de] han ham i Slyngen hen over sine Skuldre saa at han hang under ham og nu kravlede han tilbage.– /

Her er fortællingens karakter af mundtlig overlevering ekspliciteret ved ”Fortalt mig”, og da jægeren ikke er navngivet, ligesom arkets øvrige optegnelser ikke har med ”Iisjomfruen” at gøre, må

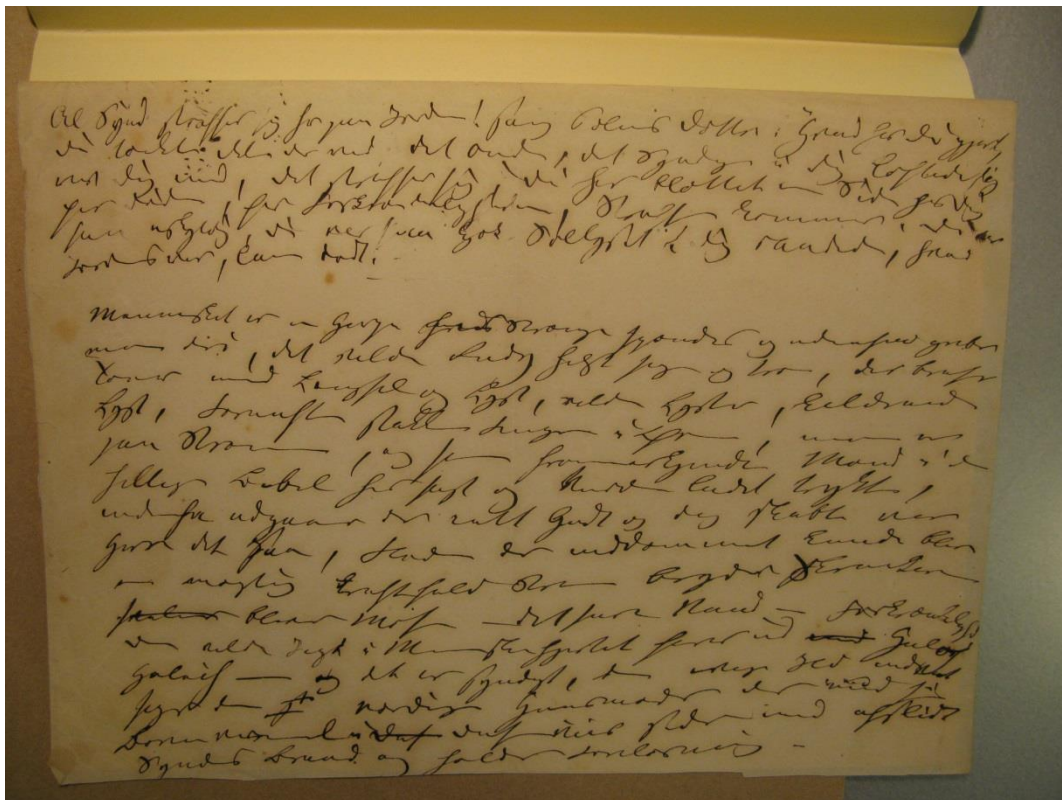
<sup>225</sup> Se bilag B.

man antage, at udkastet er nedskrevet umiddelbart efter, at Andersen har fået historien fortalt af Kobell, og at det altså stammer fra 1860.

Anderledes med det andet af de to ark, VI-39-a. Her optræder solens datter og Rudy i et udbrud om forkrænkeligheden, der tilsyneladende er foranlediget af Rudys (ufortalte) handling:

Al Synd straffer sig her paa Jorden! sang Solens Datter: "Hvad har Du gjort, Du tænkte ikke derved det Onde, det Syndige i Dig løftede sig for Døden, for Forkrænkeligheden, Straffen kommer. Du var saa uskyldig, Du var saa kjæk. Sollyset i Dig raadede, hvad Jordens var, laae dødt.

Mennesket er en Harpe ~~med~~ hvis Strænge spændes og udenfra griber man deri, det vilde Rudy helst sige og troe, der bruser Toner med Længsel og Lyst, vilde Lyster, kildrende Lyst, Fornuften stikker Fingrene i Ørene, man er paa Strømmen, og som fromme erkjendte Mænd i den hellige Bibel har sagt og Verden ladede trykke, indenfra udgaar der intet Godt og dog skabte vor Herre det saa, Flo den der inddæmmed kunde blive en mægtig kraftfuld Strøm bryder Skrænten ~~saaledes~~ bliver Mose – det sure Vand – Forkrænkelighed, den vilde Jagt i Menneskehjertet farer ud ~~med~~ [i det følgende er læsningen usikker:] Galop Halech... og det er syndigt, den evige Ild indviet siger den s værdige Huusmoder der med sin Børnevriml i Dusinviis sider med afslidt Syndens Braad og holder Forelæsning – /



2 Løark VI-39-a, udkast til "Iisjomfruen". Det Kongelige Bibliotek. Privatfoto.

Dette ark må altså være fra 1861. Man kan forestille sig, at denne moraliserende og heftige passage om lyst og forkrænkelse har været tænkt som en efterfølgelse af enten Rudys (drømte?) favntag med isjomfruen i bjergpigens skikkelse eller af Rudys tilfangetagen af ørneungen.

Også her er der sammenfald med "Det nye Aarhundredes Musa" i analogien om mennesket, hvis nerver er som strenge i en harpe. Analogien findes første gang, som vi så i forrige kapitel, i optegnelsehæfte II-2, der som sagt også var med på rejsen til Schweiz i 1861.

Fælles for udkastene er en stream of consciousness-agtig narrativ modus.

### *Konceptet*<sup>226</sup>

Hermed er vi fremme ved konceptet, der som tidligere nævnt udgør en ekstrem collage af rettelser og overklæbninger. De i alt 27 overklæbninger udgør alt fra små stykker papir med enkelte linjer over halve til hele sider. Det er det mest gennemarbejdede af H.C. Andersen 'korte' manuskripter, og det mest vanskeligt dechifrerbare. Om det gælder også, som Nielsen & Hovmann anfører i kommentaren til "Isjomfruen" i *H.C. Andersens Eventyr*, at dets "tilblivelseshistorie antagelig er mindre klar end noget andet eventyrmanuskript"<sup>227</sup>. På bagsiden af fire af manuskriptets overklæbninger findes eksempelvis udkast klippet ud af et ældre manuskript til "Isjomfruen" bevaret, mens overstregede, men ikke overklæbte, sider i konceptet udgør andre tidlige stadier i udarbejdelsen.

Der er grund til at antage, at det udklippede ældre manuskript, der siden er blevet anvendt til overklæbninger, udgør de første stadier af H.C. Andersens målrettede arbejde med "Isjomfruen", nemlig den del af skriveprocessen, der fulgte efter udarbejdelsen af den oprindeligt selvstændige historie om "Ørnereden", og som ifølge breve og dagbøger (se afsnit 4.2. om tilblivelseshistorien) udfoldede sig i Montreux og Brunnen. Det videre arbejde med konceptet har væsentligst fundet sted i Maxen ved Dresden, hvor forfatteren tydeligvis, som Topsøe-Jensen udførligt redegør for i sin artikel om "Isjomfruen"<sup>228</sup>, har konsulteret sine dagbogsoptegninger såvel som optegnelsehæfterne II-2 og II-4. Det er ligeledes i dette stadie af arbejdet, at Kohls "Alpenreisen" er blevet anvendt til at detaljere fortællingens beskrivelser af den schweiziske natur og befolkning.

En detaljeret redegørelse for kronologien i de enkelte redaktioner og overklæbninger er ikke mulig at udføre uden avanceret udstyr og konservator-assistance, da det vil kræve en minutiøs analyse af de forskellige papir-, blæk og penne-typer, der er anvendt i konceptet. Skønt sådan en analyse givetvis kunne bidrage med interessante oplysninger, har den ikke været mulig at udføre indenfor dette projekts rammer, men den er heller ikke afgørende nødvendig for at kunne følge de store linjer i tekstens bevægelse. En minutiøs gennemgang af de flere tusind redaktioner, hvoraf de fleste udgør en sproglig korrektur, vil heller ikke bidrage med mening her, hvorfor jeg i det følgende vælger at beskrive iøjnefaldende karakteristika og få, i denne sammenhæng særligt meningsgivende, nedslagspunkter.

Udover den rent sproglige korrektur udgør en del af redaktionerne en omstrukturering af teksten, hvor der flyttes rundt på enkelte afsnit. Det gælder f.eks. placeringen af følgende afsnit fra den overstregede side 8, her gengivet uden den gennemgående overstregning:

<sup>226</sup> Se bilag B.

<sup>227</sup> *H.C. Andersens Eventyr*, bd. IV, s. 121.

<sup>228</sup> Topsøe-Jensen: op. cit., s. 110 ff.

Op af Bjerget i den ~~friske stærke Duft, i den friske Luft, og~~ den lette den styrkende den herlige Bjergluft, ja det er en Drik, som kun *vor Herre* kan lave den, ~~om vi~~ og ~~vi~~ Menneskene kun læse Recepten, der er den friske Duft af Bjergets Urter, Dalens Krusemønt og Timian, Alt ~~er~~ hvad tungt er suger de hængende Skyer ind i sig, Granskovene karter saa Skyerne og Duftens Aand bliver Luft, let og frisk altid friskere, ~~saa dan en det~~ den var Rudys Morgendrik, og Solens Døtre kyssede hans Kinder, og men Svindelen stod og skjelede efter ham, ~~men turde ikke~~ frem til ham turde hun ikke komme.

Afsnittet er efter overstregningen kopieret til overklæbning nr 3. og flyttet frem i teksten, hvor overklæbningen dækker over en del af den oprindelige side 3. Her som andre steder i konceptet er der tale om 'copy-paste' i ordenes bogstaveligste forstand.

Den del af konceptet, der markerer sig med de fleste og største redaktioner, er side 26 til 28, der udgør den tekst, der i renskriften og slutteksten bliver til kapitlet "Iisjomfruen" (kapitel IX). Her opererer den oprindelige tekst med flere isjomfruer (ligesom Svimlen, der har mange søstre), men bliver i den første af hele tre redaktioner til én. Som Topsøe-Jensen bemærker:

Der er kun én, og hun antager derfor anderledes mægtige Dimensioner. Hun bliver den vældige, den ubarmhjertige Natur selv.<sup>229</sup>

At der er noget centralt på færde i dette afsnit, antydes ikke bare af de mange redaktioner, men også af det forhold, at kapitlet sidenhen får den selv samme overskrift som den overordnede fortælling. Det er, som vi skal se i næste kapitel, en konstruktion, vi genfinder i "Tante Tandpine" (1872). Påfaldende er det, at begge fortællinger har indlejrede beretninger med samme titel som historien selv, og at titlen begge steder udgøres af navnet på den kvindelige antagonist. I "Iisjomfruen" står kapitlet centralt med tematiseringen af modsætningsforholdet mellem naturkræfterne og menneskets åndskræfter.

På konceptets side 20 er Rudys første møde med bjergpigen ligeledes blevet redigeret i form af en overklæbning. I den oprindelige tekst finder vi ikke modaliseringen "som om", den kommer til i overklæbningens tekst. Efter overklæbningen hedder det i teksten om den latter og jodlen, Rudy hører, da han er gået fra bjergpigen, at "der var noget uhyggelig deri".<sup>230</sup> Formuleringen er bevaret i renskriften, men ikke i slutteksten, hvor det i stedet lyder: "... han hørte Latter og Jodlen, og ikke lød det som kom det fra et Menneske."<sup>231</sup> Den erklærede uhygge (som vel at mærke ikke har en uhyggelig effekt) er altså elegant erstattet af antydningens kunst i formuleringen om, hvad latteren og jodlen i hvert fald ikke lød som.

Også i Rudys andet møde med bjergpigen finder vi redaktioner, der bevidner, at Andersen bevidst har placeret en tøven i fortællingen. På konceptets side 32 identificerer Rudy straks pigen som hende, han mødte ved Grindelwald, da han var på vej hjem fra Interlaken. Men som to indskudte sætninger har forfatteren senere tilføjet "han troede først at det var Skoleholderens Anette,

<sup>229</sup> Topsøe-Jensen: op. cit., s. 126.

<sup>230</sup> Bilag B, konceptets side 20 og renskriftens side 25.

<sup>231</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. IV, s. 141.



som han engang havde kysset i Dandsen” og i beskrivelsen af Rudys beruselse ”Men det er jo dog Skoleholderens Anette”. I konceptet er der ingen antydning af febersyge eller træthed at spore hos Rudy – den kommer til i renskriften, hvor Andersen altså yderligere raffinerer sekvensens karakter af klassisk tøven.

Endelig er det om konceptet værd at bemærke de redaktioner, der finder sted i slutningen af teksten. På et særligt blad, der er klistret til side 34 – ikke en overklæbning – finder man indskudt beskrivelsen af Babettes forvarsel af en drøm (i slutteksten svarende til kapitel XIV, ”Syner i Nat-ten”), der rummer den spirende bevidsthed om, at ’det bedste’, der kan ske for det forlovede par, måske ikke er deres forening i giftermålet. Vedhæftningen er efter alt at dømme kommet til sent i processen, ligesom side 37 og 38 fungerer som en omskrivning og tilføjelse til den slutning, der figurerer på side 36. Her kommer Babettes efterfølgende indsigt ind i teksten:

Og Gud lyste ind i hendes Hjerte – Et Tanke Blik, en Naades Straale, hendes  
Drøm sidste Nat, lyslevende gjennemblinkede hende – hun huskede Ordene hun  
havde talt! ~~Vær~~ Om det Bedste for hende og Rudy ...<sup>232</sup>

Og sammen med denne tilføjelse kommer også fortællerens direkte henvendelse: ”Kalder du det en sørgelig Historie!”. At slutningen på denne måde ændredes skyldtes en oplæsning af fortællingen for Lucie og B.S. Ingemann, som Andersen gjorde ophold hos undervejs på hjemrejsen fra Schweiz. Den 27. august noterede digteren i dagbogen:

Læst for Ingemanns ”Iisjomfruen” og omdigtet Slutningen eller rettere, ladet  
min Tanke med Babettes Drøm, træde klarere frem.<sup>233</sup>

### *Renskriften*

Tre dage senere, stadig i Sorø, noterer Andersen: ”Reenskrevet paa ’Iisjomfruen”<sup>234</sup>, og det er dermed muligt at lave en nøjagtig datering af starttidspunktet for renskriften. Sluttidspunktet fortaber sig derimod i det uviste.

Renskriften fungerer i sagens natur som en gennemskrivning af konceptet og dets collage af redaktioner. Der er foretaget en lang række rettelser i forhold til konceptet, primært af sproglig karakter, og fortællingen bliver her delt op i 15 kapitler med hver deres overskrift. Der er imidlertid også foretaget en række redaktioner i selve renskriften. Der er dog ikke mange af dem, der er bemærkelsesværdige i sig selv, da de fleste af dem ligeledes udgør mindre sproglige rettelser.

Hvad der til gengæld er værd at bemærke, er, at der er foretaget endnu en række rettelser i slutteksten i forhold til renskriften. Det kan, som Topsøe-Jensen også angiver,<sup>235</sup> betyde et af to: Enten er rettelserne foretaget i et ikke længere eksisterende trykmanuskript, eller også er de foretaget i en massiv korrektur. Her er der altså en potentiel lakune i dossieret, men da der ikke er tale om

<sup>232</sup> Bilag B, konceptets side 37.

<sup>233</sup> *H.C. Andersens dagbøger*, bd. V, s. 115.

<sup>234</sup> *Ibid.*, s. 116.

<sup>235</sup> Topsøe-Jensen: *op. cit.*, s. 131.



meningsændrende rettelser, har den mulige lakune ikke afgørende betydning i forhold til at følge den kreative proces i præteksten.

Udover de i forrige afsnit nævnte forskelle mellem koncept og renskrift er det interessant, at også Rudys to møder med bjergpigens i renskriften bliver til selvstændige kapitler, med titlerne ”Paa Hjemveien” (sluttekstens kapitel V) og ”Onde Magter” (sluttekstens kapitel XII).<sup>236</sup> I kapitlet ”Onde Magter” tilføjes nu på renskriftens side 40 den klassiske tøven, i og med at hændelsen nu kan tilskrives en drøm eller febevildelse:

Han følte en brændende Tørst, hede i Hovedet, Kulde i sine andre Lemmer; han greb efter sin Jagtflaske, men denne var tom, han havde ikke tænkt paa den, da han stormede op i Bjergene. Aldrig havde han været syg, men nu havde han en Fornemmelse deraf; træt var han, Lyst følte han til at kaste sig ned og sove, men Alt strømmede med Vand, han søgte at tage sig sammen, underligt zittrede Alt for hans Øine...

Det er ligeledes her i renskriften, at der installeres en tvivl i Rudy om bjergpigens identitet, at hun bliver på en gang velkendt og fremmed for ham. Nu er der ’måske’ tale om pigens fra Grindelwald:

... i Døren stod en ung Pige, han troede at det var Skoleholderens *Anette*, som han engang ~~for~~ havde kysset i Dandsen, men det var ikke *Anette*, og dog havde han seet hende før; maaskee ved *Grindelwald*, hvor den store Gletscher ligger; hiin Aften han vendte hjem fra Skyttelauget i Interlaken.

Andersen arbejder altså her bevidst med at gøre teksten mere tvetydig, sådan at det i scenen i højere grad overlades til læseren at afgøre, om der er tale om en virkelig hændelse eller en drøm.

Efter denne gennemgang af dossieret, der har baseret sig på institutionernes registrering, oplister jeg her for overblikkets skyld dossierets elementer i så vidt muligt kronologisk rækkefølge:

- Optegnelse i hæfte II-3, 23 recto: ”Solen sender sit Kys”. Motiv: Solstrålernes døtre (1855/1856)
- Optegnelse i hæfte II-2: ”Rotterne” (1860?)
- Optegnelser i hæfte II-4: To optegnelser om ”Genfersøen” (1860)
- Optegnelse på løsark, VI-39-a: ”Fortalt mig om en Jæger” (1860/1861?)
- Optegnelse på løsark, VI-39-b: ”Al Synd straffer sig” (1861)
- Forarbejde i hæfte II-4, 9 recto-13 recto: ”Ørneungen”/”Ørnereden” (Bex + Montreux, 18.-27. juni 1861)
- Optegnelser i hæfte II-4, 6 verso: ”Kjækkenkatten”, ”Jeg elsker Dig endnu ikke nok Rudy!” (1861)

---

<sup>236</sup> Bilag B, renskriften s. 24 og 39.

- Optegnelser i hæfte II-2: ”Svindelen”, ”Nødderne”, ”Solens kys” (1861), ”I Alperne” og ”Montreux” (24. juni 1861)
- Konceptet ”Isjomfruen”. (Formentlig begyndt 7. – 10. juli 1861, Brunnen, hoveddelen nedskrevet august på Major Serres gods i Maxen, afsluttet Sorø ultimo august)
- Renskriften ”Isjomfruen” (Sorø + København, 30. august-primo september)

### 4.3.3. Etablering af prætekst

Udover de i forrige afsnit nævnte elementer, der er del af ”Isjomfruen”s dossier og altså kan betegnes som hørende til den målrettede del af den kreative proces, er der desuden fire andre tekster, der indeholder elementer med direkte paralleller til ”Isjomfruen”, og som kan betegnes som del af præteksten, uanset at de ikke hører til den målrettede del af den kreative proces. Disse elementer har altså karakter af intratekstualitet og udgøres af:

- Digtet ”Sneedronningen”, 1830
- Erindring om faderens død, *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, 1847
- Om ”Svimmel” i *I Sverrig*, kapitel XXVIII, ”Ved Dannemora”, 1851
- Novelleudkast ”Drengen fra Ammergau”, på løsark i 41,4<sup>0</sup>-VI-36, 1860

Der er et nært slægtskab mellem H.C. Andersens to figurer ”Sneedronningen” og ”Isjomfruen”, der ikke blot hver lægger navn til en af forfatterskabets længere fortællinger, men desuden hver især figurerer andre steder i forfatterskabet. Som Johan de Mylius har påpeget i *Forvandlingens Pris*, kan Andersens tidlige digt, fra *Digte* 1830, der (ligesom det senere eventyr) bærer titlen ”Sneedronningen”,<sup>237</sup> i høj grad siges at foregribe handlingen i ”Isjomfruen”.

Det fælles for digtets snedronning og fortællingens isjomfru er, at de med dødelig udgang griber ind i en forlovelseshistorie ved at ”tage” den unge mand, lige som han skal forenes med pigen.<sup>238</sup>

Isjomfruen og snedronningen er tilbagevendende figurer i forfatterskabet og har så mange fælles-træk, at de må siges at være forskellige betegnelser for en og samme type elementarånd. Begge er de gjort af luft og (frossent) vand, begge er de dæmoniske figurer der, uanset hvor i forfatterskabet de optræder, har til hensigt at bortføre den mandlige hovedperson. Således også i det biografiske forlæg for figuren, der fremgår af selvbiografierne *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* (1847) og *Mit Livs Eventyr* (1855), hvor det i førstnævnte lyder:

Er starb den dritten Tag darauf. Seine Leiche ruhte im Bette, ich lag mit meiner Mutter davor, und die ganze Nacht zirpte eine Grille. ”Er ist tot!” sagte meine Mutter zu ihr. ”Du brauchst nicht auf ihm zu rufen, die Eisjungfrau hat ihn mitgenommen!” und ich verstand, was sie meinte. Ich erinnerte vom letzten Winter,

<sup>237</sup> H.C. Andersens samlede værker, bd. 7, s. 117.

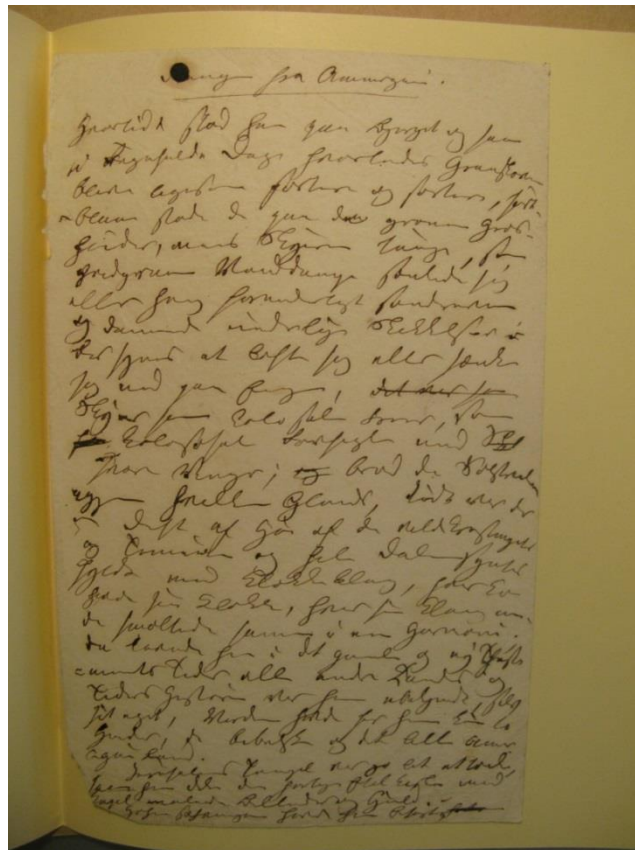
<sup>238</sup> Mylius: op. cit., s. 77.

daß, als unsere Fenster zugefrozen waren, mein Vater uns gezeigt hatte, wie an den Fensterscheiben ein Gebilde, einer Jungfrau ähnlich, die ihre beide Arme ausstreckte, gefrozen war. ”Sie will mich holen!” sagte er im Scherz. Nun, da er tot im Bette lag, kam es meiner Mutter in den Sinn, und was er aussprach, beschäftigte meine Gedanken.<sup>239</sup>

Her optræder figuren altså for første gang under navnet isjomfruen i forfatterskabet.

Jeg har allerede været inde på, hvordan Andersens beskrivelse af figuren Svimmel fra *I Sverrig* kan ses som en del af ”Isjomfruen”s prætekst, hvorfor det nu skal handle om det sidste af de fire elementer, der sammen med dossierets manuskripter udgør præteksten. Blandt de løse ark i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> ligger dette lille udkast til en novelle, forfattet på den rejse, forfatteren gjorde til Tyskland og Schweiz, året inden han begyndte det målrettede arbejde med ”Isjomfruen”.

### ”Drengen fra Ammergau”, VI-36 (1860)



3 "Drengen fra Ammergau", Collinske Samling 41,4, VI-36, Det Kongelige Bibliotek. Privatfoto.

Den korte tekst citeres her:

<sup>239</sup> *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, Leipzig, Verlag von Carl B. Lorck, 1847, s.15-16.

*Drengen fra Ammergau.*

Hvortidt stod han paa Bjerget og saae i regnfulde Dage hvorledes Granskovene bleve ligesom sortere og sortere, sortblaae stode de paa de ~~den~~ grønne Græshøider, mens Skyerne tunge, som hvidgraae Vanddampe sænkede sig eller hang forunderligt sønder[r]jevne og dannede underlige Skikkelser – der syn[t]les at løfte sig eller sænke sig ned paa Engen, ~~det var som~~ Skyer som kolosale Former, som ~~fra~~ kolosale Rovfugle med ~~Sol~~ svære Vinger; ~~og~~ brød de Solstraaler igjen hvilken Glands, tidt var der en Duft af Høe af de vilde Krusemynter og Timian og hele Dalen syntes fyldt med Klokkeklang, hver Ko havde sin Klokke, hver sin Klang men de smæltede sammen i een Harmoni; da levede han i det gamle og ny Thestaments Tider alle andre Landes og Tidens Historie var ham ubekjendt, selv sit eget, Verden havde for ham kun to Høider, de bibelske og det lille Ammergau Land.

Jerusalems Tempel var jo let at tænke, saae han ikke den herlige Etal Kirke med Kupel malede Billeder og Guld. –

Hohenschwangau havde han besøgt, ~~selv~~/,/

Som det fremgår af stedsangivelserne befinder vi os her i det sydtyske, som Andersen besøgte umiddelbart inden han rejste ind i Schweiz i juli 1860. Tekstens referencer til det bibelske, testamenterne og Jerusalems tempel kunne indikere, at udkastet er inspireret af forfatterens tur til passionsspillene i Oberammergau (30. juni til 3. juli 1860).

Det er altså ikke en schweizisk digtning, vi her har med at gøre, men ikke desto mindre er der sammenfald med ”Iisjomfruen” i såvel sceneriet som den konkrete naturbeskrivelse. Drengen på bjerget betragter dalen, granskovene og skyerne, ”Skyer som kolosale Former, som kolosale Rovfugle med svære Vinger; brød de Solstraaler igjennem hvilken Glands, tidt var der en Duft af Høe af de vilde Krusemynter og Timian ...”. Denne passage ligger indholds- og formuleringsmæssigt meget tæt på den beskrivelse, vi finder på konceptets tredje overklæbning (konceptets side 3), hvor det lyder:

Og Rudy naaede op før Solen tidt naaede op og fik der sin Morgendrik, den xxx styrkende, herlige Bjergluft[t], den Drik som kun vor Herre kan lave, og Menneskene ~~kun~~ læse Recepten til, ~~xxx~~ den friske Duft af Bjergets Urter, Dalens Krusemønter og Timian; Alt hvad tungt er suger de hængende Skyer i sig Granskovene karter saa Skyerne og Duftens Aand bliver Luft let og frisk, altid friskere, den var Rudys Morgendrik og Solens Døttre kyssede hans Kinder ...<sup>240</sup>

Udover dette beskedne tekstlige sammenfald kan udkastet ses også som en forløber for ”Iisjomfruen”, i og med at det indeholder ideen om en digtning, der beskriver det højtstræbende menneske (drengen) i naturen (på bjerget), og i og med at naturen her anskues som en dobbelthed, som en afspejling af det hellige.

<sup>240</sup> Bilag B, konceptets side 3, her gengivet uden overstregninger.

Den samlede prætekst kommer altså til at bestå af følgende elementer, så vidt muligt kronologisk opstillet:

- Digtet ”Snedronningen” (1830)
- Erindring om faderens død, *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* (1847)
- Om ”Svimmel” i *I Sverrig*, kapitel XXVIII, ”Ved Dannemora” (1851)
- Optegnelse i hæfte II-3, 23 recto: ”Solen sender sit Kys”. Motiv: Solstrålernes døtre (1855/1856)
- Optegnelse i hæfte II-2: ”Rotterne” (1860?)
- Novelleudkast ”Drengen fra Ammergau”, på løsark i 41,4<sup>o</sup>-VI-36 (1860)
- Optegnelser i hæfte II-4: To optegnelser om ”Genfersøen” (1860)
- Optegnelse på løsark, VI-39-a: ”Fortalt mig om en Jæger” (1860/1861?)
- Optegnelse på løsark, VI-39-b: ”Al Synd straffer sig” (1861)
- Forarbejde i hæfte II-4, 9 recto-13 recto: ”Ørneungen”/”Ørnereden” (Bex + Montreux, 18.-27. juni 1861)
- Optegnelser i hæfte II-4, 6 verso: ”Kjøkkenkatten”, ”Jeg elsker Dig endnu ikke nok Rudy!” (1861)
- Optegnelser i hæfte II-2: ”Svindelen”, ”Nødderne”, ”Solens kys” (1861), ”I Alperne” og ”Montreux” (24. juni 1861)
- Konceptet ”Iisjomfruen”. (Formentlig begyndt 7. – 10. juli 1861, Brunnen, hoveddelen nedskrevet august på Major Serres gods i Maxen, afsluttet Sorø ultimo august)
- Renskriften ”Iisjomfruen” (Sorø + København, 30. august-primò september 1861)

#### 4.4. ”Iisjomfruen” – prætekst og kreativ proces. Den kreative recycling-strategi

Med den samlede prætekst kan vi se, hvordan ”Iisjomfruen”, ligesom ”Det nye Aarhundredes Musa” trækker tråde langt tilbage i forfatterskabet, og hvordan de to fortællinger i øvrigt er indbyrdes forbundne via associationskoblingen til slottet Chillon.

Vi har set, hvordan figuren snedronningen/isjomfruen er tilbagevendende igennem forfatter-skabet, og hvordan figuren tilsyneladende rækker tilbage til forfatterens barndomserindring om faderens død.

Den målrettede del af den kreative proces indledes med novellekonceptet i optegnelseshæfte II-4 (”Ørnereden”) i 1861, men inden da er der tilløb til fortællingen dels i det lille udkast på løsarket VI-39-b, ”Fortalt mig om en Jæger”, der muligvis er nedfældet i 1860, men under alle omstændigheder før end konceptet i optegnelseshæftet, og dels i novelle-udkastet ”Drengen fra Ammergau”.

”Fortalt mig om en Jæger” udvikles i 1861 til den selvstændige fortælling om ”Ørnereden”, der derefter igen udvides i en proces, hvor der inddrages en række intra- og intertekstuelle referencer. Her udgør Baedeker-guidens beretning om brudeparret (og dermed den ene af de to naturbeskrivende optegnelser om ”Genfersøen” fra 1860, hvori den lille ø med akacietræerne nævnes) den bærende idé til udvidelsen. Med H.C. Andersens egne ord:

Den sørgelige Begivenhed med det unge Brudepar som paa deres Bryllups Dag besøgte den lille Ø udfør *Villeneuve* og Brudgommen omkom, blev lagt som Virkeligheds Rod for den Digtning hvori jeg vilde vise Schweizer Naturen, saaledes som den under flere Besøg i dette herlige Land havde afspeilet sig i min Tanke.<sup>241</sup>

Med inddragelsen af beretningen om brudeparret kommer der for alvor 'hul på bylden' og det intense arbejde med konceptet og de mange redaktioner af det demonstrerer, hvordan tidligere optegnelser, intratekstuelle referencer til tidligere værker af samme forfatter samt intertekstuelle referencer til Kohls *Alpenreisen* i denne fase inddrages i den kreative proces. Arbejdet med konceptet står på i et par måneder, hvilket må siges at være relativt kort tid, når man dels tager historiens omfang i betragtning, og dels ved, at arbejdet primært må have været udført i de perioder, hvor han på hjemrejsen gjorde ophold på Maxen (26. juli – 14. august) og i Sorø (26. august – 1. september). Især har arbejdet med det centrale afsnit, der i renskriften bliver navngivet med samme titel som den overordnede fortælling, krævet mange revisioner. Dette arbejde har ikke bestået i at inddrage intra- eller intertekstuelle referencer, men derimod i at lave en præcis beskrivelse af isjomfruen som figur, samt i at formulere hendes modsætningsforhold til menneskets åndskræfter.

I den sidste fase af arbejdet med konceptet, under opholdet i Sorø, revideres slutningen efter Andersens oplæsning af fortællingen for Ingemanns. Her ser vi altså samme *modus operandi* som med "Det nye Aarhundredes Musa", hvor oplæsninger ligeledes førte til revisioner.

I arbejdet med renskriften forfines fortælleteknikken, som vi har set det med den tøven, der her installeres i passagerne der skildrer Rudys møder med bjergpigen. Mens flere af sluttekstens analogier og aforismer kan spores tilbage til tidlige optegnelser i hæfterne, hvor de optræder i stort set samme form, arbejdes der i renskriften med sproglige figurer som f.eks. gentagelsen, når bjergpigen her i det andet møde nu ildevarslenende tilføjer "hvad mit er bliver mit!",<sup>242</sup> og når den indsatte overgang mellem kapitel XIII og XIV lader solstrålernes døtre synge "Det bedste skeer!".<sup>243</sup> I øvrigt fungerer renskriften som en sproglig korrektur, der må være fortsat i den efterfølgende proces med at få manuskriptet trykt.

De mange forskelligartede kilder kan umiddelbart virke forvirrende. Men faktisk giver de et meget klart billede af den måde, H.C. Andersen arbejdede på i denne sene del af sit forfatterskab. Tilbagevendende figurer og tematikker, ofte i form af selvbiografisk materiale, sættes ved hjælp af nye kilder i friske rammer og ikklædes andre dragter. I "Isjomfruen" bliver kærlighedsmotivet, hentet fra Baedekers røde rejseguide, dominant, og den mundtlige overlevering "Ørnereden" fortællingens hovedmoment. Det er en kreativ tradition, der kan spores tilbage til digterens barndom, hvor han ved hjælp af teaterprogrammer og lignende satte sin fantasi i flugt.

Den voksne og økonomiske digter har recyclet sit materiale og vidst at notere og bruge de inspirationskilder, han måtte komme i nærheden af – og har samtidig arbejdet med et stadigt krav til sig selv om ikke at levere gentagelser, men tværtimod åbne for nye vinkler.

<sup>241</sup> H.C. Andersens samlede værker, bind 18, s. 240.

<sup>242</sup> Bilag B, renskriftens s. 40.

<sup>243</sup> Ibid., s. 45.



Der går en rød tråd fra digterens fokus på og eksperimenter med genrer i ”Det nye Aarhundredes Musa” fra starten af året 1861 og til arbejdet med ”Iisjomfruen”, der ligesom ”Det nye Aarhundredes Musa” er blevet til som en form for collage af tekstfragmenter, hvor de forskellige fragmenter, ikke mindst for ”Iisjomfruen”s vedkommende, repræsenterer nogle af de forskellige genrer, der sameksisterer i slutteksten.

Men der er også en iøjnefaldende forskel på de to kreative processer: Hvor de mange omstruktureringer af præteksten i arbejdet med den relativt korte fortælling ”Det nye Aarhundredes Musa” resulterede i tre selvstændige koncepter, foruden den stærkt redigerede renskrift, er de mange og omfattende redaktioner i arbejdet med ”Iisjomfruen” foretaget i et og samme koncept, der dermed også i sin visuelle fremtræden får karakter af collage. Dette forhold skal dog nok ses som konsekvens af et rent praktisk hensyn: I arbejdet med så omfangsrig en fortælling har det simpelt hen været for tidskrævende og besværligt at om- og genskrive den samlede tekst, hvorfor overklæbningsteknikken er taget endnu mere flitigt i brug.

”Iisjomfruen”s tekstlige collageform, dens blanding af genrer som eventyr, historie, rejse-skildring og fantastisk litteratur er en afspejling af tilblivelsesprocessen. Genbrug eller ’recycling’ og intertekstualitet er vigtige elementer i denne proces. Inspirationen og materialet til fortællingen er, som vi har set det, hentet fra bøger, rejsekalendere, erindringer, egne arbejder, samtaler og oplevelser. Kilderne er såvel faktuelle som fantastiske, gamle som nye, nedskrevne som overleverede og selvoplevede.

Det er en arbejdsmetode, der er i tråd med den tyske romantiks ideal om at lade værket udgøre en broget buket, der kombinerer forskellige genrer i ét. Og samtidig en arbejdsmetode, der åbner sig for ’det moderne’ i kraft af dens udtalt materielle tilgang til tekst: Teksten bliver her bogstaveligt talt et materiale man kan klippe i og ud og skære til og på denne vis formgive og ændre efter behag. Her bidrager også den ændrede slutning til fortællingens karakter af moderne novelle, da den tydeliggør, hvordan det unge pars indre psykologiske dramaer er forudbestemt til at punktere den potentielle biedermeier-idyl. Tilsyneladende bliver det med forfatterskabets udvikling sværere at fastholde en barnligt-naiv tilgang til det, der skal fortælles – og tilsyneladende arbejder forfatteren både bevidst og kreativt ihærdigt for at gøre teksten stadig mere åben og tvetydig.

Med ”Iisjomfruen”s prætekst ser vi, hvordan reminiscenser af en barndomserindring iblandes rejseoplevelsen. Det er en skabelon, man kan genfinde i starten af forfatterskabet, i eventyrene ”Dødningen” (1830) og ”Rejsekammeraten” (1835). I digterens ultimativt sidste værk, digtet ”Fyen og Schweiz” (1875) genfinder man koblingen mellem det schweiziske landskab og barndomserindringerne.

Fyen og Schweiz  
(5. juli 1875)

Odins ø med Palnatokes grav  
Med susende Skove ved det rullende Hav,  
Fyen, hvor jeg fødtes til tankens Lyn  
Mellem vilde Roser og Humleluft!  
Velsignet dit Solskin, velsignet din Luft!

Mægtige Schweiz med Gletchernes Bulder,  
Du minder mig sært om, når Nordsøen ruller.  
Schweiz! Wilhelm Tells og Skyernes Land!  
Genfersø med den blomstrende Strand!  
Skal her mit Støv under Hængepilen  
Blomstre og gro og dog finde Hvilen,  
Medens mit Livs Lyn bevares i Væren? –  
Gud være takket! Ham evig Æren!<sup>244</sup>

Med dette sidste værks kobling af Fyn og Schweiz, barndommen og den udødelige væren efter døden, kan vi nu passende vende os imod den historie, som H.C. Andersen valgte at betegne som eventyrforfatterskabets sidste.

---

<sup>244</sup> *H.C. Andersens samlede værker*, bd. 8, s. 480.

## 5. ”At leve eller ei at leve...” – ”Tante Tandpine” (1872). *Historie.*

### 5.1. Tante Tandpine og udødelighedstematikken

Historien om ”Tante Tandpine” har med sit drevne plot, sine mange eventyrlige og fantastiske elementer og ikke mindst sin flertydighed i form og indhold givet anledning til en lang række givende fortolkninger og analyser.<sup>245</sup> Når jeg her vil give mit eget bud på en læsning, er det dels for at introducere den tekst, vi senere i dette kapitel skal følge fremvæksten af, og dels fordi min fortolkning af fortællingens tematik uundgåeligt har haft indflydelse på hvilke tekster jeg har valgt at betegne som prætekst. Den læsning, jeg her præsenterer, har derfor også særligt fokus på netop de punkter, der binder an til præteksten, som jeg har defineret den. Min fortolkning af ”Tante Tandpine” er omvendt også uundgåeligt influeret af de iagttagelser, jeg har gjort under læsningen af den prætekst, jeg gennemgår senere i dette kapitel. Indledningsvis antager jeg, at det netop er på denne vis, at en genetisk kritik kan bidrage til fortolkningen af en tekst.<sup>246</sup>

I denne undersøgelses kontekst bliver særligt følgende punkter interessante for analysen af (første- og andenudgaven af) ”Tante Tandpine”:

- Fortællingens karakter af rammefortælling og fragmentarisk collage, og med den tekstens eksplicite forholden sig til sin egen tilblivelse.
- Dens anvendelse af biografiske elementer og den ”intratekstualitet” disse repræsenterer.
- Og sidst, men ikke mindst: dens kunst- og udødelighedstematik.

Mit udgangspunkt og min tese for nærværende analyse er, at vi her har at gøre med en tekst, der reflekterer over og gør opmærksom på sig selv som tekst, som litteratur, som konstruktion og som resultat af en kreativ proces – og videre, at denne refleksion skal ses i sammenhæng med det, der efter min opfattelse skal ses som fortællingens hovedtematik, nemlig skismaet mellem kunstens forgængelighed på den ene side, og dens udødelighed på den anden side.

Jeg er således som udgangspunkt enig med Johan de Mylius, når han i *Forvandlingens pris* erklærer at:

Historien ”Tante Tandpine” handler om sin egen tilblivelse – og demonstrerer sin udsathed.<sup>247</sup>

”Tante Tandpine” er en rammefortælling i egentlig forstand. Dem er der i øvrigt ikke mange af i H.C. Andersens forfatterskab. Her mødes vi indledningsvis af den overordnede jeg-fortæller, der i rammens regi besvarer det retoriske spørgsmål, han selv som indgangsreplik har stillet:

<sup>245</sup> Her skal særligt fremhæves Finn Barlbys læsninger i artiklen ”Satania infernalis - eller forførelsens arabesk - om 'Sneedronningen', 'Iisjomfruen' og 'Tante Tandpine'”, 1993 og i essayet ”Den befriende forførelse”, 1997, samt Johan de Mylius’ i *Forvandlingens Pris*, 2004, Klaus Müller-Willes ”’Allt gaaer I Bøtten’ – Zur Poetologie von Schmerz und Schreiben in Tante Tandpine” in: *Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne*, 2009, og Jakob Bøggilds i kapitlet ”Rammens kollaps: ”Tante Tandpine”” i *Svævende stasis*, 2012. Læsningerne repræsenterer tilsammen en række nyere, kvalificerede og indbyrdes perspektiverende bud.

<sup>246</sup> Se kapitel 2.

<sup>247</sup> Mylius: op. cit., s. 227.

Hvorfra vi har Historien? –  
– Vil du vide det?<sup>248</sup>

Allerede her får vi som læsere en forventning om, at det nu skal handle om, hvordan historien er opstået – om litteraturens udgangspunkt. Og denne forventning mødes straks efter af et barskt 'reality-check' med oplysningen om, at den stammer fra litteraturens gravplads, at den er makulatur:

Vi har den fra Fjerdingen, den med de gamle Papirer i.<sup>249</sup>

Rammens fortælling gør opmærksom på tekstens materialitet, og på materialitetens forgængelighed: Her går mangan god og sjælden trykt bog, såvel som håndskrifter med nok så smuk og nydelig håndskrift i bøtten, og ender som emballage – kræmmerhus – for forskellige fødevarer. Urtekræmmerdrengen er "... et Menneske med stor Læsning, Kræmmerhus-Læsning, baade den trykte og den skrevne"<sup>250</sup>. I dette indledende afsnit introduceres den forgængelighed, der i "Tante Tandpine" såvel som utallige andre steder i H.C. Andersens forfatterskab kommer til at stå i spændingsforhold til poetens stræben efter jordisk såvel som himmelsk udødelighed i kunsten. Afsnittet, der er præget af en tilsyneladende resigneret ironi, åbner alligevel en sprække af håb for litteraturen; for urtekræmmerdrengen er trods alt også "... en levende Redningsanstalt for en ikke ringe Deel af Litteraturen"<sup>251</sup>. Og han har fisket den indrammede fortælling op af bøtten og inkluderet den i sin samling, hvor jeg-fortælleren bemærker den.

Som vi skal se senere, er "Tante Tandpine" selv, ligesom studentens indrammede fortælling, opstået af bøtten med "de gamle Papirer i".

Bøggild gør i sin læsning i *Svævende Stasis*<sup>252</sup> opmærksom på, at der er et misforhold mellem rammen og det indrammede, plottet. Det bliver helt klart, da det viser sig, at det indrammede fragment, studentens historie, bærer nøjagtig den samme titel, som den samlede fortælling gør, nemlig "Tante Tandpine". De fire afsnit, der udgør den indrammede fortælling, burde ifølge urtekræmmerdrengens oplysninger være spredte fragmenter af et større hele, nemlig som der står i teksten "et par Blade af ... en heel Bog og lidt til"<sup>253</sup>, men det virker utroværdigt, fordi afsnittene er knyttet sammen i et fremadskridende plot – man får ikke et indtryk af, at der mangler nogen sider, at der er huller, imellem afsnittene. Her er der altså sammenhæng, hvor der, hvis man skulle tro på rammens udsagn, ikke burde være det. Misforholdet mellem rammen og det indrammede er det første af mange tegn på, at fortællingen om "Tante Tandpine" er alt andet end entydig.

Først i den indrammede fortælling, studentens historie, præsenteres vi for Tante Mille, der beskrives på følgende vis:

<sup>248</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. V, 1966, s. 213.

<sup>249</sup> Ibid., s. 213.

<sup>250</sup> Ibid., s. 213.

<sup>251</sup> Ibid., s. 213.

<sup>252</sup> Bøggild: op. cit., s. 255.

<sup>253</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. V, 1966, s. 213-214.

Tante gav mig Slik-Sødt, da jeg var Lille. Mine Tænder holdt det ud, bleve ikke fordærvede; nu er jeg bleven ældre, bleven Student; hun forkjæler mig endnu med Sødt, siger at jeg er Digter.<sup>254</sup>

At forkælelsen er overdreven og forfejlet, giver studenten straks efter udtryk for med følgende ud-sagn:

Jeg har i mig Noget af Poeten, men ikke nok.<sup>255</sup>

Det kunne man så igen tolke som overdreven selvkritik, men udsagnet gentages besværgende i be-gyndelsen af det efterfølgende afsnit, som en slags konklusion på den mellemliggende passage, hvori studenten har opstillet en analogi mellem byens gader og et bibliotek, og lakonisk bemærker:

Jeg kan phantasere og filosofere over alt det Bogværk.<sup>256</sup>

Tante Milles vederhæftighed er beklikket, og at hun er en tvetydig personage, får man dermed hur-tigt en fornemmelse af. Også langt inden at hendes alter ego, hendes forfærdelighed *Satania Inferna-lis*, introduceres på scenen. Tante Mille giver desuden slik ”... uagtet det var en stor fortræd for vores Tænder”<sup>257</sup>, får vi at vide i starten af den indrammede fortællings andet afsnit. Heri ligger der i øvrigt også et misforhold til den oplysning, vi får allerførst i studentens fortælling, nemlig at ”Mi-ne Tænder holdt det ud, bleve ikke fordærvede ...”<sup>258</sup> – hvis tænderne havde holdt til det, ville stu-denten jo næppe senere blive hjemsøgt af tandpine.

Tante Mille knyttes også fra første færd til digtekunsten. Hun skamroser studentens digteri-ske evner, og altså ifølge studenten selv helt fejlagtigt. Og så kysser hun ham – som en ekstra aner-kendelse af det store talent, han har udvist ved at udfolde en relativt banal analogi:

»Du er Digter!« sagde hun, »maaskee den største vi har! skulde jeg opleve det, saa gaaer jeg gjerne i min Grav. Du har altid, lige fra Brygger *Rasmussens* Be-gravelse, forbauset mig ved din mægtige Phantasi!«  
Det sagde Tante *Mille* og kyssede mig.<sup>259</sup>

Beskrivelsen leder tankerne hen på det såkaldte ”digterkys”, som var et brugt og stærkt symbolsk ritual i den romantiske periode, hvor en ældre digter kunne give en yngre digterkysset som en aner-kendelse af, at den yngre nu var et fuldgyldigt medlem af digterstanden. H.C. Andersen modtog selv som 26-årig et sådant rituelt kys på panden af den store tyske romantiske digter Ludwig Tieck, som på denne vis indviede sin unge digterkollega.

---

<sup>254</sup> Ibid., s. 214.

<sup>255</sup> Ibid., s. 214.

<sup>256</sup> Ibid., s. 214.

<sup>257</sup> Ibid., s. 215.

<sup>258</sup> Ibid., s. 214.

<sup>259</sup> Ibid., s. 215.

Nu er fortællingens tante Mille jo ingen digter, kan man indvende – men hun bliver her under alle omstændigheder effektivt koblet til poesien, ligesom hun i det hele taget repræsenterer den kraft i fortællingen, der forfører studenten til at nære digterdrømme.

Efter slutningen af studentens fortælling, hvor vi vender tilbage til den indrammende fortælling, bliver det klart, som Finn Barlby skarpsindigt har bemærket det<sup>260</sup>, at der er sammenfald mellem rammens jeg-fortæller og studenten: Forholdet mellem rammen og det indrammede bryder helt sammen til slut, når den overordnede fortæller erklærer, at studenten (i bestemt form) er død, og Tante (i ubestemt form) er død. Det, at den overordnede fortæller kalder hende Tante i stedet for Tanten, afslører, at der er sammenfald mellem studenten, der naturligt ville omtale Tante i ubestemt form, på den ene side og rammefortælleren på den anden. De må åbenbart være én og samme person. Dermed går også rammen og det indrammede i ét.

Med dette ”rammens kollaps”, som Bøggild kalder det,<sup>261</sup> åbner fortællingen igen på vid gab for mangetydigheden og læserens tvivl og forvirring. Studenten kan jo ikke på én gang være død og borte og gået i bøtten med den afsluttende erklæring:

Jeg nedskrev, hvad her staaer skrevet. Det er ikke paa Vers og det skal aldrig blive trykt – –<sup>262</sup>

– og samtidig være den fortæller, der finder håndskriftet hos urtekræmmerdrengen – og bringer det på tryk. Og hvad er egentlig fortællingens og litteraturens skæbne? ”Alt gaaer i Bøtten”<sup>263</sup> er nok så bekendt førsteudgavens afslutningsvise fyndord – men teksten har vi jo foran os!

Det er ikke noget entydigt udsagn og ikke nogen entydig fortæller, vi her har med at gøre. Og for nu at vende os til det biografiske, så gælder det, som Mylius skriver:

Og Andersen selv, ja, han har for en gangs skyld skjult sig selv til ukendelighed bag ved sin tekst. For den handler jo kun om en digter, der ikke er rigtig digter. Eller gør den?<sup>264</sup>

Skønt forfatteren rigtignok i ”Tante Tandpine” er skjult til uigenkendelighed, er det ikke desto mindre en fortælling, der inkluderer en lang række biografiske elementer, hvoraf en del har ”intratekstuel” karakter, og dermed form af gentagelse eller videreudvikling af tekst-passager, analogier eller sentenser fra andre af forfatterskabets værker, breve og dagbøger. Når disse biografiske elementer også inkluderes i det følgende, er det ud fra en betragtning om, at de ikke kan udskilles fra en undersøgelse af den kreative proces, der har ledt fra de enkelte erfaringer og overvejelser til slutteksten.

”Tante Tandpine” har selvfølgelig en oplagt biografisk rod – tandrod, kunne man fristes til at sige – i H.C. Andersens egne smertelige erfaringer med tandkvaler. Allerede i de allerførste dag-

<sup>260</sup> Barlby: op. cit., s. 101.

<sup>261</sup> Bøggild: op. cit., s. 250.

<sup>262</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. V, 1966, s.222.

<sup>263</sup> *Ibid.*, s. 222.

<sup>264</sup> Mylius: op. cit., s. 227.



bogsoptegnelser fra skoleårene i Slagelse, hvor forfatteren er bare 20 år gammel, finder vi beskrivelser af, hvordan han martres af tandsmerter og tyr til gamle husråd som at putte ingefær i øret. Og få år senere kobler dagbogsnotater – som vi siden skal se – smerterne med musikalske udtryk, og dermed også med kunsten.

Som Müller-Wille gør opmærksom på i sin artikel om ”Tante Tandpine”<sup>265</sup>, har dagbogs-skriverierne en terapeutisk funktion, hvor den objektløse indre smertetilstand via musik-analogien eksternaliseres og objektiviseres. I fortællingen får metaforerne derimod en anden funktion, idet man som læser bemærker selve brugen af metaforerne mere end indholdet, fordi rammefortællingen har gjort læseren opmærksom på, at metaforerne netop er konstruktioner foretaget af en ung digter – der må antages naturligt at bruge metaforer i sin beskrivelse. Smerteallegorien indføres altså i fortællingen som produkt af en kunstnerisk proces.

Studentens beskrivelse af ”Huset ... som det staaer med Lyd og Lyder” har et meget direkte biografisk forlæg i de erfaringer, H.C. Andersen gjorde sig i den lejlighed i Tordenskjoldsgade nr. 17, som han beboede i vinteren 1870-71. Man kan genkende elementer af studentens beskrivelse i dagbøger og breve fra denne vinter.

Også rammefortællingens motiv med poesien, der lider den kranke skæbne at ende som emballage hos kræmmeren, må siges at have en biografisk rod. Det er desuden et motiv, der genfindes adskillige steder i H.C. Andersens forfatterskab, mest udtalt i eventyret ”Nissen hos Spekhøkeren” fra 1852.

Der er nærliggende at tilskrive H.C. Andersens tilbagevendende interesse for dette motiv til det forhold, at det har parallel i en tidlig og smertelig personlig erfaring. Den 1. april 1827, dagen før sin 22-års fødselsdag, modtog H.C. Andersen, der på dette tidspunkt studerede og boede hos rektor Meisling i Helsingør, brev fra Henriette Wulff den ældre, som han havde anmodet om at forsøge at købe et eksemplar af restoplaget af hans første bog *Ungdoms-Forsøg* fra 1822, der var blevet opkøbt af en boghandler P.T. Schovelin. I begyndelsen af 1827 var bogen blevet forsynet med nyt titelblad (*Gjenfærdet ved Palnatokes Grav, en original Fortælling; og Alfsol, en original Tragedie*) og derefter forgæves forsøgt solgt igen. Kommandør-fruen skrev, blandt gratuleringer og lykønskninger:

[...] men ieg maae dog gjøre Dem et Slags Regnskab for Deres Comition – først sendte ieg mit Bud hen i Grønnegade for at begiere en Alfsol – man svarede mig de havde ingen – ieg tænkte – ere de alt udsolgte - og bad min Mand tale til Schowelin som er Boghandleren, om den og han sagde: at den var trykket paa Deres Begiering – jeg troer – 1821 – men da De ikke var kommen og havde afhendte den – eller den De havde overladt den – havde han nu 3 Gange averteret den til Salg – men der var ikke solgt et exemplar af den – han havde derfor sendt den til en Kræmmer som han Leverede Maculatur – og som havde faaet hele oplaget – for 2 aar siden havde den ogsaa været averteret – da blev der heler ikke

<sup>265</sup> Klaus Müller-Wille: “‘Allt gaaer I Bøtten’ – Zur Poetologie von Schmerz und Schreiben in *Tante Tandpine*” in: *Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2009, s. 161-178.

solgt et eneste exemplar, hvorfor han allerede den Gang havde solgt 150 eksemplarer til Maculature og Resten nu – besynderligt nok – et par Dage efter kom vor ungdom ind til en Kræmmer Kohn paa Østergade for at købe noget og det de købte blev svøbt ind i et stykke Papir, hvorpaa der stod; “Alf sol”, og som de dog ikke tænkte paa var Deres førend min Mand kom Hiem og fortalte os, hvad ieg nu har sagt De – og hvorfor ieg ikke har kundet opfylde Deres Begering [...] <sup>266</sup>

Det er klart, at det har været en nedslående melding at modtage for en studerende med store digterdrømme. H.C. Andersen havde på tidspunktet endnu til gode at debutere under eget navn, for *Ungdoms-Forsøg* var blevet udgivet under pseudonymet William Christian Walter og nogle mellemliggende digte under initialerne H eller A. Vi har altså at gøre med en forfatter, der – som student – har draget smertelig erfaring med poesi, der ender som makulatur og emballage. Og som ligesom Tante Tandpines fortæller(e) har tvivlet på såvel egne kunstneriske evner som på, hvorvidt det kunstneriske produkt vil bestå eller forgå. At tvivlen i forhold til sidstnævnte ikke er blevet mindre med årene, giver ”Tante Tandpine” sit klare vidnesbyrd om.

”Tante Tandpine” har, ligesom ”Iisjomfruen”, en række eventyrlige og fantastiske elementer (først og fremmest scenen, hvori *Satania Infernalis* materialiserer sig for studenten), uden dog af den grund at kunne karakteriseres som et eventyr. Fortællingen skriver sig ind i rækken af eventyr og historier, der udtrykker en andersensk poetik, og i den forstand tager den tråden op fra ”Det nye Aarhundredes Musa”, i og med at den i såvel form som indhold kan betegnes som et stykke metapoese. Sådan som Finn Barlby også har gjort det:

Hele jeg-fortællerens historie er et stykke *metapoese*. Teksten reflekterer over sig selv som tekst. Den vender om på det hele. Den flytter interessen fra tandpinehistorien til historien om, hvad litteratur er ... <sup>267</sup>

Teksten reflekterer over sig selv som tekst – og studenter-fortælleren reflekterer over sig selv som poet i den tidligere nævnte passage:

Jeg har i mig Noget af Poeten, men ikke nok. Tidt naar jeg gaaer i Byens Gader synes det mig, som gaaer jeg i et stort Bibliothek; Husene ere Bogreoler, hver Etage en Hylde med Bøger. Der staaer en Hverdagshistorie, der en god gammel Komedie, videnskabelige Værker i alle Fag, her Smuds-Literatur og god Læsning. Jeg kan phantasere og philosophere over alt det Bogværk. Der er Noget i mig af Poeten, men ikke nok. <sup>268</sup>

<sup>266</sup> Kirsten Dreyer: *H.C. Andersen og familien Wulff*, bd. 1, København: Det Kongelige Bibliotek i kommission hos Gads Forlag 2010, s. 68.

<sup>267</sup> Barlby: op. cit., s. 287.

<sup>268</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd.V, s. 214.

Her peger analogien mellem husenes etager og bibliotekets hylder med bøger desuden på tekstens materialitet, den tekst, der ikke alene er blevet nedskrevet på papiret, men også blevet trykt og blevet til bøger og tilgængeliggjort i et bibliotek. Alt bogværket, der findes i den 'redningsanstalt for litteraturen', som det beskrevne bibliotek vel også må siges at udgøre, findes imidlertid kun i studentens fantasi – og han har ikke nok af poeten i sig. At litteraturen er tematisk omdrejningspunkt i "Tante Tandpine", kan vist ingen være uenig i. At der bliver stillet grundigt spørgsmålstegn ved dens eksistensvilkår og levedygtighed vel næppe heller.

Alligevel er jeg kun delvist enig med Mylius, når han skriver:

Her er der ikke længere nogen Fugl Fønix at få øje på. Ingen genfødsel eller opstandelse. End ikke på papiret! I "Tante Tandpine" er teksten selv blevet et fragment, der forsvinder.<sup>269</sup>

Det er, efter min mening, i spørgsmålet om litteraturens levedygtighed, at "Tante Tandpine" først og fremmest udtrykker tvetydighed og tvivl. Jeg er enig med Barlby og Bøggild i, at der i fortællingen levnes håb for litteraturen, ikke mindst i og med, at jeg-fortælleren – og forfatteren – har demonstreret sin virtuositet i kompositionen af fortællingen og med rammefortællingen på raffineret vis ført læseren bag lyset. Her har vi at gøre med mere end bare 'noget' af en poet.<sup>270</sup>

Men alt hvad der er jordisk, materielt – timeligt – forgår. Det gælder tænder, mennesker og tekster på papir. Jeg er enig med Mylius så langt, som at i dette spørgsmål efterlader "Tante Tandpine" ikke megen tvivl. Ikke desto mindre lader fortællingen spørgsmålet om kunstens og sjælens udødelighed stå åbent – for ét er det timelige, og noget andet det evige – og kunstens udødelighed skal ikke nødvendigvis forstås som knyttet til dens efterliv i det jordiske, som vi typisk vil gøre det i dag. For at begrebsliggøre dette, skal vi nu vende os til kulturhistorien.

Som Lasse Horne Kjældgaard har gjort opmærksom på i sin kortlægning af den sene guldalderens debat om sjælens udødelighed<sup>271</sup>, var troen – eller måske snarere tvivlen – på et liv efter døden mentalitetshistorisk set central og diskussionsskabende i dansk litteratur fra og med den sene guldalder og frem til det moderne gennembrud.

Udødelighedsdebatten rakte langt ind også i kunstforståelsen, hvor man skelnede imellem den form for kunstnerisk udødelighed, vi typisk henviser til i dag, når vi taler om emnet; nemlig det forhold at en kunstner eller dennes værk erindres af eftertiden, også efter at kunstneren er død eller værket gået tabt – og på den anden side det forhold, som Poul Martin Møller udtrykte i 1837 med sentensen "Den sande Kunst er en Anticipation af det salige Liv".<sup>272</sup> Sentensen skal forstås bogstaveligt, modsat den typiske nutidige forståelse:

<sup>269</sup> Mylius: op. cit., s. 227.

<sup>270</sup> Barlby: op. cit., s. 82-83, Bøggild: op. cit., s. 267-268.

<sup>271</sup> Lasse Horne Kjældgaard: *Sjælen efter døden – Guldalderens moderne gennembrud*. København: Gyldendal 2007.

<sup>272</sup> Citeret efter Kjældgaard: *Ibid.*, side 21.

Møllers påstand i det anførte udsagn var nemlig, at man såvel i skabelsen som i modtagelsen af *den sande kunst* simpelthen fik en forsmag på livet efter døden.<sup>273</sup>

Og Møllers påstand medfører videre, at:

Troen på sjælens udødelighed var en betingelse for kunstens eksistens, for så vidt som den ægte kunst fungerede som en foregribelse af det salige liv i det hinsides. Hvis den udødelighed, som kunsten ”laante” livet ikke havde noget på sig, ville kunsten være ren og skær illusorisk og uden sandhed.<sup>274</sup>

Denne forståelse af begrebet kunstens udødelighed – og af den skelnen imellem de to former for udødelighed i kunsten – er en væsentlig forudsætning for læsningen af H.C. Andersens tekster i det hele taget. H.C. Andersens forfatterskab kan på mange måder ses som én lang bekræftelse af Kjældgaards tese om, at den stigende usikkerhed ift. udødelighedsdogmet fik følger såvel for kunstforståelsen som – udøvelsen. Udødelighedstematikken står centralt i en lang række af H. C. Andersens værker, og ikke mindst i værkerne fra den sene del af forfatterskabet, som vi også har set det i kapitlet om ”Det nye Aarhundredes Musa”. Det virker som om, H.C. Andersen har forsøgt stædigt at fastholde troen på sjælens udødelighed – at klamre sig til den, trods tvivlen – og at netop hans skelnen mellem kunstens udødelighed i det jordiske og udødelighed i det hinsides blev redningsplanken.

Af en korrespondance (som Kjældgaard også berører) imellem Andersen og B.S. Ingemann i anledning af sidstnævntes udgivelse af *Tankebreve fra en Afdød. Et Digt* (1855) – en udgivelse hvori Ingemann udtrykker sine tanker om det hinsidige og ikke mindst den såkaldte ”mellemtilstand”, en tilstand umiddelbart efter døden<sup>275</sup> – fremgår det, at Ingemann ligesom Poul Martin Møller skelnede skarpt imellem de to former for udødelighed i kunsten, som han kaldte hhv. ”Evigheds-Udødelighed” (= den ’bogstavelige’ udødelighed i kunsten) og ”Tids-Udødelighed” (den jordiske berømmelse, der rækker ud over kunstnerens levetid). Og det fremgår, hvilket især er interessant i forhold til ”Tante Tandpine”, at Andersen holder fast i en forståelse af det evige i kunsten, der tilsyneladende ligger et sted midt i mellem de to begreber, som Ingemann efterfølgende udfolder i sit svar.

Et par dage efter at have endt læsningen af *Tankebreve fra en Afdød* skriver Andersen til Ingemann:

min Forestilling / om "Mellem-Tilstanden", er anderledes end De heelt giver den, og De veed man veier og maaler efter sin Anskuelse. Jeg vil ikke at Resultaterne af Videnskabens og Poesiens store Karavaner maa, som Sandet i Timeglasset, Gran for Gran forsvinde, vel er vor Gjerning lige over for Gud "Intet",

<sup>273</sup> Ibid., side 22.

<sup>274</sup> Ibid., side 95.

<sup>275</sup> Johan de Mylius har behandlet H.C. Andersens forhold til tidens og Ingemanns forestillinger om ”mellemtilstanden” – men ikke i relation til ”Tante Tandpine” – i kapitlet af samme navn i *Forvandlingens pris*, op. cit., s. 334-342.

men jeg tænker mig at det Aandens Dygtige her aabenbarede sig paa denne Jord, maa, naar denne selv veires hen, blive det Lysende som evigt minder om [overstr: dens] at den eengang var! – <sup>276</sup>

Umiddelbart herefter svarer Ingemann:

Al den Storhed og Dygtighed, som uden guddommelig Rod og Kjærlighedsfylde dog kun er verdslig og hedensk (see p:100 Lin 6), tilhører Verden og har kun der sin Betydning. – De Aander der i Hadesriget kun dvæle derved og see tilbage derpaa – glædes ved en skyggeagtig Gjentakelse af det Forsvundne. Selv Mindets Glands og Ihukommelsens Storhed er i denne Sphære kun Tids-Udødelighed. – Til Evigheds-Udødeligheden er selv Hadesparadiset kun Veien og Overgangen gennem utallige aandelige Stadier. Det Lysende i os selv, som skal følge os derigjennem er det evig Guddommelige og evig Sande der gennem alle Tilværelsens Regioner skal udfolde sig i Liv, Tanke Bedrift og Personlighed, men den smaalige Verdenskolekundskab maa tabes i Beskuelse. <sup>277</sup>

I ”Tante Tandpine” har den drømmeagtige sekvens, studenten oplever efter Satania Infernalis’ besøg, karakter af en dødsoplevelse.

Jeg fik til Afsked ligesom et gloende Sylestik op i Kjæbebenet; men det dulmede snart, jeg ligesom gled paa det bløde Vand, saae de hvide Aakander med de grønne brede Blade bøie sig, sænke sig ned under mig, visne, løse sig op, og jeg sank med dem, løsnedes i Fred og Hvile – –

– »Døe, smelte hen som Sneen!« sang og klang det i Vandet, »dunste hen i Skyen, fare hen som Skyen! – – «

Ned til mig gennem Vandet skinnede store, lysende Navne, Indskrifter paa vaine Seiers-Faner, Udødeligheds Patentet – skrevet paa Døgnfluens Vinge. Søvn var dyb, Søvn uden Drømme. Jeg hørte ikke den susende Vind, den smældende Port, Naboens ringende Portklokke, eller den Logerendes svære Gymnastik.

Lyksalighed! [min understregning, red.]

Udødelighedspatentet er skrevet på døgnfluens vinge. Denne sentens er hyppigst blevet læst som endnu en pessimistisk konstatering af altings forgængelighed. <sup>278</sup> Jeg mener imidlertid, at der er mulighed for at fortolke den lidt anderledes, når man læser den i forlængelse af ovenfor anførte citat fra brevet til Ingemann: Det, som åndens dygtige af Gud har fået åbenbaret i det jordiske, timelige,

<sup>276</sup> Brev fra H.C. Andersen til B.S. Ingemann 11. oktober 1855. Kirsten Dreyer: *H.C. Andersens brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann*, bd. II, København: Museums Tusculanums Forlag 1997, s. 347-48.

<sup>277</sup> Brev fra B.S. Ingemann til H.C. Andersen 13. oktober 1855. Dreyer: *Ibid.*, s. 348-50.

<sup>278</sup> F.eks. hos Mylius: *op. cit.*, s. 262-263.

repræsenteret ved døgnfluen, er at forstå som et udødelighedspatent af ikke-jordisk, guddommelig karakter.

Overfor såvel Ingemanns som Andersens position i samtidens debat stod Heibergs 'statement' om kunstens død, der (med sin definition af kunst, poesi og religion som "Realisationer af det Uendelige", der overfor naturvidenskab og politikks "Bestræbelser i det Endelige" kun delvist var i stand til at formulere en sandhed) satte ord på tidens krise og de ringe vilkår for kunsten:

Man opsøgte ikke længere kunsten som budbringer for den højeste sandhed, men som et rekreativt tilbud på linje med andre adspredelser.<sup>279</sup>

Man kan se "Tante Tandpine" som udtryk for en reaktion på denne Heibergske position og på kunstens nye, nedgraderede status. Kunstens nedgraderede status er et vilkår i "Tante Tandpine" – men teksten er ikke entydig, når det gælder spørgsmålet om kunstens henholdsvis tids-udødelighed og evigheds-udødelighed, og slet ikke, når det gælder sjælens. Fortællingens indbyggede selvmodsigelse i forhold til, hvorvidt poesien faktisk er gået i bøtten eller ej, gør det vanskeligt at se "Tante Tandpine" som et entydigt udtryk for hverken en resigneret accept af kunstens forgængelighed eller omvendt for en fast overbevisning om kunstens udødelighed. Såvel første- som andenudgaven af teksten kan først og fremmest ses som udtryk for en tvivl angående udødelighedens karakter. Som jeg skal komme nærmere ind på senere, fjerner H.C. Andersen sætningen "Alt gaaer i Bøtten" ved redaktionen af andenudgaven, og det bestyrker kun dette indtryk af tvivl. I "Tante Tandpine" – og ikke mindst i andenudgaven af fortællingen – søger H.C. Andersen tilsyneladende (ligesom Kierkegaard, Poul Martin Møller og andre samtidige, der stadig fastholdt troen på sjælens udødelighed), at sætte denne overbevisning i kontrast en erkendelse af kunstens jordiske forgængelighed.

Ved at fjerne den lille sætning "Alt gaaer i Bøtten" mildnes bitterheden i udsagnet om altings forgængelighed. Redaktionen betyder også, at en af fortællingens mange indbyggede paradokser opløses. For, som Bøggild har påpeget i sin læsning<sup>280</sup>, så rummer rammefortællingens slutning i førsteudgavens version en selvmodsigelse i netop dette udsagn. Hvis alting faktisk VAR endt i bøtten, havde vi jo ikke kunnet læse studentens historie – der både er fisket op af bøtten, læst, kommet på tryk og "gaaet ud i verden".

På mange måder kan "Tante Tandpine" ses – og er også af såvel Topsøe-Jensen som Johan de Mylius og andre forskere blevet set – som et, om end veloplagt og humoristisk, så dog alligevel bittert og sort testamente, der udtrykker et nihilistisk og pessimistisk kunstsyn. Men selv om fortællingen på handlingsplanet udtrykker en skepsis overfor digtekunstens udødelighed – så giver rammefortællingen omvendt den pointe, at digtningen, i form af fortællingen selv, jo faktisk netop overlever.

Topsøe-Jensen ser i sin artikel om "Tante Tandpine" de sidste fire linjer af digtet "Oldingen" (1874), der figurerer på Andersens gravsten, som et kontrapunkt til "Tante Tandpine" og som

<sup>279</sup> Kjældgaard: op. cit., s. 73

<sup>280</sup> Bøggild: op. cit., s. 266.



udtryk for den samme overbevisning, der fik Andersen til i 2. udgaven at fjerne udsagnet om at ”Alt gaaer i Bøtten”.<sup>281</sup>

– Den Sjæl, Gud i sit Billede har skabt,  
Er uforkrænkelig, kan ei gaa tabt;  
Vort Jordliv her er Evighedens Frø,  
Vort Legem’ dør, men Sjælen kan ei døe!<sup>282</sup>

Man kan imidlertid som læser spørge sig selv, om linjerne, såvel som digtet som helhed, udtrykker en gennemført afklaret overbevisning om sjælens udødelighed, eller om der snarere er tale om en art besværgelse: Det KAN ikke være sandt, at sjælen skal dø – og derved om, hvorvidt digtet dermed også indirekte udtrykker en tvivl desangående. At forfatterskabets sidste tekster alt i alt er udtryk for overvejer om udødelighedens karakter, kan man til gengæld sikkert konstatere. Spændingsfeltet mellem forgængelighed og udødelighed, når det gælder menneskets sjæl såvel som når det gælder kunsten, er genstand for tilbagevendende bearbejdnings igennem hele H.C. Andersens forfatter-skab. Man kan finde det i ”Den lille Havfrue”s stræben efter udødelighed, i de poetiske hensigtserklæringer i ”Det nye Aarhundredes Musa” og i et væld af andre værker. Heriblandt også i digterens nok bedst kendte selvbiografi, *Mit Livs Eventyr*, hvor det i kapitel XV lyder:

Da jeg en mild Juletid var paa Bregentved, laae der en Morgen et tyndt Sneelag hen over de brede Stene ved Obeliskens i Haven; tankeløst skrev jeg med min Stok i Sneen de Ord:  
»Udødelighed er som Sneen,  
Imorgen kan man ikke see'en!«  
Jeg gik bort, det blev Tøveir og efter nogle Dage igjen Frost; da kommer jeg hen til Stedet, al Sneen er smeltet paa en lille Plet nær og i den stod alene tilbage Ordet: Udødelighed! – Jeg blev dybt greben ved dette Tilfældige, og min levende Tanke var: Gud, min Gud, jeg har aldrig tvivlet!<sup>283</sup>

Det ligger lige for, at overvejelserne om sjælens og kunstens efterliv bliver desto mere presserende, som en digter nærmer sig sit livs afslutning. At Andersen til det sidste fastholdt – eller klamrede sig til, alt efter synsvinklen – et romantisk syn på sit kunstneriske virke som gudgivent og dermed i kontakt med det evige, fremgår af den afslutning på hans eventyrbemærkninger, der i parentes bemærket ligger i umiddelbar forlængelse af bemærkningerne til ”Tante Tandpine”:

... er man imidlertid, som jeg, naaet op mod Menneskenes sædvanlige, høieste Levealder, Bibelens »syv Gange ti«, vil denne lykkelige Virksomhed være nær sin Afslutning. I det jeg da ved denne Juletid bringer samlet Resten af hele min

<sup>281</sup> Helge Topsøe-Jensen: *Buket til Andersen – Bemærkninger til femogtyve Eventyr*, København: G.E.C. Gad 1971, s. 292.

<sup>282</sup> H.C. Andersens samlede værker, bd. 8 (Digte II), s. 436.

<sup>283</sup> Ibid., bd. 18 (Selvbiografier III), s. 130.

Rigdom: *hundrede og sex og halvtredsindstyve* Eventyr og Historier, være Violinspillerens Ord i Eventyret »*Pen og Blækhuus*« mit Slutnings Ord, har jeg virket noget Godt, »*Gud alene Æren!*«  
 »*Rolighed*« den 6. September 1874.  
*H. C. Andersen.*<sup>284</sup>

Det bliver mit udgangspunkt i det følgende, at de eksistentielle overvejelser om sjælens og kunstens udødelighed eller forgængelighed har virket som en stærk igangsættende drivkraft for H.C. Andersens kreative proces i især den sidste fase af udviklingen af den tekst, der blev til ”Tante Tandpine”.

Centralt for min udvælgelse af ”Tante Tandpine”s prætekst står altså, at jeg anser spændingsfeltet mellem forgængelighed og udødelighed som sluttekstens hovedtematik. Jeg anser endvidere de overvejelser og den tvivl, som den publicerede tekst (i 1. og 2. udgaven) i denne henseende er udtryk for, som en grundlæggende præmis for den kreative proces, der finder sted i fortællingens udvikling igennem optegnelser og udkast til sluttekst. Endelig skal det i læsningen af præteksten tages i betragtning, at ”Tante Tandpine” er en tekst, der ikke alene gør opmærksom på sin egen karakter af konstruktion, men også helt konkret beskriver sin egen tilblivelsesproces som fragmenter af en fortælling, der er hentet op af bøtten og sat i ramme.

## 5.2. Den tilbliveshistoriske ramme

Historien om ”Tante Tandpine” er placeret til sidst i forfatterskabets sidste eventyrhæfte, og har derfor status af kronen på værket – H.C. Andersens litterære testamente.

Denne placering af ”Tante Tandpine” synes bevidst, ligesom arrangementet af de i alt fire historier i hæftet i det hele taget gør det. Hæftet, der bærer betegnelsen *Nye Eventyr og Historier* (’Tredje række, Anden Samling’), udkom den 23. november 1872. Det var godt 2½ år før H.C. Andersen døde, og vi har her at gøre med en forfatter, der er ved at lukke og slukke for sit forfatterskab. Hele hæftet kan da også betragtes som en slags litterært testamente, hvori forfatteren gør status. Hæftet indeholder, foruden ”Tante Tandpine”, historierne ”Hvad gamle Johanne fortalte”, ”Portnøglen” og ”Krøblingen”, i nævnte rækkefølge.

Det er min opfattelse, at eventyrhæftets komposition er arrangeret efter en akse, hvor den første halvdel, de to første historier, kontrasterer og spejler den sidste halvdel, de to sidste historier. Ligesom de sidste to historier også spejler hinanden indbyrdes.

De to første historier i hæftet, ”Hvad gamle Johanne fortalte” og ”Portnøglen”, har det tilfælles, at handlingen i begge udspiller sig i fortiden, nærmere bestemt i 1800-talles begyndelse, på Frederik den VI’s tid og med andre ord under enevældet. De bevæger sig ikke ud over det hverdagslige plan, men begge historier henter scener i overtroen. ”Hvad gamle Johanne fortalte” og ”Portnøglen” har udtalt karakter af historier.

”Krøblingen” og ”Tante Tandpine” har mere af det eventyrlige, det fantastiske og mirakuløse i sig, uden at man af den grund kan genrebestemme nogen af dem som eventyr. De har begge

<sup>284</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. VI, 1990, s. 32.

digtekunsten som omdrejningspunkt. Ligesom begge handlinger udspiller sig i nedskrivningstidspunktets samtid.

Kompositionen, hvor begyndelse og afslutning spejler hinanden, er som det ikke mindst er blevet uddybet i Bøggilds disputats *Svævende Stasis* (2012), karakteristisk for H.C. Andersens (og for den Schlegelske romantiks) anvendelse af arabeskens symmetriske spil mellem modsætninger.<sup>285</sup>

Ligesom hæftets to første og to sidste eventyr spejler hinanden, reflekterer de to sidste eventyr som sagt også hinanden indbyrdes. Det angår ikke mindst billederne i handlingen: ”Krøblingen” (der i parentes bemærket var den af hæftets fire historier, som langt de fleste af samtidens anmeldere foretrak, og som i det hele taget mest imødekom tidens smag) byder på en relativt simpel allegori, der illustrerer, hvordan digtekunsten kan udøve mirakler. Den invalide og sengebundne Hans (!) får en eventyrbog, der bliver hans kæreste øje. Da han en dag føler sig nødsaget til at ofre dette kæreste øje og kaster bogen efter katten for at redde fuglen i buret, sker miraklet: Hans får sin førlighed tilbage.

Det er næppe for meget at sige, at denne digtekunstens mirakuløse og helbredende indvirkning på protagonisten finder sit modsætningsforhold i ”Tante Tandpine”. Her er det digteren, der er patient og som martres i kraft af sine digteriske tilbøjeligheder – og digtekunsten, der på næsten mirakuløs vis alligevel overlever.

Hæftets komposition er hverken vilkårlig eller kronologisk, men er tilsyneladende bevidst arrangeret sådan, at ”Tante Tandpine” kommer til at udgøre en form for epilog til den eventyrlige del af H.C. Andersens forfatterskab. Måske har denne komposition været så afgørende for forfatteren, at han har villet underbygge den i sine bemærkninger til eventyret, der udkom i julen 1874, i sidste bind af de af Lorenz Frølich illustrerede *Nye Eventyr og Historier* – det bind, hvor også 2. udgaven af ”Tante Tandpine” er at finde. Her hedder det om ”Krøblingen”, at

Historien om »Krøblingen«, der er en af de allersidste jeg har skrevet og maaskee skriver, troer jeg at høre til en af de heldigste jeg har givet, og som et Slags Forherligelse af Eventyrdigtning kunde den maaskee passende slutte den hele Samling. Eventyret ”Tante Tandpine” er imidlertid det senest digtede og nedskrevne.<sup>286</sup>

Om der her er tale om en glemsom forfatter eller en bevidst iscenesætter er ikke til at afgøre med sikkerhed. Men sikkert er det, at der tale om en fejltagtig påstand. Det er muligt at følge tilblivelsen af de fire historier i såvel breve og dagbøger som enkelte daterede optegnelser,<sup>287</sup> og af disse kilder fremgår det hævet over enhver tvivl, at ”Hvad gamle Johanne fortalte” er den sidst nedskrevne af hæftets historier. ”Tante Tandpine” er oven i købet den tidligst påbegyndte af de i alt fem fortællinger, som forfatteren afsluttede i sommeren 1872 – den femte fortælling er ”Loppen og Professorenen”, der udkom selvstændigt i ”Folkekalender for Danmark 1873” (december 1872).

<sup>285</sup> Bøggild: Afsnittet ”Arabesken – alment og hos Andersen” i *Svævende stasis*, op. cit., s. 17-24.

<sup>286</sup> H.C. Andersen: Bemærkninger til Eventyr og Historier 1863-68-74” i *H.C. Andersens eventyr*, bind VI, s. 32.

<sup>287</sup> Se f.eks. Kommentar til ”Tante Tandpine” ved Flemming Hovmann/Erling Nielsen i *H.C. Andersens eventyr*, bind VII, s. 375-377 og Topsøe-Jensens artikel ”Tante Tandpine”, oprindeligt udgivet i *Festskrift til Paul W. Rubow*, 1956.

Fortællingen om ”Tante Tandpine” er hæftets tidligste i mere end én forstand, for den var længe undervejs og forfatterens arbejde med den konkrete idé om et eventyr omhandlende tandpine, falske tænder og en tante strakte sig over mindst to år. En lang række af H.C. Andersens ’tanker og optegnelser’, der fandt deres anvendelse i ”Tante Tandpine” er desuden, som vi skal se nærmere på om lidt, af langt ældre dato.

Første gang den konkrete idé nævnes, er i sommeren 1870, hvor H.C. Andersen i et brev til Henriette Collin fra herregården Basnæs fortæller, at han på er begyndt på et eventyr:

Jeg begyndte igaar et Eventyr »Tante Tandpine» siden forandrede jeg Overskriften til »Tante Mikkes Tænder«. Det dreier sig om Tandpine og falske Tænder, jeg maa jo see at faae Noget ud af de Plager der paalægges mig. Imidlertid mærkede jeg, under Skrivningen, at det ikke var saa let at behandle den Historie vilde jeg blive inden for Grændsen af det Skjønne. Jeg har ogsaa begyndt paa »Lykke Peer«, men med ham er der heller ikke Lykke. Det synes som Basnæs Luft og Jordbund, der ellers var saa god for Eventyr, ikke har samme Egenskab i dette Foraar.<sup>288</sup>

Denne første skitse til historien om ”Tante Mikkes Tænder” er efter alt at dømme ikke bevaret. Og digteren har åbenbart sluppet ideen for i stedet at koncentrere sig om arbejdet med romanen *Lykke-Peer* (1870). Først næste forår, hvor H.C. Andersen er tilbage på Basnæs, nævnes ”Tante Tandpine” igen – i dagbogen den 24. Maj: ”Begyndte på Tante Tandpine”<sup>289</sup> og i et brev til Dorothea Melchior fra den 28. maj: ”- Jeg har begyndt paa en lille Historie om "Tante Tandpine" men den groer lidt langsomt!”<sup>290</sup>

Den samme tøven i forhold til, om historien nu vil udvikle sig til noget eller ej, kan man læse to dage senere i et brev til Henriette Collin, hvor historien betegnes ”Tante Tandpines Drøm”.

De husker at jeg, ifjor jeg var her, begyndte paa et Eventyr om »forlaarne Tænder«, men jeg fandt det blev saa uskønt at jeg opgav det. Iaar, da endnu Intet vil trives i min Digterhave, siden den blev lagt ind i Tordenskjoldsgade N<sup>o</sup> 17, kommer det lille Uhyre igjen tilbage og plager mig, dog i forandret behageligere Skikkelse. Jeg skriver saaledes paa »Tante Tandpines Drøm«, men om den vil udfolde sig til Noget, vil Tiden vise.<sup>291</sup>

Denne betegnelse og brevets reference til den uelskede og ubekvemme lejlighed i Tordenskjoldsgade 17, som H.C. Andersen beboede i vinteren 1870-71 (og som har dannet forlæg for studentens beskrivelse af sin huslejlighed i ”Tante Tandpine”) giver, som vi siden skal se, mulighed for at lave

<sup>288</sup> Brev til Henriette Collin, 24. juni 1870. Behrend & Topsøe-Jensen.: *H.C. Andersens brevveksling med Edvard & Henriette Collin*, bd. IV, København: Levin & Munksgaard 1936, s. 153-54.

<sup>289</sup> *H.C. Andersens dagbøger*, 24. maj 1871. Bd. IX, s. 78.

<sup>290</sup> Brev til Dorothea Melchior, 28. maj 1871. Niels Oxenvad: *H.C. Andersens brevveksling med familien Melchior*, bd. II, Odense: Forlaget Odense Bys Museer 2007, s. 495-97.

<sup>291</sup> Brev til Henriette Collin, 30. maj 1871. Behrend & Topsøe-Jensen: op. cit., bd. IV, s. 175-76.

en nærmere datering af flere af løsarkene i Den Collinske Samling. Få dage senere lyder det mere optimistisk i endnu et brev til Dorothea Melchior:

”Et nyt Eventyr ”Tante Tandpine” er næsten sluttet, jeg haaber at faa det heelt færdigt, før jeg tager til Byen.”<sup>292</sup>

Helt færdigt blev det ikke i denne ombæring. Af dagbogsnotater og korrespondance fremgår det, at forfatteren tog arbejdet med sig fra Scavenius-familien på herregården Basnæs til familien Melchiorers landsted ”Rolighed”, hvor han i den følgende uge skrev videre på teksten. Derefter har arbejdet med ”Tante Tandpine” tilsyneladende ligget stille hen i endnu et år. Sådanne afbræk i skriveprocessen er karakteristiske for H.C. Andersens arbejdsrytme i denne sene del af forfatterskabet, hvor rytmen typisk var sådan, at han følte sig inspireret og skrev i en ganske kort periode hvert år, for derefter at lade digtningen hvile.

I foråret 1872 var digteren tilbage på Basnæs, der denne gang dannede udgangspunkt for en rejse med William Bloch (1845-1926), kunstmaleren Carl Blochs yngre bror, til Tyskland, Østrig og Schweiz. Hjemvendt fra rejsen tog H.C. Andersen ophold på ”Rolighed” for sommeren, og i de behagelige rammer her tog han den 29. juni atter fat på arbejdet med ”Tante Tandpine” – et arbejde, man kan følge i dagbøgerne, og som bestod i 14 dages intens sammenskrivning og rammesætning af udkastene. Et par af dagbogsnotaterne, der desuden bidrager med interessante oplysninger om arbejdsprocessen og præteksten, skal gengives her:

Kjørt ind til Byen og hentet flere Papir-Lapper hvorpaa jeg har skrevet Udkast til Tante Tandpine, kom hjem og skrev flittigt paa det, ordne[de] og fik mere Klarhed og Heelhed. ... Mit Humeur vil ikke ret komme i Ligevægt: (at leve eller ei at leve, er Spørgsmaalet).<sup>293</sup>

... Tænkt i Nat meget paa Historien om ”Brændehuggeren og hans Kone” og fik Idee til at kunne benytte den, blev derfor hjemme hele Dagen og skrev flittigt, ligesaa renskrev jeg Resten af Tante Tandpine.<sup>294</sup>

Resten af sommeren 1872 blev tilsvarende usædvanligt produktiv for den aldrende forfatter. I sommerens løb blev de fem tidligere nævnte historier rundet af i følgende rækkefølge: Først ”Tante Tandpine”, siden ”Portnøglen”, ”Krøblingen”, ”Loppen og Professoren”, og sidst ”Hvad gamle Johanne fortalte”. Ved redaktionen af det, der skulle blive det sidste hæfte af *Nye Eventyr og Historier* (’Tredje række, Anden Samling’), besluttede H.C. Andersen at udskyde den sprudlende og veloplagte fortælling ”Loppen og Professoren”, som i stedet blev bragt i *Dansk Folkekalender for 1873*, der udkom til julehandelen 1872. Denne beslutning var udslagsgivende i forhold til at give hæftet sin nuværende på en gang helstøbt og arabiske form.

Hæftet, hvis historier alle på forskellig vis kan siges at tematisere det eventyrlige, afslutter som sagt denne del af forfatterskabet. Endnu inden hæftet udkom, var H.C. Andersen blevet alvor-

<sup>292</sup> Brev til Dorothea Melchior, 3. juni 1871. Oxenvad: op. cit., bd. II, s. 501.

<sup>293</sup> *H.C. Andersens Dagbøger*, 4. juli 1872. Bd. IX, s. 304.

<sup>294</sup> *Ibid.*, bd. IX, s. 307.

ligt syg af den leverkræft, der skulle blive årsagen til hans død, og fra dette tidspunkt fik han – udover breve og dagbogsnotater – alene forfattet enkelte digte. Hvis ikke allerede før, så har forfatteren i hvert fald ved redaktionen af 2. udgaven af eventyrene og historierne i 1874, i sidste bind af de af Lorenz Frølich illustrerede *Nye Eventyr og Historier*, været sig den afsluttende karakter bevidst. Det fremgår tydeligt, når man læser den samlede afrunding af de tidligere citerede ”Bemærkninger” derfra.

Historien om ”*Krøblingen*”, der er en af de allersidste jeg har skrevet og maa-skee skriver, troer jeg at høre til en af de heldigste jeg har givet, og som et Slags Forherligelse af Eventyrdigtning kunde den maa-skee passende slutte den hele Samling.

Eventyret ”*Tante Tandpine*” er imidlertid det senest digtede og nedskrevne. ”*Eventyr og Historier*” ere blevne saa godt som oversatte i alle europæiske Sprog<sup>\*</sup>), de ere i mit Fædreland og langt uden for dets Grændser i mange Aar en Læsning for Gamle og Unge. Den høieste Lykke er saaledes blevet mig forundt at opleve en slig Velsignelse, men er man imidlertid, som jeg, naaet op mod Menneskenes sædvanlige, høieste Levealder, Bibelens ”syv Gange ti”, vil denne lykkelige Virksomhed være nær sin Afslutning. I det jeg da ved denne Juletid bringer samlet Resten af hele min Rigdom: *hundrede og sex og halvtredsindstyve* Eventyr og Historier, være Violinspillerens Ord i Eventyret ”*Pen og Blækhuus*” mit Slutnings Ord, har jeg virket noget Godt, ”*Gud alene Æren!*”

”*Rolighed*” den 6. September 1874.

*H. C. Andersen.*

\* Een af de fyldigste og bedst skrevne Afhandlinger om disse Digtninger har Hr. Dr. G. Brandes givet i Illustreret Tidende Nr. 511-13 (Tiende Bind), ligesom ogsaa tidligere Dr. K. A. Mayer i sin Afhandling over ”Das Märchen” anviser disse deres Plads og Betydning.<sup>295</sup>

Efter således at have indrammet tilblivelsen af ”Tante Tandpine” i tid og rum, skal opmærksomheden endnu en gang rettes mod Helge Topsøe-Jensens forskning: Her skal det nærmere bestemte handle om den artikel, der bærer samme navn som historien ”Tante Tandpine”, og som første gang blev offentliggjort i et festskrift til litteraturhistorikeren og filologen Paul W. Rubow i 1956.<sup>296</sup> I denne artikel foretager Topsøe-Jensen en særdeles grundig indsamling, gennemgang og analyse af ”Tante Tandpine”s forarbejder. Hans gennemgang er formentlig det nærmeste, vi indtil nu på dansk grund kommer til hvad man kunne kalde en genetisk kritik af et Andersen værk – men den er vel at mærke foretaget et årti førend denne teori og metode blev formuleret.

<sup>295</sup> *H.C. Andersens eventyr*, bd. VI, 1990, s. 32.

<sup>296</sup> Siden offentliggjort dels i Topsøe-Jensen: *H.C. Andersen og andre Studier* (festskrift), Odense: Odense Bys Museer 1966 (s. 279-302) og dels i Topsøe-Jensen: *Buket til Andersen – Bemærkninger til femogtyve Eventyr*, København: G.E.C. Gad, København 1971, s. 272-293.



Topsøe-Jensen beskriver selv artiklens fremgangsmåde på følgende vis:

Først skal vi gennemgaa de Vidnesbyrd om Eventyrets Historie, som vi har fra digterens Haand. Derefter prøver vi paa at udskille nogle af Stenene i den sindrige Mosaik, der danner Digtningen, og til sidst kort overveje dens Ideindhold.<sup>297</sup>

I artiklen inddrages en stor del af optegnelserne fra hæfterne og løsarkene i den Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>, ligesom den skitse, som Det Kongelige Bibliotek har valgt at betegne som konceptet (placeret i den Collinske Samling 36,4<sup>o</sup>), og dens placering i 'den sindrige Mosaik' behandles. Det er en uhyre gennemført og velskrevet artikel, og man må beundre Topsøe-Jensens evne til at transskribere H.C. Andersens håndskrift. Flere steder, hvor Askgaards transskriptionsarbejde er stødt på meget svært læsbare passager, har vi kunnet anvende Topsøe-Jensens transskriptioner fra denne artikel. Ofte har Topsøe-Jensens læsning været den mest overbevisende, andre gange har kombinationen af de to transskriptioner været det, der skulle til for at få en sætning til at give mening – og få gange har der været anledning til at korrigere Topsøe-Jensens transskription.

Men der er imidlertid også betydningsfulde dele af præteksten, som Topsøe-Jensen ikke inddrager i sin artikel. Det gælder dels en skitse blandt løsarkene (69-c, se bilag C) og dels det unummererede koncept til historien "Udødelighed" (se bilag A+C). Førstnævnte er ellers placeret i Collinske Samling 41,4<sup>o</sup> under nr. 69, og dermed registreret som udkast til "Tante Tandpine", så det er bemærkelsesværdigt, at Topsøe-Jensen i sin ellers minutiøse gennemgang ikke har medtaget dette udkast, hvis ordlyd og analogi er påfaldende enslydende med sluttekstens. At jeg, ligeledes i modsætning til Topsøe-Jensen, medtager konceptet til "Udødelighed" i dossieret, beror til gengæld på såvel tekstlige som tematiske ligheder med slutteksten, som Topsøe-Jensen enten ikke har været opmærksom på, eller, modsat jeg, ikke har fundet relevante.

Jeg er således overordnet set enig med Topsøe-Jensens beskrivelse af H.C. Andersens fremgangsmåde og med dateringen af udkastene i det følgende citat, men ikke i hans beskrivelse af omfanget af det materiale, der kan ligge til grund for rekonstruktionen af "Tante Tandpines" tilblivelse.

...vi kan udskille andre Elementer i *Tante Tandpine* hentet fra gamle Optegnelser af, hvad han for Aar tilbage har oplevet eller tænkt. ... Navnlig paa sine ældre dage udnyttede han systematisk sine Papirer, og han kombinerede sine Eventyr som en Mosaik, hvor Stene, der oprindeligt ikke havde noget med hinanden at gøre, tilpassedes i Mønster sammen. ... Det vil imidlertid være praktisk at foretage denne Udskillellesproces i Forbindelse med et Forsøg paa at rekonstruere Stadierne i Eventyrets Tilblivelse. Stort Haandskriftsmateriale hertil har vi ikke. Foruden Trykmanuskriptet [=renskriften, red.] med sine mange smaa, men for os i denne sammenhæng knap saa interessante stilistiske Rettelser, findes der kun bevaret tre smaa vanskeligt læselige Udkast. Jeg henfører dem alle tre til midterste Fase, nærmere betegnet Sommeren 1871.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Topsøe-Jensen: *H.C. Andersen og andre Studier*, op. cit., s. 281-282.

<sup>298</sup> *Ibid.*, s. 287-88.

Mit projekt adskiller sig desuden fra Topsøe-Jensens: Ærindet med de næste afsnits etablering af dossier og prætekst er, at nå frem til en beskrivelse af mønsteret i den kreative proces, hvis slutresultat var ”Tante Tandpine”.

### 5.3. Indsamling af dossier og etablering af prætekst

#### 5.3.1. Konstituering af dossieret

Alle de tilgængelige elementer i dossieret til ”Tante Tandpine” befinder sig på Det Kongelige Bibliotek – i de to samlinger *Collinske Samling 36,4<sup>o</sup>* og *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, Dermed har mit arbejde med at indsamle dossieret bestået i at gennemgå de to samlinger for at identificere optegnelser og udkast, der med sikkerhed kan siges at have været anvendt til at finde på og producere ”Tante Tandpine”.

Jeg har ikke fundet vidnesbyrd om, at der skulle findes supplerende optegnelser, koncepter eller renskrifter i private samlinger, eller om, at der skulle have eksisteret manuskripter, hvis placering nu er ukendt. Derimod er der flere ting der tyder på, at der er lakuner i det konstituerede dossier. For det første har H.C. Andersen i forskellige sammenhænge selv har givet vidnesbyrd om forarbejder, der, hvis vi tager digteren på ordet, må formodes at være gået tabt. Det gælder udkastet der, som vi har set i forrige afsnit, skal have båret overskriften ”Tante Mikkes Tænder” fra den 23. juni 1870, ligesom det gælder det, ifølge det nys omtalte brev til fru Melchior, næsten færdige eventyr fra den følgende sommer 1871: ”Et nyt Eventyr "Tante Tandpine" er næsten sluttet...”.<sup>299</sup> For det andet er der et iøjnefaldende gab mellem de meget rå og ubearbejdede skitser, scenarier, oprids og koncept på den ene side, og renskriften, der kun varierer meget lidt fra teksten i 1. udgaven på den anden. Det forekommer utænkeligt, at de meget ubearbejdede fragmenter udelukkende har været bearbejdet, rammesat og gennemskrevet i renskriften, der indeholder relativt få korrekationer. H.C. Andersens videre omtale af ”Tante Tandpine” i brevet til Dorothea Melchior 1871 såvel som i dagbogen fra sommeren 1872 taler da også for, at der har fundet adskillige, nu ikke længere eksisterende gennemskrivninger, sted:

... jeg haaber at faa det heelt færdigt, før jeg tager til Byen. Dog ved færdigt forstaaes at faa det heelt paa Papiret i første Nedskrivning, siden skal det klippes til, gjøres fyldigt, omskrives og atter omskrives, saaledes som De veed det var Tilfældet med "Lykke-Peer", som sprang frem paa Holsteinborg men fik sin Opdragelse paa "Rolighed".<sup>300</sup>

Og videre i den tidligere citerede optegnelse fra den efterfølgende sommer:

Kjørt ind til Byen og hentet flere Papir-Lapper hvorpaa jeg har skrevet Udkast til Tante Tandpine, kom hjem og skrev flittigt paa det, ordne[de] og fik mere Klarhed og Heelhed.<sup>301</sup>

Da ærindet her er at undersøge den kreative proces ved at følge tekstens progression, er det selvsagt voldsomt ærgerligt, at disse ’omskrivninger’ og ’ordninger’ ikke er bevaret, og at dossieret dermed er mangelfuldt i den ellers meget interessante fase af den kreative proces, som disse gennemskriv-

<sup>299</sup> Brev til Dorothea Melchior, 3. juni 1871. Oxenvad: op. cit., bd. II, s. 501.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 4. juli 1872. Bd. IX, s. 304.

ninger repræsenterer. For det må, som vi i det følgende skal se af de enkelte dele af dossieret, være i denne åbenbart frugtbare og inspirerende fase, at afgørende ideer, ikke mindst ideen til den samlede ramme om fortællingen, er kommet til. Lakunerne til trods giver det bevarede materiale ikke desto mindre et godt billede af, hvordan fortællingen om ”Tante Tandpine” er blevet til.

På The Library of Congress i Washington DC, USA, befinder sig en renskrift af ”Tante Tandpine” i fremmed hånd. At dømme efter noteapparatet i Dansk Sprog- og Litteraturselskabs udgave af ”Tante Tandpine” – grundteksten – byder denne variant af teksten på så små og ubetydelige varianter i forhold til grundteksten og Andersens egen renskrift, at jeg ikke har fundet den relevant at inddrage i dossieret. Der er sandsynligvis tale om forfatterinden Axelline Lunds afskrift, som H.C. Andersen nævner i dagbogen den 21. juli 1872: ”Fru Lund er her og afskriver i Dag ’Tante Tandpine’”.<sup>302</sup>

I den følgende gennemgang af dossieret har jeg valgt at tage udgangspunkt i den måde, hvorpå materialet er organiseret i samlingerne i Det Kongelige Bibliotek, for løbende at kunne præsentere de overvejelser, der ligger bag den afsluttende mere teleologisk orienterede organisering og kategorisering af materialet.

---

<sup>302</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 21. juli 1872. Bd. IX, s. 310.

### 5.3.2. Beskrivelse og organisering af dossieret

De forarbejder fra Det Kongelige Bibliotek, jeg har fundet relevante at inddrage i dossieret til ”Tante Tandpine” er med Lauritz Niensens katalogisering<sup>303</sup> taget fra følgende kategorier, der altså repræsenterer Det Kongelige Biblioteks registrering og klassificering af materialet (i parenteser har jeg anført, hvilke dele af de respektive samlinger, jeg har anvendt):

- Fra *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* (II-1,2 og 3, VI-69 og unummereret): Forskellige Hefter og løse Papirer, indeholdende spredte Optegnelser, Udkast, Ekscerpter o.l., tildels af A. selv samlet under Betegnelsen ”Tanker og Optegnelser til Afbenyttelse ved Stemning” (11 optegnelser og fire udkast).<sup>304</sup>
- Fra *Collinske Samling 36,4<sup>o</sup>* (IV-127 og -128): Eventyr og Historier I-V +Register. Udkast, Kladder eller rettede Renskrifter (brudstykker af koncept og renskrift).<sup>305</sup>

Allerede denne kategorisering antyder, hvor svært det kan være at skelne mellem den ene og den anden slags udkast. Kategoriseringen forholder sig tydeligvis og i en biblioteksregistrerings sammenhæng naturligt nok til de enkelte manuskripter genremæssige karakter og ikke til, om – eller hvordan – den enkelte tekst kan siges at have været formende for ideen til eller produktionen af det enkelte værk. Inden jeg går over til den mere formålsoverrettede kategorisering af dossieret, vil jeg præsentere og beskrive de elementer fra de ovenstående kategorier, jeg har medtaget i dossieret. I bilag C findes den fulde ordlyd af alle de elementer i præteksten, der er blevet transskriberet i denne forbindelse. Her gengives de kortere optegnelser transskriberede ordlyd, mens den omfattende renskrift blot beskrives i denne sammenhæng: Jeg henviser til bilag C for transskriptionen.

#### *Om optegnelseshæfterne i 41,4<sup>o</sup>*

De 11 relevante optegnelser fra *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* stammer alle fra optegnelseshæfterne (af Det Kongelige Bibliotek registreret ved underkategorien II) og nærmere bestemt fra de tre hæfter med numrene II-1, II-2 og II-3. Det drejer sig typisk om kortfattede optegnelser på et par linjer, der bl.a. foregriber så forskellige dele af eventyret som tantens drøm om, at hendes tænder falder ud, brygger Rasmussens død, og urtekræmmerdrengens funktion som redningsanstalt for litteraturen. De centrerer sig dermed om væsentlige del-elementer af sluttekstens tematik, nemlig forfald, for-gængelighed og død.

Allerede i optegnelseshæfte II-1, der kan dateres til den første halvdel af 1850’erne, er der to optegnelser, der har været med til at give ideen til og udforme dele af ”Tante Tandpine”, nemlig disse:

#### **II-1, Optegnelse nr. 12, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Fruen drømte at alle hendes Tænder faldt ud. ”Nu mister jeg een af mine Venner!” sagde hun. ”O det er kun en falsk Ven, alle Fruens Tænder er jo falske!”

<sup>303</sup> Lauritz Nielsen: *Danske og norske Digteres Originalmanuskripter i Det Kongelige Bibliotek*, København: Munksgaard 1943.

<sup>304</sup> Ibid. s. 12.

<sup>305</sup> Ibid. s. 22.

**II-1, Optegnelse nr. 26, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

”Das Maculatur von heute rühmt das Maculatur von gestern und Pfefferdutton-Kredit gründet sich auf Pfefferdutton Lob!” siger Lichtenberg; dagligt lader det sig anvende.

Her finder vi altså den muntert ironiserende analogi mellem falske venner og falske tænder, der er gledet næsten direkte over i slutteksten som Brygger Rasmussens bemærkning til Tante Mille, og vi finder en knap så munter aforisme, der mindre direkte (men tydeligt nok) hænger sammen med sluttekstens rammefortælling og det i forfatterskabet tilbagevendende motiv, med litteraturen der ender som emballage. Tekststedet lader sig i grove træk oversætte til “Dagens [dvs. nutidens] makulatur [dvs. værdiløse litteratur] berømmer gårsdagens makulatur, og kræmmerhus-troværdighed grunder sig på kræmmerhus-ros”. Det kan spores til Georg Christoph Lichtenbergs *G.C. Lichtenberg's witzige und launige Schriften*.<sup>306</sup>

I optegnelseshæfte II-2 findes, spredt igennem hele hæftet, syv optegnelser der er blevet benyttet i ”Tante Tandpine”. De kan dateres til den sidste halvdel af 1850’erne, undtagen den sidste, der som jeg skal komme nærmere ind på om lidt, er indført i hæftet i den periode, hvor H.C. Andersen arbejdede målrettet med ”Tante Tandpine”.

De for dossieret relevante optegnelser er følgende:

**II-2, blad 1, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Han skrev Udødeligheds Patent paa Døgnfluens Vinge

**II-2, blad 3, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Den tykke Brygger Rasmussen var død, han som altid lo og vraltede med sin fede Krop. ”Nu er han jo en Engel!” sagde den lille Dreng, og spurgte, om ikke Storken naar han næste Gang bragte et lille Barn, bragte dem Engelen Rasmussen.

**II-2, blad 4, recto, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Man har Redningsanstalter for Skinddøde, skulde man ikke kunde faae det for glemte Forfattere.

**II-2, blad 7, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Man har Redningsanstalter for Skinddøde, der bør ogsaa være saadanne skulde der ikke være for glemte Forfattere.

**II-2, blad 9, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Der er Mennesker som virkelig ved Helligdage have Trang til Poesie og da naar deres Aands Pindse-Flammer komme over dem sende Bud i Bogladen og kjøbe for fire Skilling Poesi, Andre lade sig nøie med at bede om at faae den i Tilgift,

<sup>306</sup> Georg Christoph Lichtenberg: *G.C. Lichtenberg's witzige und launige Schriften*, Gassler 1810. Bd. I, s. 73.



eller nøies med den de kan læse paa Sv Kræmmerhuset fra Urteboden. – Men saa er der andre der aldeles foragte den.

**II-2, blad 19, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Krybet der lever paa et Blad mægter ikke at oversee det hele Træ, saaledes ikke vi det Verdensrum vi høre Til. Om Krybet formaede at fatte og chemisk forklare hver lille Strækning af Bladet det kryber hen over, dets Verdensviisdom til Træet, til den hele Skov og Omverden var da, som den lærdeste Mands Viden er i Verdens Altet, han staaer som Krybet paa Bladet.

**II-2, blad 27, recto, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

*Smaa Plager (hjemme)*

Røgen slaaer ud, man kan ikke blive inde.

—  
Vinduerne ere kittede men eet belagt med Papir for at det kan lukkes op, Vinden piber deri som var det en surrende Bremse.

—  
Gangdøren er ikke lukket, den slaaer i Vinden altid i, der er en evig Løben, en evig Slaaen.

—  
Den lille Mops nede bjæffer ideligt for at komme ud. Oven paa gaar Mennesket og rumsterer naar man er til Ro, op og ned gaar han – op og ned.

—  
miavende Katte paa Gangen, hylende Hunde paa Gaden.

—  
Saa har Pigen lagt Eens Papirer i Orden, saa at der er ingen Ting at finde alt i den største Uorden.

—  
Karlen har ved Børstningen revet Stroppen af Overfrakken, Seleknappe gaaer af, der er børsted umage Støvler.

—  
Madamen vasker Hansker i Pletvand, det gennemstinker hele Huset.

—  
De har to Heste i Stuetagen, de maa gaae gennem Gangen saa hele Huset lyder deraf, i Stalden hvor de staae sparke de hele Natten mod Bræddegulvet og Døren.

—  
Løverdags og Onsdags Trappevadskning saa det rumler, ramler, pjasker og skurrer efter.

Boer over en Port, fodkoldt og smælder i. Hver Morgen bankes Tøi ud i Gaarden og i Naboens Gaard. Tobaksrøg fra Naboen trækker ind gennem den lukkede Dør.

En del af disse optegnelser er næsten ordret gengivet i slutteksten. De af optegnelserne, der stammer fra den første del af hæftet, kan dateres til sidste halvdel af 1850'erne, og altså omkring fem år senere end optegnelserne i hæfte II-1, mens den sidste optegnelse i kraft af sit indhold med stor sikkerhed lader sig datere til vinteren 1870-71, hvor H.C. Andersen jf. dagbogsnotater beboede en særdeles ubekvem lejlighed, eller umiddelbart derefter. På dette tidspunkt var forfatteren, som vi har set i afsnit 5.2, gået i gang med at arbejde på historien om "Tante Mikkes Tænder", og derfor antager jeg, at denne sidste optegnelse ("Smaa Plager (hjemme)") er blevet nedfældet på hæftets sidste blad i forbindelse med, at han har afsøgt hæftet for inspiration til historien i de tidligere optegnelser.

Som Müller-Wille iagttager<sup>307</sup>, har beskrivelsen af huset i slutteksten fået udpræget karakter af 'unheimlich', ikke alene fordi den sætter spørgsmålstegn ved ude-inde topologien, men også fordi huset tilsyneladende har en egendynamik, der virker tilbage på studentens kropslighed – når han ligger i sengen, går stødene fra porten gennem alle lemmer, osv. Her har H.C. Andersen altså i sin videre bearbejdning af beskrivelsen gjort den mere fysisk og oplistingens irritable tone er i renskriften og slutteksten blevet til en genfortælling med et humoristisk overskud.

Optegnelseshæfte II-3 indeholder blot to optegnelser, der er blevet benyttet i "Tante Tandpine", og de er ovenikøbet parallelle til to af optegnelserne i hæfte II-2. Som jeg skal argumentere for om lidt, er de formentlig nedskrevet tidligere end optegnelserne i hæfte II-2.



4 Hæfte II-3. Privatoptagelse, Center for Manuskripter & Boghistorie, Det Kongelige Bibliotek.

<sup>307</sup> Müller-Wille: „Allt gaaer i Bøtten ...“, op. cit., s. 175-176.

**II-3, blad 12, recto, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

4.

Krybet der lever paa et Blad mægter ikke at overskue det hele Træ, saaledes ikke vi det Verdensrum vi høre til. – Om Krybet formaaede at fatte og chemisk forklare hvert lille Strækning af Bladet det kryber hen over, den Verdensviisdom til Træet, til hele Skov og Omverden var da, som den lærdeste Mands Viden er [overstr.: med] i Verdens-Altet. – Vi staae der, som Krybet paa Bladet.

**II -3, blad 21, verso, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*:**

Han skrev udødelighedens Patent paa Døgnfluens Vinge./

Hæftet indeholder iøvrigt primært forarbejder til romanen *At være eller ikke være* (1857), hvorfor flertallet af hæftets optegnelser må dateres til omkring 1855-56. Overstregningen af optegnelserne peger i samme retning, i og med at det generelt virker som, at H.C. Andersen har overstreget optegnelserne i takt med, at han har anvendt dem i målrettet skrivearbejde. Den første optegnelser afsluttende flertalsform ”vi” ligger ganske vist tættere på formuleringen i slutteksten end den parallelle optegnelse i II-2, der har entalsformen ”han”. Under alle omstændigheder er det forhold, at de to optegnelser er blevet gentaget, tegn på at de to billeder, de repræsenterer, står centralt i det videre arbejde med teksten, og at de er centrale bestanddele i sluttekstens mosaik.

*Om løsarkene i 41,4<sup>o</sup>*

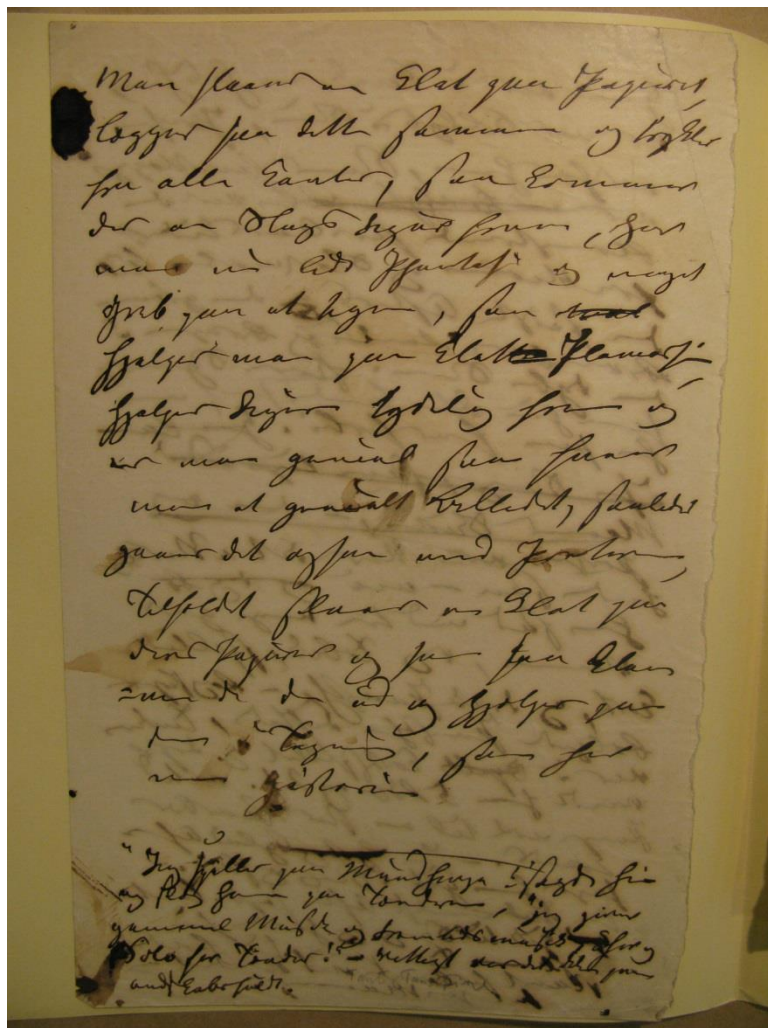
De tre løse ark, der alle er fragmentariske udkast til ”Tante Tandpine”, samlet under registreringen VI-69, *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, er af ret forskelligartet karakter, men har ikke fået selvstændige registreringer, hvorfor betegnelserne a, b og c er mine og alene skyldes arkenes placering i lægget. Som jeg senere skal redegøre for, må de antages at være skrevet i den anden fase af den målrettede skriveproces, altså i sommeren 1871. Topsøe-Jensen har beskrevet og transskriberet arkene a og b, men ikke arket c. De nye transskriptioner af ark a og b, der gengives her, divergerer enkelte steder fra Topsøe-Jensens.<sup>308</sup>

Som det vil fremgå, introducerer de to ark a og b handlingens hovedaktører såvel som tanten og digter-studenten, poesien og tandpinen. Mens ark c foregriber sluttekstens analogi mellem byens gader og biblioteket, husene og bogreolerne.

---

<sup>308</sup> Topsøe-Jensen: ”Tante Tandpine”, op. cit., samt: *Buket til Andersen*, op. cit., s. 272-293.

Først skal vi se på løssarket VI-69-a:



#### Recto:

Man slaar en Klat paa Papiret, lægger saa dette sammen og trykker fra alle Kanter, saa kommer der en Slags Figur frem, har man nu lidt Phantasi og noget Greb paa at tegne, saa [overstr.: ulæseligt] hjælper man paa Klat[overstr.: ten] Plamassien, hjælper Figuren tydelig frem og er man genial saa faaer man et genialt Billedet, saaledes gaaer det ogsaa med Poeterne, Tilfældet slaar en Klat paa deres Papirer og see saa klemme den ud og hjælper paa den i Tegning, saa har man Historien

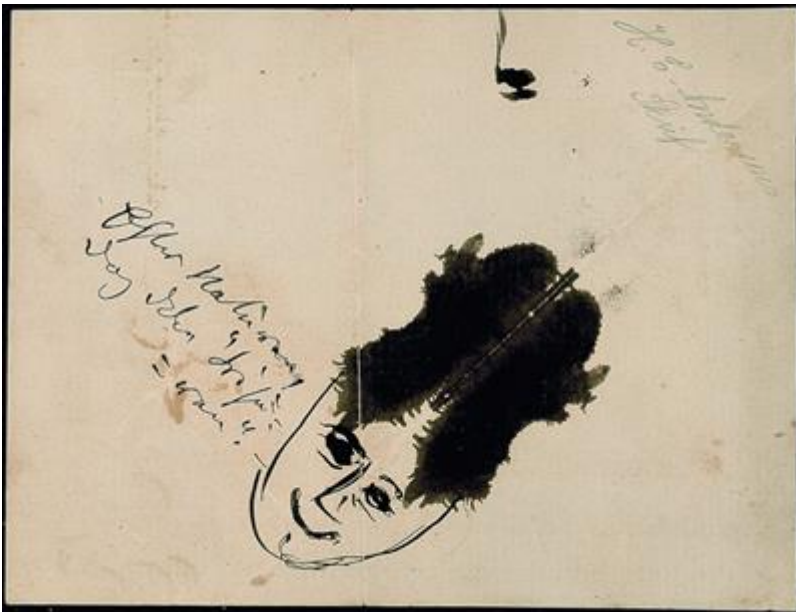
-----  
 ”Jeg spiller paa Mundharpe!” sagde hun og slog ham paa Tænderne, ”jeg giver gammel Musik og Fremtidsmusik, Chor og Solo for Tænder!” – vittigt var det ikke, men onskabsfuldt. /

5 Ark 69-a, recto, privatoptagelse, Center for Manuskripter & Boghistorie, Det Kongelige Bibliotek.

Løssarket har udkast på begge sider, og er kendetegnet ved en større blækklat, der er slået i øverste venstre hjørne af forsiden (recto) og trængt igennem til bagsiden (verso). Denne klat har efter alt at dømme givet anledning til det første af de to udkast på recto: En for ”Tante Tandpine” umiddelbart uvedkommende analogi mellem blækklat-tegninger og digterisk virksomhed. Nedenfor dette udkast, under en streg, er der tilføjet fem linjer. Her er Andersens håndskrift mindre end ovenfor strengen, og linjerne synes være tilføjet senere. Som vi skal se om lidt, viser linjerne sig set i sammenhæng med optegnelse 69-b som en fortsættelse af scenariet, der som vi skal se nedenfor, skildrer det scenarie, hvor studenten får besøg af den personificerede tandpine i tantes skikkelse. De to ark repræsenterer dermed tilsammen det vendepunkt i den kreative proces, hvor det overordnede plot i den indrammede fortælling falder på plads. Analogien på den øverste del af 69-a recto har ikke fundet plads i slutteksten, men den giver interessant information såvel om H.C. Andersens syn på tilfældets rolle i den digteriske proces som om de blækklat-tegninger han samme sommer producerede en række af, jf. f.eks. dagbogen den 17. juli 1871:

Skrevet et Digt i Fru Groves Stambog. Besøgt Læssøe og viist ham, hvorledes man, efter at have slaaet en Klat paa Papiret, lægger dette sammen og trykker paa Klatten, saa kommer der en Figur som man skal ved sin Phantasie finde ud af hvad den ligner og da med et Par Streger understøtte og udmale samme. —<sup>309</sup>

I samlingerne ved H.C. Andersens Hus/Odense Bys Museer er seks af disse blækklat-tegninger registreret,<sup>310</sup> og de bærer vidnesbyrd om blækkets og tilfældets anvendelsesmuligheder og om den tætte forbindelse mellem det visuelle og det verbale i forfatterens fantasi.



6 Foto: Odense Bys Museer. H.C. Andersens påskrift: Efter Naturen, dog ikke "Frisuren".



7 Foto: Odense Bys Museer.

<sup>309</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 17. juli 1871. Bd. IX, s. 98.

<sup>310</sup> Alle seks blæk-klattegninger kan ses i databasen "H.C. Andersens tegninger" under menupunktet "Samlinger" på Odense Bys Museers hjemmeside.



Den nederste af de to ovenstående tegninger er særlig ved at der, modsat de øvrige bevarede blækklatter, ikke er tegnet videre på blækklatten – men også ved det forhold, at den kan dateres til samme dato som dagbogsnotatet ovenfor, og at der muligvis ligefrem er tale om den blækklatter, H.C. Andersen anvendte for at demonstrere teknikken for landskabsmaleren Thorald Læssøe (1816-78). Arket med blækklatten stammer nemlig netop fra fru Groves<sup>311</sup> stambog, og på dets anden side er det i dagbogsnotatet omtalte digt nedskrevet: ”En Digtets sidste Sang” fra 1844. Selvom blækklattertegningen og dagbogsnotatet altså er blevet til i København en måneds tid efter den anden fase i den målrettede skriveproces, er det påfaldende, at det her, ligesom flere andre steder i præteksten og ikke mindst i slutteksten, er koblingen mellem den forestående død, digtningen og udødeligheden, der står centralt. Digtets ordlyd er som følger:

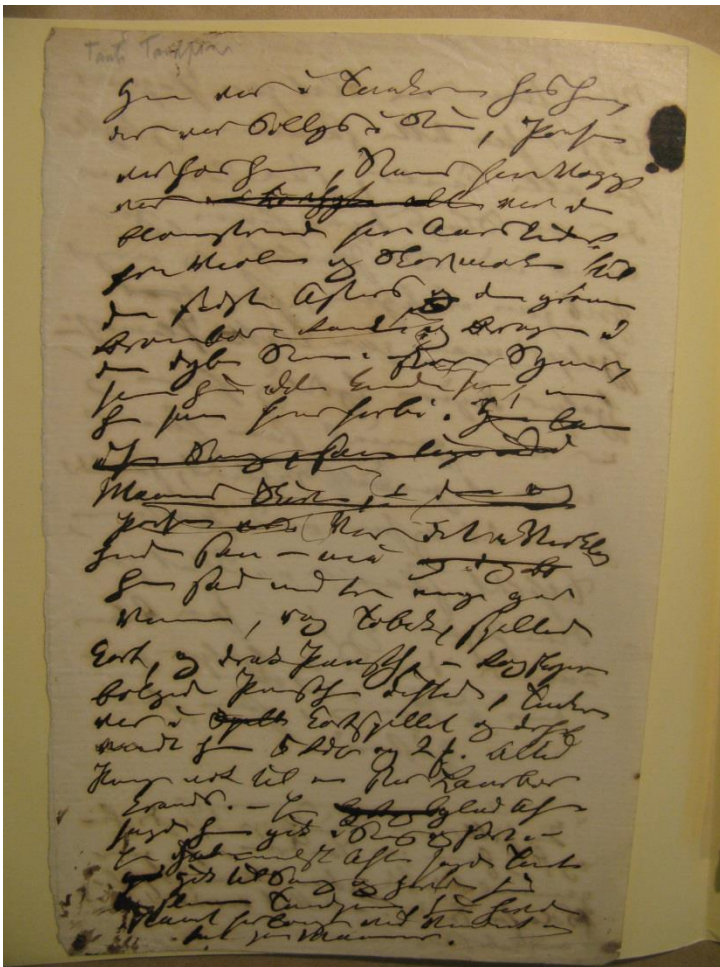
Løft mig kun bort, Du stærke Død,  
 Til Aandens store Lande,  
 Jeg gik den Vei, som Gud mig bød,  
 Fremad med opreist Pande,  
 Alt hvad jeg gav, Gud, det var dit,  
 Min Rigdom ei jeg vidste;  
 Hvad jeg har øvet, er kun lidt,  
 Jeg sang, som Fugl fra Qviste.

Farvel, hver Rose frisk og rød,  
 Farvel, I mine Kjære!  
 Løft mig kun bort, Du stærke Død,  
 Skjønt her er godt at være!  
 Hav Tak, o Gud, for hvad Du gav,  
 Hav Tak for hvad der kommer!  
 Flyv Død, hen over Tidens Hav,  
 Bort til en evig Sommer!

Efter denne ekskurs skal vi nu se nærmere på bagsiden af arket med blækklatten, scenariet på ark 69-a, verso, der ganske vist ikke har fundet plads i slutteksten, men med præsentationen af den kvindelige hovedpersons (tantens) sværmeriske fantasi om den mandlige hovedpersons poetiske evner foregriber arkets tekst, hvordan tanten i slutteksten overdrevent vurderer og opmuntrer til studentens poetiske forsøg.

<sup>311</sup> Marie Sophie Grove (1828-1891), hustru til landskabsmaleren og litografen Peder Frederik (Frits) Nordahl Grove (1822-1885).





### Verso:

Hun var i Tankerne hos ham, der var Sollys i Stuen, Poesien var hos ham, Stuens fire Vægge var en Løvhyt alle var de blomstrende fire Aarstider, fra Violen og Skovmærken til den sidste Asters og den grønne Brombær Ranke og Bregnen i den dybe Sne. – store Syner, som hun ikke kunde see, men hun saae fare forbi. Han laae i sin Seng, saae lige ind i Maanens Skive, den og Poeten var Var det i Virkeligheden saa – nei og dog B han sad med tre unge gode Venner, røg Tobak, spillede Kort, og drak Punsch, – Røgskyerne bølgede Punsch duftede, Tankerne var i Øjeblik Kortspillet og derfor vandt han 5 Rdlr og 2 [tegn for Mark]. Altid Penge nok til en stor Laurbær Krands. – En lystig glad Af[t]en sagde han gik i Seng og sov. – En dei himmelsk Aften sagde Tante gik gik til Seng[s] og havde sin slemme Tandpine, hun havde staaet for længe ved Vinduet og seet paa Maanen./

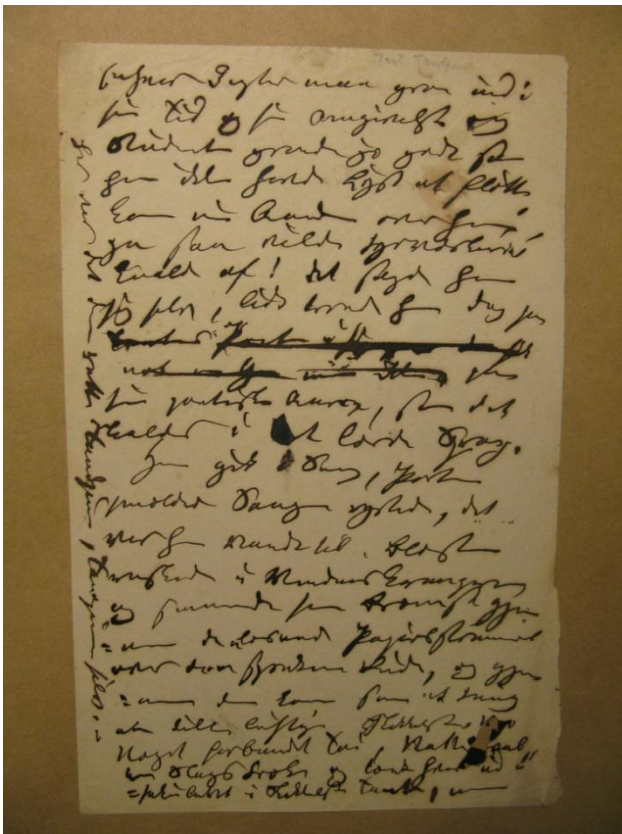
Her refererer en alvidende fortæller (og altså ikke en jeg-fortæller, som i slutteksten) til en 'han', en 'hun' (tanten) og til tandpine.

Man kan i denne sammensætning af forskellige fragmenter og udkast på samme ark diskutere, hvad der er arkets for og hvad der er bag, og argumentere for både den ene og den anden betegnelse – og for, at en betegnelse af for og bag i netop denne sammenhæng er mindre væsentlig. Når jeg alligevel har valgt at betegne de to forskelligartede udkast som recto, og det sammenhængende scenarie som verso skyldes det alene det forhold, at skriften verso synes at føje sig efter den blækklad, der er blevet slået på recto. Recto og verso hører begge til dén fase af skriveprocessen, der fandt sted i sommeren 1871, men de er ikke desto mindre væsensforskellige i det forhold, at det i de nederste linjer på recto er den mandlige (hoved-)person, der tilføjes tandsmerter, mens det i scenariet verso er tante, der lider af "sin slemme Tandpine". Det taler for, at scenariet er tidligere i processen end de (senere tilføjede) sidste linjer recto. Under alle omstændigheder er det udtryk for, at der i denne fase af processen nok har været klarhed om persongalleriet, men ikke om handlingsgangen – eller om tandpinen skulle kobles til den eller den anden person – eller flere personer.

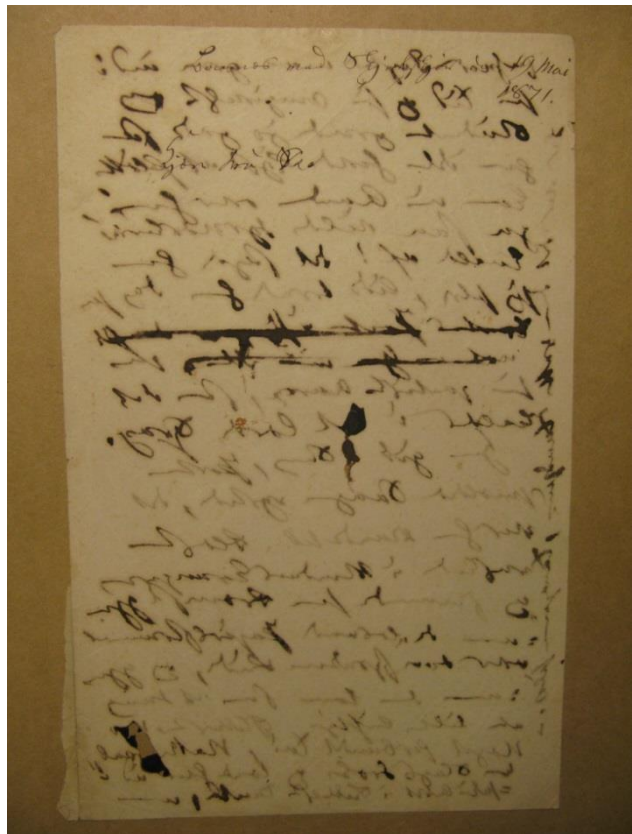
Allerede i dette scenarie ses den ubestemte form "Tante" og koblingen mellem tandpine og poesi. Her er der, som i slutteksten, stor diskrepans mellem Tantens fantasifulde forestillinger om protagonistens poetiske virksomhed, og så hans virkelige beskæftigelse – her kortspillet, sådan som

vi kan læse det af sekvensen “Hun var i Tankerne hos ham... Poesien ...” og ”Var det i virkeligheden saa – nei ... og dog”. Protagonisten spiller ’i virkeligheden’ kort med vennerne og befinder sig ikke i stue med poesien – og dog? – han vinder penge nok til en stor laurbærkrans, et symbol der genindsætter fantasiplanetets poetiske diskurs i realitetsplanet. I denne optegnelse er det Tanten og ikke protagonisten, der lider af tandpine ligesom det tilsyneladende er tilfældet i det ikke bevarede udkast om ”Tante Mikkens tænder” – derfor formoder jeg, at denne optegnelse er den kronologisk første af løsarks-optegnelserne.

Løsarket VI-69-b har verso en vigtig kilde til datering af arket. Her finder vi nemlig et dateret brev



8 Løsark 69-b, recto. Privatoptagelse, Det Kongelige Bibliotek.



9 Løsark 69-b, verso. Privatoptagelse, Det Kongelige Bibliotek.

udkast fra Basnæs til ”Fru Sca...” den 19. maj 1871. Grunden til at udkastet blev kasseret er formentlig den, at forfatteren havde begået den tanketorsk at begynde at adressere brevet til Fru Scavenius – der var husets frue netop på Basnæs, hvor digteren opholdt sig da. Recto er altså efterfølgende nedskrevet på det kasserede brevudkast.

Recto:

Enhver Digter maa groe ind i sin Tid og sin Omgivelse øg Studenten groede jo godt saa han ikke havde Lyst til at fløtte, kom nu Aanden over ham, ja saa vilde Fyrværkeriet knalde af! det sagde han sig selv, lidt troede han dog paa ~~Tantes Poeten i xxxxx den fik nok en Ga men ikke~~ paa sin poetiske Aare, som det kaldes i det lærde Sprog.

Han gik i Seng, Porten smældede Sengen rystede, det var han vandt til. Blæsten ruskede i Vindues Kramperne, og summede som Bræmser gennem den løsne Papirsstrimmel over den sprukne Rude, og gennem den kom som et Fnug en lille luftig Skikkelse, [hul i papiret] Noget forbandet Tøi, Natte[qv]al, en Slags Frøken og tænk hvor uds[p]ekuleret i Skikkelse [af] Tante, men her var det den rette Tandpine, Tandpinen selv. – /

Verso:

Basnæs ved Skjelskjør den 19 Mai 1871.  
Kjære Fru Sca[venius]/

Det er teksten her på ark VI-69-b recto, der synes at fortsættes på nederste del af arket VI-69-a recto med de tidligere omtalte linjer, der ligger i oplagt forlængelse: ”Jeg spiller paa Mundharpe!” sagde hun og slog ham paa Tænderne, ”jeg giver gammel Musik og Fremtidsmusik, Chor og Solo for Tænder!” – vittigt var det ikke, men ondskabsfuldt”. Andersen har tilsyneladende haft ark 69-a ved hånden, og benyttet sig af den ledige plads under blækklat-analogien til at afslutte scenariet ved at lade Tante Tandpine komme til orde.

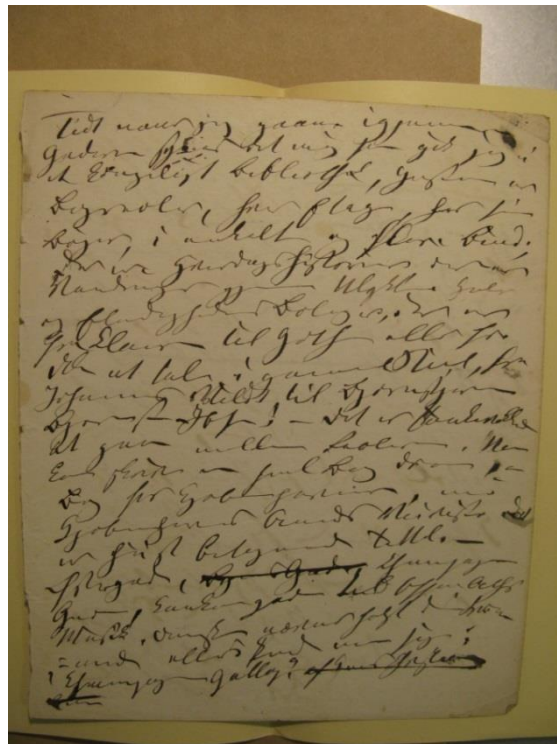
Scenariet er sat i rammer, der ligger i direkte forlængelse af de i ”Smaa plager (hjemme)” beskrevne huslige kvaler, og som forfatteren må have nedskrevet, efter han havde gjort sig de ubehagelige erfaringer fra Tordenskjoldsgade nr. 17. Det er den afsluttende scene fra studentens indrammede fortælling i ”Tante Tandpine”, vi hér ser skitsen til, og en række elementer er allerede her sat på den plads, de forbliver på i tekstens videre progression: Huslejligheden og tandpinen der kommer på besøg i skikkelse af tante. Her breder uhyggen sig i den forstand, at skellet mellem det velkendte og vante på den ene side og det fremmede på den anden, mellem inde og ude, ophæves i takt med at tandpinen får gestalt.

Overstregningen der vedrører ”Tantes Poet” er i sig selv interessant, fordi den viser os, at ideen om tanten som den, der forfører hovedpersonen til poesi, allerede på dette stadie har været til stede, selvom H.C. Andersen i denne ombæring har overstreget og dermed forkastet den til fordel for studentens egne forestillinger om sit poetiske potentiale.

Det er ligeledes værd at lægge mærke til, at vi også her ser formen med en alvidende fortæller, der anvender den bestemte form ”Studenten”, men den ubestemte form ”Tante”, ligesom vi i øvrigt gør det i den et år senere renskrift. Det kunne tyde på, at der i forfatterens bevidsthed fra dette tidlige stadie har været det sammenfald mellem den alvidende jeg-fortæller og studenten, som vi kan genfinde i den afsluttende del at ”Tante Tandpine”s rammefortælling.

På løsarket VI-69-c er teksten sammenhængende fra recto til verso.

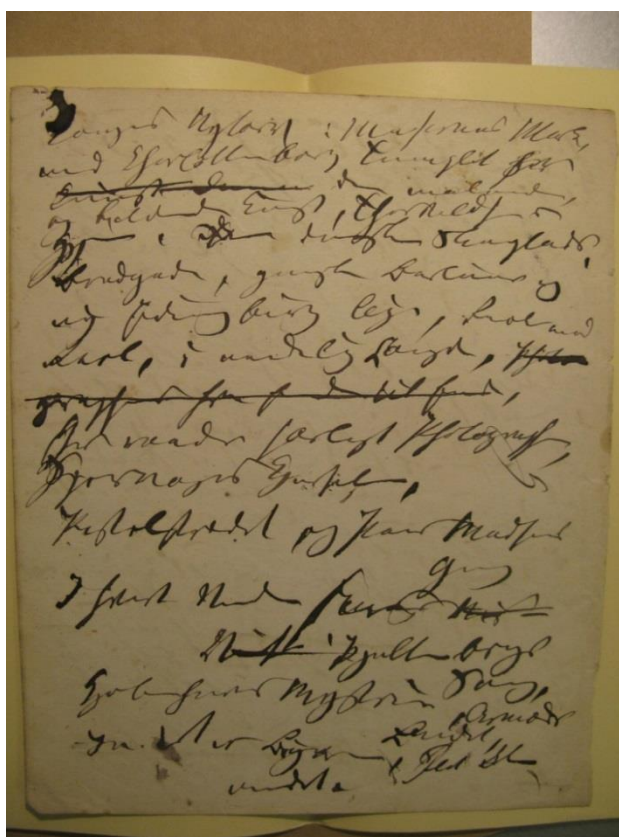




10Lø Sark VI-69-C, recto. Det Kongelige Bibliotek, privatfoto.

Recto:

Tidt naar jeg gaaer igjennem Gaderne synes det mig som gik jeg i et kongeligt Bibliothek, Husene ere Bogreoler, hver Etage, har sine Bøger, i enkelte og flere Bind; der ere Hverdagshistorier der ere Vandringer gjennem Ulykkes Huler og Elendighedens Boliger; der er fra Claren til Gothe eller for ikke at tale i gammel Stiil, fra Johannes Wildt til Bjørnstjerne Bjørnson – Ibsen! – Det er Tankevækkende at gaae mellem Reolerne. Man kan skrive en heel Bog derom, en Bog for Kjøbenhavnerne, en: Kjøbenhavns Aands Veiviser. Det er [en] høist betegnende Tittel. – Østergade, ~~Byens Gade~~, Champagne Gaden, Kankan Gaden ~~med~~ til Offenbachs Musik. Dansken nævner helst de Fremmede ellers kunde man si-ge: ”Champagne Gallop”. af Hans Christian Lum/



11 Løsark VI-69-C, verso. Det Kongelige Bibliotek, privatfoto.

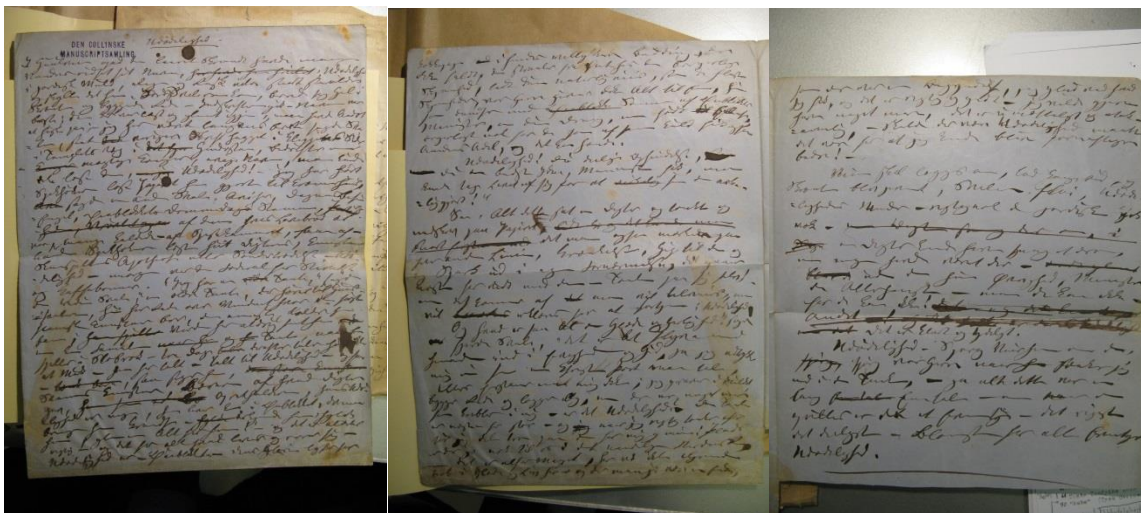
### Verso:

Kongens Nytorv: Musernes Mark, med Charlottenborg Templet for Kunst-Dann den malende, og bildende Kunst, Thorvaldsens Hjem. Den danske Skueplads, Bredgade, ganske Berliner og ny Edinburg lige, Reol ved Reol, i uendelig Længde, Photographer fra Ende til Ende, Her raader særligt Photographen, Sporvogns Kjørselen, Pistolstrædet, og Peer Madsens Gang I hvert Vindue xxx Visen Visen Pjaltensborgs Sang, Københavns Mysterium, Armod's Landet, Ja. Det er Byen, slet ikke andet./

Her glider teksten verso fra prosa til digt. Den første del af teksten giver den analogi mellem byens gader og et bibliotek, hvor byens huse er som bogreoler, som i slutteksten findes i begyndelsen af studentens indrammede fortælling. Analogien har i slutteksten en mere kortfattet og præcis form og fungerer der som demonstration af, at studenten har noget – ”men ikke nok” – af poeten i sig.

I samme omslag som de tre ovenfor omtalte løsark, ligger – af uvisse årsager – det i kapitel 3 omtalte unummererede og uregistrerede koncept til en fortælling med titlen ”Udødelighed” (se bilag C).

Man kan formode, at det ligger der, fordi dele af konceptet er anvendt i ”Tante Tandpine”, om end andre dele er brugt i ”Guldskat” og (1861) ”Det nye Aarhundredes Musa” (1865).



12 Konceptet "Udødelighed", privatfotos, Center for Manuskript- og Boghistorie, Det Kongelige Bibliotek.

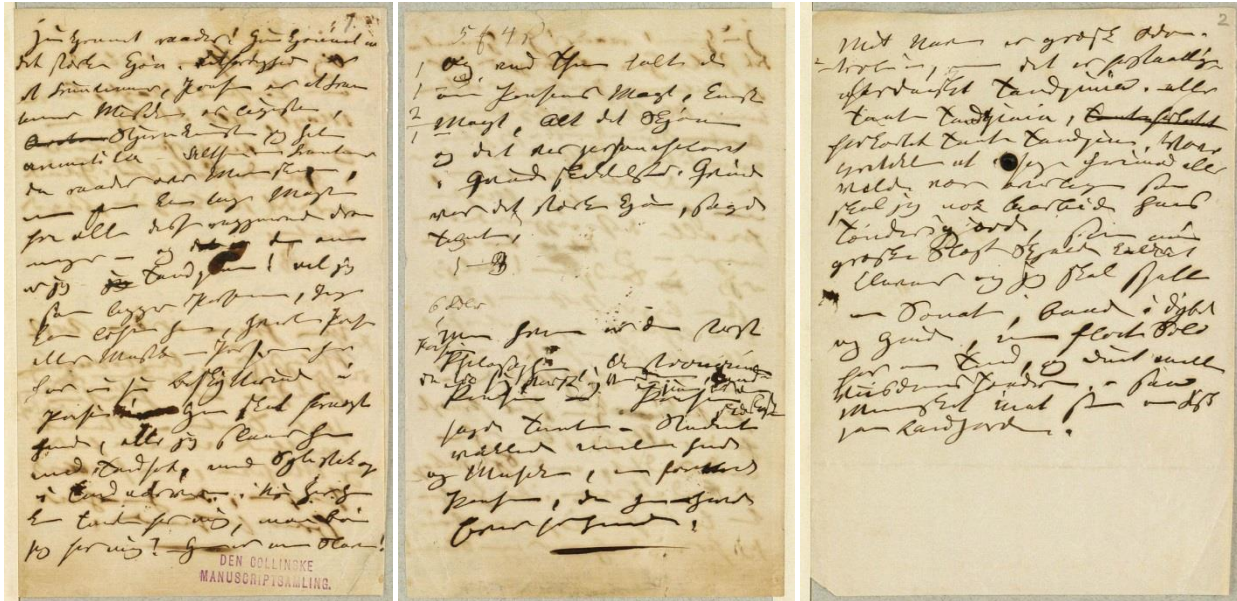
Der er, som omtalt i kapitel 3, tale om et koncept til en selvstændig, aldrig tidligere transskriberet eller publiceret historie, men konceptet er relevant at medtage her i dossieret, da elementer af teksten er brugt i ”Tante Tandpine”, nemlig motiverne med spækhøkeren og kræmmerhus-litteraturen, henholdsvis tanten, der taler kunstneren til, om ikke døde, så – udødelighed. Det er ikke mindst interessant i denne sammenhæng er, at hovedtematikken i dette koncept er så stærkt beslægtet med hovedtematikken i ”Tante Tandpine”.

#### Om konceptet og renskriften i 36,4<sup>o</sup>

Med det udkast, der er blevet registreret som koncept til ”Tante Tandpine” bevæger vi os nu fra samlingen i 41,4<sup>o</sup> til den Collinske Manuskriptsamling 36,4<sup>o</sup>. Fotos af koncept såvel som renskrift er bragt på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside<sup>312</sup>, men uden transskription af håndskriften.

<sup>312</sup> Under temaet ”H.C. Andersen online”, ”Manuskripter til eventyr”.





13 Koncept "Tante Tandpine", foto: Det Kongelige Bibliotek.

Transskriptionen af de kortfattede udkast, der udgør 'konceptet' bringes her såvel som i bilag C:

### Side 1(?)

Hunkjønnen raader! Hunkjønnen er det stærke Kjønn. Retfærdigheden er et Fruentimmer, Poesien er et Fruentimmer Musiken er ligesaa, ~~Arithme~~ Stjernekonsten, og hele arimetiken [sic!] – Altsammen Fruentimmer de raader over Menneskene, men Een kan tage Magten fra alle disse regjerende Dronninger – og ~~der er~~ den ene er jeg jeg Tandpinen! vil jeg saa ligger Personen, Ingen kan løfte ham, hverken Poesie eller Musik – Personen her har nu sin Beskytterinde i Poesien [blækklat] Han skal fornægte hende, eller jeg slaar ham med Tandsot, med Sylestik op i Tandnærverne. Nu har han kun Tanke for mig, maa bøie sig for mig! – Han er min Slave

### Side 2(?)

Og ved Theen tale de om Poesiens Magt, Kunsten[s] Magt, Alt det Skjønne og det var personificeret i Qvindeskikkelser. Qvinden var det stærke Kjønn, sagde Tanten,  
[her optræder nogle regnskaber]  
Men hvem er den største Poesie, Philosophien, Astronomien de tro sig størst i Verden, Tandpine er den stærkeste. Poesien – Poesien sagde Tanten. Studenten vaklede mellem hende og Musiken, men foretrak Poesien, da han havde Evner for hende/

### Side 3(?)

Mit Navn er græsk Odontolien [fejl for: Odontalgien], men det er forstaaelige[re] efterdansk [fordansket] Tandpinia. – eller Tante Tandpinia Tante forkor-

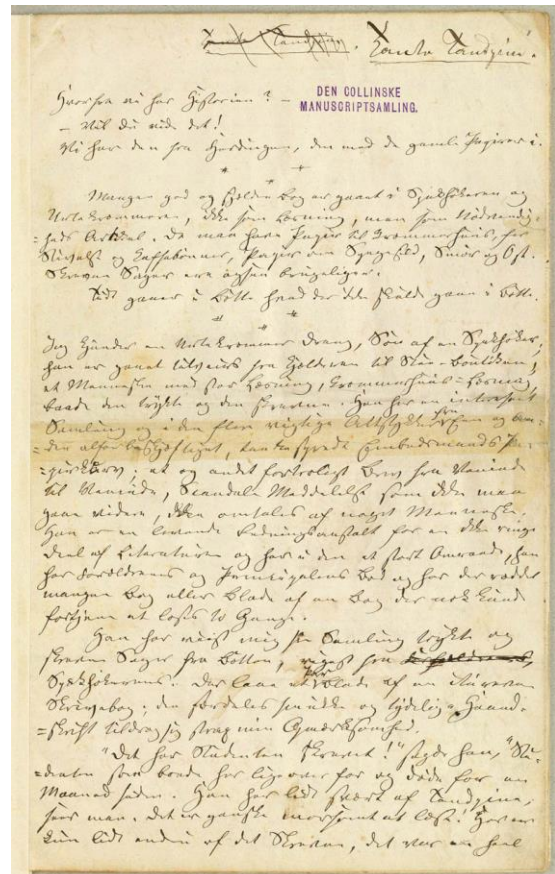
tæt forkortet Tante Tandpine. Vover Kritikken at sige herimod eller vilde være overlegne saa skal jeg nok bearbejde hans Tænders Gjærde, som min græske Slægts Skjalde kalder Claver og jeg skal spille en Sonate, baade i Dybde og Høide, men []:med] fløite Solo for en Tand, og Duet mellem Viisdoms Tænderne. – saa Mennesket [bliver] mat som en Fisk paa Landjorden.//

Konceptet er skrevet på to ark, og fylder i alt tre sider. De ovenstående sideangivelser er Det Kongelige Biblioteks (angivet på hjemmesiden). Jeg mener imidlertid, at der kan være anledning til at bytte om på side 1 og 2, da giver mere meningsfuld sammenhæng i teksten. Her ser vi første gang Tante Tandpine nævnt ved navn, og teksten er mere omfattende end de øvrige udkast. Alligevel overrasker betegnelsen 'koncept', fordi det er så lille en del af handlingsgangen i "Tante Tandpine", vi finder her. Det drejer sig om tanten og studentens samtale over teen, der her handler mindre om tænder end om poesiers status og hunkønnets magt. Det sidste tema udvikler sig videre her i Tante Tandpines monolog, der afrundes med analogien mellem tandsmerter og musikalske former. Monologen har her en noget anden, men bestemt ikke mindre uhyggelig karakter, end den har i slutteksten. Og det indledende spørgsmål om magtforholdet mellem poesien, filosofien og astronomien – mellem kunsten, filosofien og naturvidenskaben – er ikke mindst interessant set i forhold til den i afsnit 5.1 nævnte samtidige debat om udødelighedsspørgsmålet, hvor dette styrkeforhold står centralt i diskussionen.

Renskriften er ligeledes gengivet uden transskription på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside. Den er relativt omfangsrig – seks blade med 12 beskrevne sider og tre varianter (på side 7, 8 og 11) i form af overklæbninger. Jeg gengiver derfor ikke transskriptionen her, men henviser til bilag C. Teksten ligger desuden meget tæt op ad førsteudgaven, og der er få varianter i forhold til denne og få bemærkelsesværdige redaktioner.

Men renskriften byder ikke desto mindre på interessante oplysninger om Andersens arbejde med teksten. På det materielle plan i kraft af den omhu, der er lagt i skriften og af de overklæbede stykker papir, der er placeret der hvor længere tekstpassager har skullet omformuleres og den oprindelige side har haft for mange overstregninger. Forhold der forklarer Topsøe-Jensens karakterisering af manuskriptet som trykmanuskript. Og indholdsmæssigt er der også interessante ting at iagttage. Først og fremmest er dette det første og eneste af håndskrifterne, hvor den indrammende fortælling

14 Renskrift af "Tante Tandpine", side 1. Her er håndskriften markant mere tydelig og læsbar, end i udkast og optegnelser.  
Foto: Det Kongelige Bibliotek.



figurerer, og hvor de mange optegnelser og fragmenter, vi har gennemgået i det foregående, er føjet sammen i et sammenhængende narrativ ved tilføjelsen af ny tekst, der dels giver teksten et egentligt plot, og dels fungerer som en slags 'klister' imellem de mange fragmenter i den mosaik, teksten udgør.

Indledningsvis kan noteres en lille, men pudsigt variant i forhold til førsteudgaven, i og med at den retoriske karakter af de to spørgsmål, fortællingen indledes med, bliver understreget. Her har H.C. Andersen nemlig ladet det andet af de to spørgsmål efterfølge af et udråbstegn i stedet for et spørgsmålstegn.

Af de redaktioner, der trods alt er i teksten, uanset dens karakter af renskrift, bliver det også tydeligt, hvad forfatteren især har arbejdet med i denne sidste del af den målrettede skriveproces. Her fremgår det f.eks., at kys, tanten giver studenten i forbindelse med hendes erklæring om, at han er digter, indledningsvis er blevet placeret før erklæringen, for siden at blive placeret efter: En retelse, der som de fleste i renskriften primært har logisk karakter.

Hvis ser på analogien mellem byens huse og bibliotekets reoler, som stammer fra udkastet VI-69-c, fremgår det, at den er blevet bearbejdet med et æstetisk og etisk formål: Teksten er gjort mere kortfattet, økonomisk og åben, bl.a. ved at udelade alle udkastets navne på Andersens forfatterkollegaer. Ingen nævnt, ingen glemt! Bearbejdningen har også udeladt den lidt ondskabsfulde satire over danskernes præference for at hylde de udenlandske kunstnere. Og så er analogien i stedet blevet rammet ind af studentens tvivl på sin egen kunstneriske formåen.

Værd at lægge mærke til er også den lille variation i forhold til førsteudgaven, der ligger i begyndelsen af den drømme-, eller dødsscene, der følger efter Satania Infernalis' besøg hos studenten. Her understreger renskriften den i den indledende analyse nævnte karakter af dødsscene ved den lille tilføjelse ” – saligt at døe – “, der er udeladt i den trykte tekst.

Den sidste redaktion i studentens indrammede fortælling, hvor ”det skal ikke trykkes! ---” er blevet rettet til ”det skal aldrig blive trykt –” gør udsagnet mere præcist og mere definitivt, men henleder i øvrigt også renskrift-læserens opmærksomhed på den morsomhed, der ligger i at skrive sådan netop i et med omhu udført trykmanuskript.

I renskriften er det også tydeligt, at netop det meget omtalte fyndord ”Alt gaaer i Bøtten”, der er fjernet i andenudgaven af ”Tante Tandpine”, har stået som en central pointe for forfatteren i denne fase, for både før og efter ”Alt gaaer i Bøtten” er det angivet med et NB, at sætningen skal stå på en selvstændig linje.

### *Om organisering af dossieret*

Efter ovenstående beskrivelse af elementerne i dossieret er det tid til en enkelt betragtning over, hvordan mit arbejde med dossieret har adskilt sig fra den genetiske kritiks typiske strukturerende faser, som skitseret af de Biasi.<sup>313</sup> Da udgangspunktet for dette projekt har været undersøgelsen af ”Tanker og Optegnelser” fra *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, er dechifrerings, transskription og specificering af denne samling udført som første led i arbejdet, mens transskriptioner af koncept og renskrift er foretaget fortløbende, parallelt med specificering og organisering af dossieret.

---

<sup>313</sup> Nemlig de tidligere nævnte fem faser: Konstituering, specificering, organisering, dechifrerings (transskription) og etablering. De Biasi: op. cit., s. 44.



I gennemgangen af teksterne i dossieret har jeg forholdt mig ret loyalt til Det Kongelige Biblioteks registrering af teksterne. Men når det gælder om at følge tekstens progression, er det imidlertid, jf. de Biasi,<sup>314</sup> mere formålstjenligt at organisere dossieret i kategorier, der i højere grad beskriver, på hvilken måde de enkelte forarbejder indgår i tekstens udvikling frem mod slutteksten. Efter etableringen og dechifreringsen af dossieret, tegnede sig denne teleologiske rækkefølge, der samtidig viser en udvikling fra aforismer og sentenser over stream of consciousness-agtige scenarier, skitser og monologer til den samlende renskrift.

1. Optegnelser: Metaforer, analogier, aforismer, sentenser og tematik.
2. Udkast: Aktører/persongalleri, allegorier, scenarier og tematik.
3. Koncept(er): Aktører, allegori, scenarie, dialog og monolog.
4. Renskrift/trykmanuskript: Ramme om fragmenterne. Finpudsning og fremhævninger.

Her er de overordnede kategorier forsøgt arrangeret efter, hvordan de i grove træk ser ud til at fordele sig langs en hypotetisk tilblivelsesakse – uafhængigt af dateringen af de enkelte manuskripter i de respektive kategorier. Når det gælder de tre første kategorier, er en helt nøjagtig datering af flertallet af de enkelte manuskripter i praksis umulig.

Så vidt dossieret. I det følgende inddrager jeg yderligere tekststeder, som jeg finder af afgørende betydning for at kunne betragte den kreative proces, der omhandler ”Tante Tandpine”, som en helhed, og dermed etablere en prætekst, som jeg har defineret den.

### 5.3.3. Etablering af prætekst

Dossieret og præteksten til ”Tante Tandpine” er som anført ikke nødvendigvis sammenfaldende størrelser. De beskrevne dele af dossieret har været brugt til at få ideen til at skrive fortællingen om ”Tante Tandpine” og til selve produktionen af historien, som den blev publiceret i førsteudgaven i 1872. Præteksten søger imidlertid at følge den kreative proces ’fra dør til dør’, fra de første tekststeder, der danner forudsætning for idégenereringen, til det punkt, hvor forfatteren har sluppet arbejdet med teksten. Dossieret indgår selvsagt i præteksten, men udgør altså i dette tilfælde en delmængde.

På denne baggrund har jeg valgt at inddrage en række dagbogsoptegnelser i præteksten. H.C. Andersens dagbøger er som bekendt publiceret, men de fem optegnelser jeg anvender i det følgende, stammer i øvrigt fra *Collinske Samling 30,4<sup>o</sup>*: ”Dagbog paa en Tysklands Reise 1831” (én optegnelse) og *Collinske Samling 7,4<sup>o</sup>*, I og VI: Dagbøger 1821-75 (fire optegnelser). Prætekstens dagbogsoptegnelser lyder som følger:

#### Del af optegnelse den 18. maj 1831:

Mine Tænder smerte mig uhyre; Nærverne ere i Grunden fine Tangenter, som det umærkelige Lufttryk spiller paa, og derfor spiller det i Tænderne, snart piano, snart crescendo, alle Smertens Melodier af Forandringen i Veirskjiftiget. Liigtjornene selv, ere ikke uvigtige instrumenter.<sup>315</sup>

#### Del af optegnelse den 20. maj 1834:

<sup>314</sup> Ibid., s. 49.

<sup>315</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, bd. I, s. 60.

Hvad har jeg ellers ikke lidt denne Nat! En Gigt-Tandpine der næsten bragte mig til Fortvivlelse. Gik paa Gulvet, børstede og skyllede Tænderne, ingen Søvn. Det var et heelt Miserere Smerten spillede paa Nærvepiberne.<sup>316</sup>

Del af optegnelse den 1. juni 1834:

...jeg havde imidlertid faaet den meest fortvivlede Gigt-Tandpine, jeg gik, kjørte, vred mig, fortvivlede, Smerten vexlede i flere Tænder, som spillede det en heel Symphonie.<sup>317</sup>

Del af optegnelse den 9. februar 1871:

Vaagnet i Dagningen ved Porten der idelig smældede i saa at hele Sengen rystede.<sup>318</sup>

Del af optegnelse den 16. februar 1871:

Portneren og Kone boe paa fjerde Sal og styrte hver Morgen med Træsko eller Trætøfler ned ad Trappen for at aabne Porten, dette skeer med stort Spectakkel, saa rumstereres der over Hovedet paa mig af Folk der, som ikke have Gulvteppe, saa kommer Skraldemanden, paa dundrende Træsko gjennem Porten under mig og svinger ude i Gaarden sin Skralde, saa bankes der Tøi ud i Nabogaarden!<sup>319</sup>

Optegnelserne fra 1831-34 viser, hvordan analogien mellem tandsmerter og musikalske udtryk opstår og udvikler sig. Mens optegnelserne fra februar 1871 giver skildringer af lejligheden i Tordenskjoldsgade nr. 17, skildringer der danner forudsætning for optegnelsen om ”Smaa Plager (hjemme)” og for sluttekstens skildring af studentens huslejlighed.

Sædvanligvis slap H.C. Andersen sit arbejde med teksten, når den først var blevet publiceret. Det er ikke tilfældet med ”Tante Tandpine”. Da andenudgaven i 1874 skulle publiceres, denne gang sammen med forfatterens ”Bemærkninger til Eventyr og Historier” og med Lorenz Frølichs illustrationer, valgte Andersen, som tidligere nævnt, at slette sætningen ”Alt gaaer i Bøtten”. Derfor er det i denne sammenhæng andenudgaven og ikke førsteudgaven, der udgør slutteksten – og derfor er førsteudgaven her en del af præteksten.

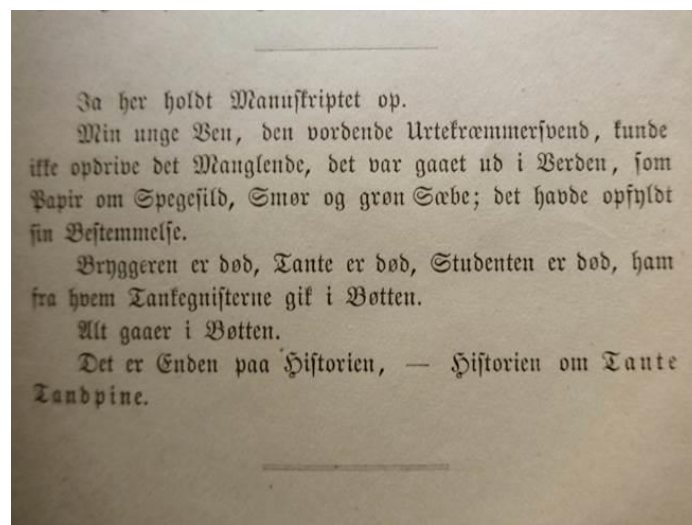
---

<sup>316</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, bd. I, s. 428.

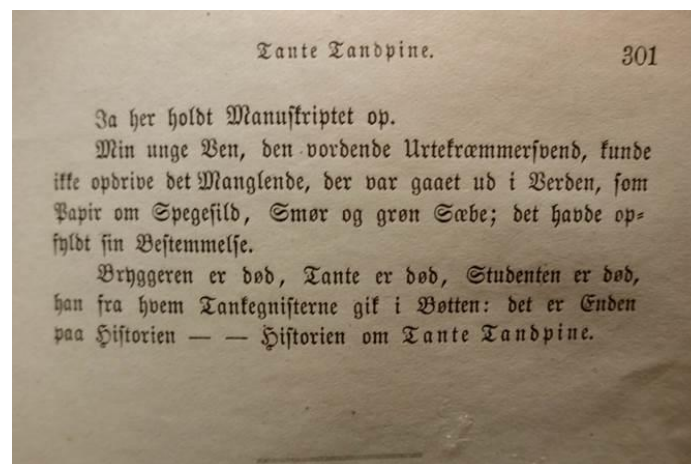
<sup>317</sup> *Ibid.*, s. 440.

<sup>318</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, bd. IX, s. 17.

<sup>319</sup> *Ibid.*, s. 20.



15 Førsteudgave af "Tante Tandpine" (1872). Foto: Odense Bys Museer.



16 Andenudgave af "Tante Tandpine" (1874). Foto: Odense Bys Museer.

For mange af elementerne i præteksten gælder det, som tidligere nævnt, at det er en noget nær umulig opgave at lave en helt nøjagtig datering. Her vil jeg ikke desto mindre opstille prætekstens enkelte elementer i, så vidt som det har været muligt, kronologisk rækkefølge, med henblik på at give et overblik. Som støtte for hukommelsen anfører jeg tekstelementernes begyndelseslinjer:

- Dagbog 18. maj 1831 ("Mine Tænder smerte mig uhyre ...")
- Dagbog 20. maj 1834 ("Hvad har jeg ellers ikke lidt denne Nat! ...")
- Dagbog 1. juni 1834 ("jeg havde imidlertid faaet den meest fortvivlede Gigt-Tandpine ...")
- Hæfte II-1, opt. 12, starten af 1850'erne ("Fruen drømte at alle hendes Tænder faldt ud ...")
- Hæfte II-1, opt. 26, starten af 1850'erne ("Das Maculatur von heute rühmt ...")
- Hæfte II-3, bl. 12, recto, ca. 1855-56 ("Krybet der lever paa et Blad ...")
- Hæfte II-3, bl. 21, verso, ca. 1855-56 ("Han skrev udødelighedens Patent paa Døgnfluens Vinge")



- Hæfte II-2, bl. 1, verso, slut 1850'erne ("Han skrev Udødelighedens Patent paa Døgnfluens Vinge")
- Hæfte II-2, bl. 3, verso, slut 1850'erne ("Den tykke Brygger Rasmussen var død, ...")
- Hæfte II-2, bl. 4, recto, slut 1850'erne ("Man har Redningsanstalter for Skinddøde ...")
- Hæfte II-2, bl. 7, verso, slut 1850'erne ("Man har Redningsanstalter for Skinddøde ...")
- Hæfte II-2, bl. 9, verso, slut 1850'erne ("Der er Mennesker der virkelig ved Helligdage have Trang til Poesie ...")
- Hæfte II-2, bl. 19, verso, slut 1850'erne ("Krybet der lever paa et Blad ...")
- Konceptet "Udødelighed", ml.1857-1861 ("*Udødelighed*. I Huulvejen opad den leeret ...")
- Dagbog 9. februar 1871 ("Vaagnet i Dagningen ved Porten der idelig smældede ...")
- Dagbog 16. februar 1871 ("Portneren og Kone boe paa fjerde Sal ...")
- Hæfte II-2, bl. 27, recto, februar 1871 ("Smaa Plager (hjemme)")
- Udkast VI-69-a, recto, øverste del, sommeren 1871 ("Man slaer en Klat på Papiret ...")
- Udkast VI-69-a, verso, sommeren 1871 ("Hun var i Tankerne hos ham...")
- Udkast VI-69-b, recto, sommeren 1871 ("Enhver Digter maa groe ind i sin Tid ...")
- Udkast VI-69-a, recto, nederste linjer, sommeren 1871 ("Jeg spiller paa Mundharpe!"")
- Udkast VI-69-c, recto+verso, 1871/1872? ("Tidt naar jeg gaaer igjennem Gaderne ...")
- "Koncept", side 2, 1871/1872? ("Og ved Theen tale de om Poesiens Magt, ...")
- "Koncept", side 1, 1871/1872? ("Hunkjønnen raader! Hunkjønnen er det stærke Kjønn ...")
- "Koncept", side 3, 1871/1872? ("Mit Navn er græsk Odontolien ...")
- Renskrift, side 1-12, 11.-12. juli 1872<sup>320</sup> ("*Tante Tandpine*. Hvorfra vi har Historien? – Vil Du vide det!")
- 1. udgaven, 23. november 1872 ("*Tante Tandpine*. Hvorfra vi har Historien? – Vil Du vide det?". Inkl. "Alt gaaer i Bøtten")

Hermed er præteksten etableret og organiseret, og det er tid til at se på, hvad den kan fortælle os om den kreative proces.

#### 5.4 Tante Tandpines prætekst og den kreative proces

Som vi så i afsnit 5.3.2 kan dossieret inddeles i kategorier, der belyser bevægelsen i teksten. På samme vis kan prætekstens elementer ses som repræsenterende stadier i den kreative proces, hvori der tilføres eller fjernes forskellige elementer i forhold til slutteksten, defineret som 2. udgaven af "Tante Tandpine" (1874). I det følgende søger jeg at indkredse den kreative proces ved hjælp af en kronologisk og procesorienteret beskrivelse af elementerne i præteksten og de faser i den kreative proces, de repræsenterer.

<sup>320</sup> Jf. *H.C. Andersens Dagbøger*, bd. IX, s. 307.

### Kronologisk gennemgang

De tidlige dagbogsoptegnelser (1834) udgør, som tidligere beskrevet, det første stadie, hvori metaforer og analogier mellem tandsmerter og musikalske former opstår og udvikler sig. De har først og fremmest en terapeutisk funktion, i og med at smerterne med skriveprocessen eksternaliseres.

Den næste fase, man kan udlede af præteksten, repræsenteres af den del af optegnelserne i hæfterne, der stammer fra 1850'erne. Der er typisk tale om kortfattede optegnelser på et par linjer, men enkelte har også et større omfang. De tidligste af disse optegnelser stammer efter alt at dømme fra begyndelsen af 1850'erne, og her er det den humoristiske analogi mellem falske tænder og falske venner, der er noteret, mens Lichtenberg-citatet udgør en aforisme, der sætter spørgsmålet om litterær kvalitet og makulatur i spil. Prætekstens øvrige optegnelser fra de to andre hæfter indeholder ligeledes aforismer (døgnfluens vinge, redningsanstalter for glemte forfattere), der kredser om spørgsmålet om kunstens udødelighed. Som vi har set i kapitel 3, har aforismen om redningsanstalterne for glemte forfattere også været i spil i det sidste af koncepterne til "Det nye Aarhundredes Musa", hvorfor optegnelserne (aforismen er som bekendt noteret to gange) med sikkerhed stammer fra før 1861 – formentlig, som Topsøe-Jensen anslår,<sup>321</sup> fra sidste del af 1850'erne. Det er også i denne fase, at analogien mellem krybet på bladet og mennesket opstår, motivet med urtebodernes kræmmerhus-litteratur genfindes, og figuren 'Brygger Rasmussen' – og dennes død – beskrives.

Optegnelserne fra fasen i 1850'erne introducerer – og gentager – altså en række analogier, aforismer og sentenser, der går igen i slutteksten. De centrerer sig om det, der bliver en væsentlig bestanddel af sluttekstens hovedtematik, nemlig litteratur, forfald, forgængelighed, død – og udødelighed. Her kan vi tale om en egentlig idégenererende fase.

Det er ikke til at vide, hvorfor det uregistrerede og udaterede koncept til den aldrig publicerede historie "Udødelighed" er blevet placeret imellem udkastene til "Tante Tandpine" i Den Collinske Samling. Der er muligvis tale om en fejlplacering. Ganske vist indeholder konceptet, som beskrevet i forrige afsnit, elementer der er brugt i fortællingen (motivet med spækhøkeren og kræmmerhus-litteraturen såvel som tanten, der taler kunstneren til – udødelighed), men det indeholder som vi har set også elementer, der er brugt i "Det nye Aarhundredes Musa" (1861) og desuden i "Guldskat"(1865). Konceptet må være nedskrevet mellem 1857 og 1861<sup>322</sup>, og daterer sig dermed også til den samme fase som ovennævnte optegnelser, og det er da i den grad også, som titlen angiver, den samme tematik, der her kredses om. Omdrejningspunktet i teksten, der er udformet som en dialog imellem fire svaler, er diskussionen om udødelighedens eksistens og beskaffenhed. Dialogen udtrykker den samme tvivl og tøven som "Tante Tandpine". Og den samme humoristiske distance-ring:

Udødelighed! Du deilige Opfindelse, Du den bedste Idee, Menneskene fik, man kunde tage Livet af sig for at see den virkeliggjort!<sup>323</sup>

<sup>321</sup> Topsøe-Jensens håndskrevne registrering af hæfterne i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>.

<sup>322</sup> Jf. dagbogsoptegnelse 19. juni 1857: "... ; paa Veien saae jeg Navne ridsede ind i Jordskrænten: Udødelighed, naar er du ikke her jordisk...", *H.C. Andersens Dagbøger*, bd. IV, s. 247.

<sup>323</sup> Konceptet "Udødelighed", se bilag C.

Fra denne idégenererende fase går der omkring 10 år, førend en ny fase indledes – så vidt angår den del af den kreative proces, vi kan udlede af præteksten. Her er der tale om den første af de tre målrettede skrivefaser i hhv. sommeren 1870, 1871 og 1872, hvor fortællingen om tanten og tandpinen bliver det erklærede mål med arbejdet. Som vi har set i afsnit 5.2 om den tilblivelseshistoriske ramme, er der her en ærgerlig lakune i præteksten, i og med at det omtalte udkast ”Tante Mikkes Tænder” efter alt at dømme ikke længere eksisterer. Men i og med at vi har forfatterens ord for, at det har omhandlet tandpine og falske tænder – og som titlen angiver, en tante – kan vi altså dels konkludere, at den målrettede skrivefase startede på dette tidspunkt, og dels formode, at det i dette udkast har været tantens falske tænder, der har været omdrejningspunkt. Da der ikke eksisterer anden prætekst fra denne periode, kan vi ikke konkludere videre.

Det forholder sig anderledes med den anden af de målrettede skrivefaser i sommeren 1871. Fra denne periode stammer de sene dagbogsoptegnelser og optegnelsen ”Smaa Plager (hjemme)” fra hæfte II-2. Dagbogsoptegnelserne fra denne fase skildrer generne ved forfatterens midlertidige bopæl i Tordenskjoldsgade og repræsenterer dermed, i lighed med de tidlige optegnelser, en terapeutisk funktion, der siden, i den videre bearbejdning i optegnelsen ”Smaa Plager (hjemme)” og i renskriften, anlægger en humoristisk distance til det oplevede ubehag. Som vi har set det bidrager den ellers humoristiske skildring af lejligheden, der i slutteksten udgør tredje del af studentens indrammede fortælling, til den undertone af uhygge, der ligger hele vejen igennem ”Tante Tandpine”.

Det er i øvrigt værd at bemærke, at renskriften såvel som slutteksten runder dette tredje afsnit af studentens fortælling af med bemærkningen:

Huset skrev jeg virkelig ned, som det staaer med Lyd og Lyder, men kun med mig selv, uden Handling. Den kom senere!<sup>324</sup>

Teksten kommenterer også her helt konkret sin egen tilblivelse, hvor huset i optegnelserne blev skrevet ’virkeligt ned’ – og plottet kom til senere.

Ligeledes når det gælder selve udgangspunktet i optegnelseshæfterne, kan ”Tante Tandpine” siges at kommentere sin egen tilblivelse. Det hedder om studentens historie, at den udgøres af ”... Blade af en større Skriversbog”. Når man slår Skriversbog op i *Ordbog over det danske sprog*<sup>325</sup> oplyses man om, at såvel Skrivers-bog som Skriv-bog er varianter over ”Skrive-bog”, der har følgende to betydninger: 1) ”*bog med (faste ell. løse) blade til at skrive (optegnelser) paa; optegnelsesbog, skrivemappe olgn.*” og 2) ”(*især skol.*) *bog (med (i alm. linierede) blade med ell. uden forskrift) til brug ved øvelse i (skøn)skrivning*”. Studentens historie kommer altså fra en optegnelsesbog, der bærer stærk lighed med hæfterne fra Den Collinske Samling 41,4<sup>o</sup> – og med de hæfter, H.C. Andersen i øvrigt har brugt i andre sammenhænge<sup>326</sup> og formentlig igennem hele sit liv til optegnelser af forskellig karakter.

I denne fase omtaler H.C. Andersen fortællingen som ”Tante Tandpines drøm” hhv. ”Tante Tandpine”. I hvert fald to af de tre udkast (VI-69) hører også til i denne fase: Som beskrevet i forrige afsnit, går der en direkte linje fra de ”Smaa Plager (hjemme)” til de to udkast, hvori ”Tante” og

<sup>324</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. V, s. 218.

<sup>325</sup> Ordnet.dk

<sup>326</sup> F.eks. til trykmanuskriptet til ”Mit Livs Eventyr”, Odense Bys Museer/H.C. Andersens Hus.

”Studenten” (i hhv. ubestemt og bestemt form) første gang optræder med navns nævnelse, og hvor tandpinen materialiserer sig i tantes gestalt og i den ubehagelige lejligheds rammer.

I skrivefasen i 1871 opstår altså ”Tante Tandpine”s hovedpersoner og den indrammede fortællings slutscenarie, hvor tandpinen tager tantens gestalt. Tandpinen går fra at være tantens til at blive studentens. Koblingen mellem smerte og poesi antydes. Tante og studenten omtales i henholdsvis ubestemt og bestemt form, og hermed er der allerede i denne fase tale om en jeg-fortæller, der står på familiær fod med tante – og dermed også med studenten. Sluttekstens sammenfald mellem jeg-fortælleren og studenten kan altså spores hertil.

Tekstfragmentet, som Det Kongelige Bibliotek har valgt at kategorisere som koncept, er udateret, og det er usikkert, om det er blevet til i denne fase eller i den afsluttende fase af den målrettede skriveproces i den efterfølgende sommer, 1872. Det samme gælder det udkast, der præsenterer den analogi mellem byens huse og reolerne i et bibliotek, som genfindes i det første afsnit af studentens fortælling.

Selvom det som koncept betegnede manuskript strækker sig over tre små sider og dermed er lidt længere end optegnelserne på løsarkene, og selvom Tante Tandpine her er nævnt ved navn, har manuskriptet mindst lige så meget karakter af et tidligt udkast som løsarkene fra 41,4<sup>o</sup>. Men da det er det første af udkastene, hvori Tante Tandpine nævnes ved navn, er det sandsynligt, at denne tekst i hvert fald er skrevet efter løsarkene fra 41,4<sup>o</sup>. Her optræder også både ”Tanten”(!) og ”Studenten”, og ”Tante Tandpinia” leverer sin monolog, der er om muligt mere frygtindgydende end i slutteksten. Selvom monologen er genkendelig og har paralleller med den, *Satania Infernalis* giver i slutteksten, så handler talen i konceptet mindst lige så meget om hunkønnet, som om smertens, tandpinens. Her tegnes et både uhyggeligt og stærkt usympatisk billede af fruentimmeret, hunkønnet, qvinden, Tante Tandpinia, der gør mænd-skene til slaver, imens det betones at ”Qvinden var det stærke Kjøen” og ”Hunkjøen raader! Hunkjøen er det stærke Kjøen”.<sup>327</sup>

Imellem denne monolog og renskriften – tryk-manuskriptet – må man formode, at der er blevet skrevet mindst ét, nu ikke længere eksisterende koncept, hvori den indrammede fortælling er blevet tilføjet. Hvis det ikke er tilfældet, må man omvendt virkelig imponeres over forfatterens evne til at samle fragmenterne i én sammenskrivning, der samtidig har kunnet fungere som tryk-manuskript. Under alle omstændigheder fungerer den rammesætning, der efter alt at dømme har fundet sted i sommeren 1872, som den samlende idé, der ikke alene binder fragmenterne sammen i en form, der på én gang har karakter af collage og fremadskridende handlingsforløb, men også introducerer den skismatiske tvivl om, hvorvidt litteraturen går til grunde eller overlever. Det er her udødelighedstematikken for alvor bringes på bane. Det fremgår tydeligt af den tidligere nævnte dagbogsoptegnelse fra den 4. juli 1872, hvor digteren kommenterer sit arbejde med ordene:

Kjørt ind til Byen og hentet flere Papir-Lapper hvorpaa jeg har skrevet Udkast til Tante Tandpine, kom hjem og skrev flittigt paa det, ordne [de] og fik mere Klarhed og Heelhed... Mit Humeur vil ikke ret komme i Ligevægt: (at leve eller ei at leve, er Spørgsmaalet).<sup>328</sup>

<sup>327</sup> Se transskriptionen af ”konceptet” i bilag C.

<sup>328</sup> *H.C. Andersens Dagbøger*, bd. IX, s. 304.

Renskriften afslutter den målrettede skrivefase. Den ligger meget tæt op ad førsteudgaven og har kun få bemærkelsesværdige redaktioner. Som det fremgår af forrige afsnit, er det arbejdet med placeringen af tantes (digter-)kys og af den afgørende aforisme ”Alt gaaer i Bøtten”, der sammen med ekspliciteringen af døds-allegorien i drømme-sekvensen – ”saligt at døe! –” – falder i øjnene. Men renskriften udgør ikke afslutningen på den kreative proces. Det gør den tidligere omtalte redaktion i andenudgaven i 1874, hvori H.C. Andersen også publicerer de afsluttende bemærkninger til sine eventyr. I denne fase fjerner han som bekendt den ovenfor nævnte afgørende aforisme, ligesom han i bemærkningerne giver ”Tante Tandpine” status som afslutningen på eventyrforfatterskabet, og understreger sin romantiske opfattelse af sit forfatterskab som givet af gud.

### *Præteksten sammenholdt med det narrative forløb i ”Tante Tandpine”*

Når man sammenholder tekstfragmenterne fra præteksten med det narrative forløb i ”Tante Tandpine” bliver det klart, at selvom der er et fremadskridende plot i studentens indrammede fortælling med de fire afsnit, så er der også her, ligesom i ”Det nye Aarhundredes Musa” og i ”Iisjomfruen” tale om fragmenter bundet sammen af et forløb. I ”Tante Tandpine” italesætter teksten selv denne collage-teknik, der i højere grad end det er tilfældet for de to andre fortællinger er en sammenstykning af længere forskelligartede, selvstændige udkast.

Her fungerer fragmenterne først og fremmest ved rammesætningen, men selvfølgelig også i kraft af den eller de gennemskrivninger, der har indsat fragmenterne i et narrativt forløb. (Formentlig foretaget i det samme ikke længere eksisterende koncept, hvori rammefortællingen er kommet til). De fire afsnit i studentens indrammede fortælling bærer stor lighed med tilsvarende udkast fra præteksten.

Afsnit I af studentens fortælling – der som bekendt bemærkelsesværdigt nok bærer samme titel som den overordnede fortælling – tager således udgangspunkt i to af analogierne fra 41,4<sup>o</sup>, nemlig hhv. analogien mellem krybet på bladet og mennesket i verden, og analogien mellem byens huse og bibliotekets bogreoler. Afsnit II tager afsæt i optegnelsen om Brygger Rasmussens død. Afsnit III tager udgangspunkt i de sene dagbogsoptegnelser og først og fremmest i optegnelseshæfte II-2s optegnelse ”Smaa Plager (hjemme)”. Afsnit IV har sit ophav i de to udkast, hvori ”Tante” og ”Studenten” introduceres og tandpinen tager fysisk gestalt, i det gentagne motiv fra dagbøger og udkast med tandsmerternes musikalske former, og ikke mindst i det såkaldte koncept, hvor der samtales ved teen og Tante Tandpinia fremfører sin monolog.

Også den indrammede fortælling har udgangspunkt i præteksten: I konceptet til ”Udødelighed”, i optegnelserne om ”kræmmerhus-litteratur” – og ikke mindst, som nævnt i den indledende analyse, i den tidlige personlige erfaring med *Ungdoms-Forsøg*, der endte som emballage.

Den indrammede fortælling gør således opmærksom på tekstens tilblivelsesproces.

### *Den kreative proces i store træk, de biografiske elementer og sløringen*

Sammenholdt med de faser i skriveprocessen, som vi kan udlede af den tilbliveshistoriske ramme, beskrevet i afsnit 5.2, tegner der sig et billede af en kreativ proces, der strækker sig over et endog meget langt tidsrum, men fortættes og intensiveres i de tre målrettede skrivefaser i hhv. sommeren 1870, 1871 og 1872, hvor fortællingen om tanten og tandpinen bliver det erklærede mål med arbejdet.

Det er næppe overraskende i sig selv, at en forfatter samler materiale til sine værker hele tiden og dermed igennem hele sit liv, men det er i hvert fald en omstændighed, der er blevet tydelig ved undersøgelsen af ”Tante Tandpine”s prætekst. Det gælder de helt tidlige dagbogsoptegnelser, og det gælder for de omtalte optegnelser i Andersens ”skriverbøger” på Det Kongelige Bibliotek, hvoraf en del er nedskrevet knap 20 år før end fortællingen udkom.

Det er også blevet tydeligt, at H.C. Andersen i arbejdet med ”Tante Tandpine”, som med ”Det nye Aarhundredes Musa” og ”Iisjomfruen”, har genbrugt egne billeder, her først og fremmest billedet af litteraturen, der bliver makulatur og emballage. Her er der tale om intratekstualitet i og med at billedet også er at finde i ”Nissen hos Spekhøkeren”, og der er samtidig tale om udtalt parallel til en meget tidlig – og, må man formode, smertefuld – erfaring fra forfatterens studietid.

Tilsvarende trækker selve beskrivelsen af tandsmerter og analogien med de musikalske udtryk på tidlige erfaringer. Også beskrivelsen af huslejligheden trækker på en personlig erfaring – her er der omvendt tale om en erfaring, der ligger meget tæt på færdiggørelsen af fortællingen. De steder, hvor det biografiske indhold kommer tydeligst frem i præteksten og slutteksten – det vil sige i smertetematikken, i beskrivelsen af digterkvalerne, af den ’unheimliche’ huslejlighed og i skismaet mellem forgængelighed og udødelighed – udgør samtidig de steder, hvor slutteksten fremtræder mest – i en bredere forstand – uhyggelig.

Den kreative proces kan altså spores helt tilbage til H.C. Andersens tid som studerende i 1820’erne, til tiden, hvor han gjorde sig sine første erfaringer med tandsmerter og med den unådige behandling af sin tidlige digteriske produktion, *Ungdoms-Forsøg*. Der er i den samme periode, Andersen i dagbøgerne gav udtryk for de voldsomste og mest sindsoprivende overvejelser om, hvorvidt han var egnet til digtergerningen – eller til undergang:

Hvad kunne jeg blive? og hvad bliver jeg. Min stærke Phantasi bringer mig nu til Daarekisten, min heftige Følelse gjør mig til Selvmorder, før vilde begge forenede gjort mig til en stoer Digter, o Gud!<sup>329</sup>

...

Gud, jeg hviler mig ved din Faderbarm, er jeg en stoer Digter da vil nok Alt gaa godt og jeg vil naae min Bestemmelse; er jeg ikke saa lad kun Ulykken strax tilintetgiøre mig o Fader!<sup>330</sup>

Dagbøgerne fra perioden har en lang række lignende udbrud, og som det kan ses af de to ovenstående citater, var størrelsen på talentet ikke uden betydning for den unge digterspire: Det handler ikke bare om at blive digter, men om at blive ”stoer Digter” – eller tilintetgjort.

Heri er der en tydelig parallel til beskrivelsen af den unge student i ”Tante Tandpine”, der har i sig ’Noget af Poeten, men ikke nok’, og som derfor går i bøtten, og til ’hendes forfærdeligheds’ nok så velkendte udtalelse om, at ’Stor Digter skal have stor Tandpine, lille Digter lille Tandpine!’.

Men den målbevidste del af skriveprocessen frem til 1. udgaven – den del, der udspillede sig i de tre sommerperioder 1870, -71 og -72 – er udført af en aldrende forfatter, for hvem digterger-

<sup>329</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 20. september 1825. Bd. I, s. 3-4.

<sup>330</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 28. marts 1826. Bd. I, s. 52.



ningen turde være et faktum og ikke et tvivlsspørgsmål, og som var sig bevidst, at han nærmede sig 'støvets år' og dermed afslutningen på forfatterskabet. Knap to måneder efter førsteudgivelsen af "Tante Tandpine" var det i øvrigt også slut med tandkvalerne:

Klokken henimod tre kom Dr Voss og trak min sidste Tand ud, den blev ætheriseret, men jeg mærkede dog godt Brydningen, han blev hos mig en god halv Time; jeg var let om Hjertet ved Tanken at nu var jeg fri for alle mine Tænder, men det ikke ret livsglad, som forleden, da han tog den første af de løse 4. Nu er jeg da aldeles Tandløs (Søndag 19 Januar 1873 mistede jeg den sidste, naar mon jeg mistede den første, var det ikke i Slagelse Skole under Dr: Hundrup).<sup>331</sup>

Hvis man drager en psykologisk og biografisk parallel mellem forfatteren og "Tante Tandpine"s to fortællere, er det oplagt at se jeg-fortælleren som den aldrende forfatter, der med knivskarp hukommelse ser tilbage på de fysiske såvel som sjælelige pinsler, han gennemlevede i sine unge år. I tidsrummet for den målrettede del af skriveprocessen led Andersen også alvorligt, både sjæleligt og legemligt. Og netop denne situation skærpede hans hukommelse. Han kommenterer selv perioden i den ikke-publicerede fortsættelse af *Mit Livs Eventyr*, som findes i Den Collinske Samling:

Gud vilde at jeg skulde blive syg næsten i to hele Aar lidende, uvirksom, i ~~Aar-~~  
~~dens Gjerning~~ ventende den Dag i morgen, er min sidste jordiske Levedag; da gled den [sic! de] henrundne Tider mig forbi, ~~jeg havde det Kraft min Erindring~~  
min Hukommelse var og er vidunderlig stærk, saa Alt oplevet lyste mig gennem Tanken, meget følte forstod jeg kunde have en Slags Betydning i Fremtiden om det blev opbevaret.<sup>332</sup>

Overvejelserne om, at selvbiografien kunne få fremtidig betydning, er tilsyneladende opstået igennem lidelsen og den deraf skærpede hukommelse. Her ved de "Bibelens 7 x 10" år, som H.C. Andersen kalder det i sine bemærkninger, nærmer tandsmerterne – som livet selv – sig sin afslutning. Og de svære overvejelser om, hvorvidt han nu har nok af poeten i sig, om han er en stor eller en lille poet, er også overstået – i førnævnte bemærkninger kan han udtrykke sin glæde over, at hans værk er blevet oversat og udbredt viden om. I den forstand skulle studenten for længst være død og i bøtten.

Trods de mange biografiske elementer i fortællingen, kan man ikke i "Tante Tandpine" (eller i "Det nye Aarhundredes Musa" eller i "Iisjomfruen"), som i nyere litteratur, tale om en performativ biografisme i den forstand, at det biografiske subjekt optræder i teksten (som hos Blendstrup, Beck-Nielsen, Knausgård). Der er tværtimod tale om, at det biografiske subjekt sløres i teksten, sådan som Mylius, som nævnt i kapitlets indledende analyse, også gør opmærksom på.

Sløringen foregår f.eks. ved at pointere, at der er tale om en UNG student, der ER død. Og ovenikøbet én, der med bladene fra sin Skrivers bog er kendetegnet ved sin "... særdeles smukke og

<sup>331</sup> H.C. Andersens *Dagbøger*, 19. januar 1873. Bd. X, s.11.

<sup>332</sup> Den Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>-VI-74.

tydelige Haandskrift”. Her er der tilsyneladende tale om en bevidst sløring af det biografiske indhold i teksten, for skønhed og læsbarhed er ikke iøjnefaldende kvaliteter ved håndskriften i H.C. Andersens optegnelseshæfter. Andersens håndskrift hører ikke under kategorien skønskrift, selvom den har karakter. H.C. Andersen var også bevidst om, at hans håndskrift ikke var kendetegnet ved at være ’smuk og tydelig’.<sup>333</sup> Sløringen foregår eksempelvis også ved, at studentens fortælling i kraft af rammen lægges i jeg-fortællerens mund, og ved den humoristiske distancering i anekdoterne.

Den gennemgående urovækkende undertone i ”Tante Tandpine” har, som tidligere nævnt, til dels udspring i det faktum, at det er ubehagelige personlige oplevelser og tvivlsspørgsmål, der bearbejdes i den. Oplevelser og spørgsmål, der bogstaveligt talt handler om liv eller død. Et andet væsentligt urovækkende element er diskrepansen mellem rammen og det indrammede, der igen peger tilbage på tekstens tilblivelse.

### *Sammenfatning*

Når man følger tekstens progression, er det kendetegnende for bevægelsen, at der sker en udvikling fra aforismer og sentenser, over karakterer, scenarier og monolog til det samlende punkt, hvor fragmenterne sammenstykses i en collage-form indrammet af rammefortællingen.

Når man betragter den kreative proces som helhed, er det kendetegnende for den langstrakte bevægelse, at forløbet starter i de tidlige personlige erfaringer, bevæger sig over optegnelserne i ’skriverbøgerne’, arbejdet med publicerede og ikke publicerede værker (”Udødelighed”) til en egentlig målbevidst skriveproces. Og endelig, i dette tilfælde, afsluttes med en korrektur af andenudgaven.

De lange pauser, hvor ideerne ligger i skrivebordsskuffen, er iøjnefaldende. Ligeledes det faktum, at de to første faser i den målrettede skriveproces går i stå igen. Første fase starter med en – erklæret stærkt biografisk inspireret<sup>334</sup> – fortælling om tandpine og falske tænder. Men den vil ikke udfolde sig, hvorefter skriveprocessen ligger stille i et år. Anden fase udvikler koblingen mellem (tand)smerter og digtekunst. Den er også biografisk inspireret (og måske direkte foranlediget af arbejdet med at skrive videre på *Mit Livs Eventyr* og dermed med f.eks. skildringen af æresborgerdagen med dens tand smerter). Igen ligger arbejdet med teksten stille (men det gør den kreative proces selvsagt ikke nødvendigvis!). Først året efter bindes fortællingen sammen og bliver til en helhed gennem rammefortællingen, der gør udødelighedsproblematikken til hovedtematik.

I punktform og analogt med narrativet i ”Tante Tandpine” kan faserne i Andersens kreative proces sammenfattes på følgende vis:

- Først formuleres erfaringer, indtryk og aforismer og analogier i dagbøger, breve og optegnelser i ”skriverbogen”. Idéer genereres.
- Så ligger de i ”bøtten” og modner i årevis.

<sup>333</sup> I et brev til Jonas Collin d.æ. den 7. juli 1842 karakteriserer H.C. Andersen f.eks. sin håndskrift som ”særegen”. *H.C. Andersens Brevveksling med Jonas Collin den Ældre og andre Medlemmer af det Collinske Hus*, bd.I, s. 188.

<sup>334</sup> Jf. Det i 5.2. nævnte brev til Henriette Collin den 24. juni 1870: ”Det dreier sig om Tandpine og falske Tænder, jeg maa jo see at faae Noget ud af de Plager der paalægges mig.” Behrend & Topsøe-Jensen: op. cit., bd. IV, s. 153-54.

- Fra ”bøtten”, og ikke mindst fra ”skriverbogen”, selekteres enkelte udvalgte ”blade”, der udmærker sig – ikke ved den smukke håndskrift, men ved at omhandle tand- og digterkvaler.
- Disse ”blade” bearbejdes og videreudvikles til det første, biografisk inspirerede udkast.
- ”Blade” og udkast går atter i ”bøtten”.
- Nye erfaringer og nye idéer genererer nye udkast, der udover analogier beskriver personer og scenarier – større fragmenter opstår.
- Også de nye udkast går i ”bøtten”, ned til de øvrige udkast og ”blade”.
- Idéen til en ramme opstår.
- Fra den nu ret fyldte ”bøtte” foretages der igen en selektion af fragmenter, der atter bearbejdes og kommer til ære og værdighed som collage indrammet i den ”redningsanstalt”, rammefortællingen (og forfatteren) udgør.
- Den nu samlede fortælling gennemarbejdes og finpudses.
- Fortællingen publiceres og sendes ud i verden (med en iboende risiko for før eller siden atter at havne i ”bøtten”)
- Forfatteren slipper arbejdet med teksten i to år.
- I forbindelse med arbejdet med sine eventyr-bemærkninger i andenudgaven redigerer Andersen teksten igen og installerer den som poetisk punktum for forfatterskabet.

Vi ser her med ”Tante Tandpine”s prætekst et eksempel på, hvordan metaforer, narrativ, tematik og genre influerer på hinanden i den bevægelse, der bringer teksten fra ét stadie til et andet, netop sådan, som vi i afsnit 2.2 så Louis Hay beskrive det. Forandringen af metaforer har påvirket organisationen af narrativet. Da tandmetaforen udvikles fra de første stadiers fokus på de falske tænder og den overfladiskhed, der forbinder sig til dem – og den dødelighed, de er udtryk for – til at tandpinen i konceptet bliver metafor for digterpinen, forårsager det efterfølgende en reorganisering af tekstens narrative forløb. Skiftet på det tematiske niveau – fra tandpinens smerte-tematik over makulaturen til udødelighedsproblematikken – har på tilsvarende vis påvirket tekstens genre i retning af poetologisk rammefortælling. De poetologiske overvejelser, der har været involveret i processen fremgår også af den blækklats-analogi, vi så på udkastet VI-69-a: Den fortæller konkret om Andersens syn på kreativitet og på den betydning, han tillægger tilfældet, geniet og det efterfølgende arbejde med at ’hjælpe på figuren’. Mere indirekte demonstrerer blækklats-analogien den tætte sammenhæng, der for Andersen er mellem den visuelle og den sproglige kreativitet.

## 6. H.C. Andersen og kreativiteten – delkonklusion og kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler

Efter den forudgående gennemgang og analyse af de tre værker ”Det nye Aarhundredes Musa”, ”Iisjomfruen” og ”Tante Tandpine”, deres dossierer og prætekst, er det nu tid til at se på, hvad analyserne har tilvejebragt af ny viden om H.C. Andersens kreative proces, sådan som den formede sig i den sene del af digterens forfatterskab. I det følgende afsnit vil jeg derfor opsummere, hvad den genetiske kritik har hjulpet til at belyse i denne forbindelse.

Der er imidlertid – og ikke overraskende – en række faktorer i den kreative proces, den genetiske analyse ikke kan bidrage med viden om. En del af disse faktorer omhandler spørgsmål, der næppe nogensinde vil kunne besvares fyldestgørende eller entydigt. Det gælder f.eks. spørgsmålet om, hvad der er det egentlige udgangspunkt, fødselstidspunktet for en idé, og spørgsmålet om hvornår, hvordan og hvorfor en tanke forvandler sig fra en strøtanke eller aforisme til en bærende idé, der har et færdigt produkt som mål. Andre faktorer i den kreative proces kan der derimod kastes mere lys over ved at supplere den genetiske analyse af præteksten med andre kilder og med andre tilgange. Derfor vil jeg i det afsnit, der følger efter den opsummerende delkonklusion se nærmere på, hvilke betragtninger H.C. Andersen selv har gjort sig i forhold til kreativitet generelt og sin egen kreative proces specifikt, for derefter at skildre, hvilke indfaldsvinkler kreativitetsteorier kan bidrage med, når det gælder forsøget på at indkredse kreative processer generelt og specifikt en kunstnerisk kreativ proces.

### 6.1. Delkonklusion

Først skal det handle om, hvad de foregående analyser har kunnet fortælle om den kreative proces i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab. Her skal opsummeres fællestræk såvel som individuelle træk ved de tre forskellige processer, der har ført til de tre værker.

I dette arbejde har studierne af forarbejderne, den genetiske kritik, vist sig som en særdeles nyttig metode til at give egentlig konkret og dokumenterbar vidnesbyrd om forfatterens kreative proces. For forfatterens kreative arbejde er særligt ved, at det umiddelbart ikke involverer andre end kunstneren selv, og kunstværket kan derfor ses som en dialog mellem kunstneren og materialet. Det er netop denne dialog, studiet af forarbejderne åbner op for.

De tre analyser har givet os et billede af en forfatter i stadig dialog med sit materiale. Præteksterne viser, hvordan slutteksterne har taget form igennem uhyre mange tilløb, bearbejdnings, omstruktureringer, genbrug, udbygninger og korrekturer af det, man – tilnærmelsesvis – kan kalde det enkelte værks grundlæggende idé. Men mængden af forarbejder har jo også været det grundlæggende kriterium for valget af netop disse tre analyse-objekter. Hvis man undtager romanen *At være eller ikke være* (1857) og *Mit Livs Eventyr* (1855/1867), findes der næppe andre af H.C. Andersens værker, til hvilke der er bevaret lige så mange forarbejder. Derfor er det også vanskeligt at konkludere noget om, hvorvidt den kreative proces i alle tilfælde har formet sig på tilsvarende vis for H.C. Andersen. Arten og mængden af bevarede forarbejder fra den sene del af forfatterskabet – ikke mindst den del af forarbejderne, der befinder sig i *Collinske Samling* 41,<sup>4</sup> og ikke mindst sam-

lingens hæfter – tyder dog på, at det oftere har været tilfældet, at slutteksterne blev til på grundlag af grundigt og systematisk arbejde med inddragelse af optegnelser, der ligger langt før end den målrettede skriveproces, end på grundlag af en spontant opstået, hurtigt improviseret og afsluttet idé. Derfor kunne det være nærliggende og i tråd med mange erfaringer og forestillinger om kreativ virksomhed at slutte, at den hurtige improvisation har hørt kunstnerens ungdomsår til, mens de mere langsommelige, genbrugsprægede og arbejdskrævende bearbejdningsformer er udtryk for, at den aldrende kunstners inspirationskilde har været ved at være udtømt.

Der findes da også, som omtalt i indledningen, en række beretninger om digteren, der skildrer en radikalt anderledes kreativ proces, hvor værker bliver til på ekstremt kort tid, på grundlag af en pludseligt opstået idé. En af de mest velkendte af disse beretninger omhandler tilblivelsen af eventyret ”Grantræet” (1844), hvorom H.C. Andersen selv skrev i sine ”Bemærkninger til Eventyr og Historier” 18 år senere:

”Grantræet” blev indgivet mig en Aften i det Kongelige Theater under Opførelsen af Operaen *Don Juan*, og nedskrevet seent ud paa Natten.<sup>335</sup>

Udover at citatet udtrykker en klassisk romantisk holdning til kunstneren som medium eller talerør for højere magter (”Grantræet’ blev indgivet mig...”) får vi altså her en – godt nok retrospektiv – beretning om en hurtig og effektiv kreativ proces, hvor inspirationen eller ideen efterfølges af en ganske kortvarig skriveproces, der tilsyneladende blot består i at nedskrive den indgivne idé. H.C. Andersens beretning i ”Bemærkninger...” blev ovenikøbet posthumt understøttet, og den kreative proces’ karakter af hurtig improvisation skærpet, da J.P.E. Hartmann berettede til Nicolai Bøgh om ”Grantræet”s tilblivelse: Her bliver historien, at Andersen fik ideen til eventyret under ouverturen til *Don Juan*, gik hjem og skrev det ”fix og færdig”<sup>336</sup>, for atter at dukke op i teateret til scenen med kommandanten. Som Dal, Nielsen & Hovmann påpeger<sup>337</sup>, er der dog det problematiske i de to beretninger, at operaen *Don Juan* ikke blev spillet på Det Kongelige Teater i denne sæson – og at beretningerne ikke er samstemmende i forhold til, om eventyret blev nedskrevet efter eller under forestillingen.

Beretningerne om H.C. Andersens spontane improvisation, når det gælder tilblivelsen af eventyr og historier, har gennemgående denne anekdotiske karakter, og prætekster til fortællingerne fra den tidlige del af forfatterskabet – før 1850 – er desuden kun i mere beskedent omfang blevet bevaret, end det er tilfældet for prætekster fra den sene del af forfatterskabet. Derfor er det ikke muligt med sikkerhed at sige noget om, hvorvidt sådan en ganske anderledes spontan og improviserende tilgang som den ovenfor skildrede, har udgjort en lige så fremherskende måde for H.C. Andersen at arbejde kreativt på. Eller om, hvorvidt spontaniteten og improvisationen har hørt den yngre kunstner til. Der er, efter min mening, grund til at forholde sig skeptisk til sidstnævnte idé om, at det for H.C. Andersen har handlet om, at inspirationen har flydt i en lind strøm til den unge kunstner, mens denne i alderdommen har måttet tære på sit opsparerede lager af noter. Der er tværtimod meget, der taler for, at fremgangsmåden med at indsamle til et stort arkiv af billeder, fakta, aforismer, ople-

<sup>335</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. VI, s. 7-8.

<sup>336</sup> H.C. Andersens eventyr, bd. VII, s. 90.

<sup>337</sup> Ibid., s. 90.

velser – 'strøtanke' og 'ideer' til afbenyttelse ved stemning – har udgjort en konsekvent arbejds metode igennem hele den virksomme del af forfatterens liv. Eksistensen af en omfangsrig prætekst fra omkring 1830 (bestående af både historiske optegnelser og prosaudkast) til den planlagte, men aldrig fuldendte, roman *Christian den Andens Dværg* peger i den retning.<sup>338</sup> Ligesom man fra start til slut i forfatterskabet kan finde publicerede værker, der er tydeligt konstrueret som samlinger af forskelligeartede fragmenter, formentlig fra 'arkivet'. Allerede i den konsekvent selvhenviseende *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829) ses denne form; her sættes fragmenter og intertekstuelle referencer i den imaginære rejses ramme. Fortællingen kommenterer også selv sin form, da en anmelder i gestalt af en havmand, der til slut forhindrer digteren i at sejle til Salholm, erklærer at:

Deres hele Reise (...) er et Chaos af forvirrede Ideer, opkogte Reminiscenser og i det højeste et mislykket Eventyr; var det endda en mislykket Roman, men et Eventyr er en Chimære, som ikke eksisterer i Livet.<sup>339</sup>

Formen videreføres ligeledes i forfatterskabets første egentlige rejseskildring *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc, i Sommeren 1831* (1831), hvor det erklærede mål er at fremstille en billedrække. På rejsen og i skildringen havde Andersen i øvrigt, ligesom ved af fatningen af "Iisjomfruen", rejseførelere med sig i bogform, nemlig dels Heinrich Heines *Die Harzreise* (1826) og dels den samme guidebog som Heine havde benyttet, 2. udgaven af *Taschenbuch für Reisende in den Harz* (1817), skrevet af Friedrich Gottschalck.<sup>340</sup>

Der er kort og godt grund til at søge andre kilder og flere forklaringsmodeller end blot den, der har med kunstnerens alder at gøre, når man vil forholde sig til den måde, hvorpå H.C. Andersens arbejdede kreativt i den sene del af sit forfatterskab.

Analyserne har vist, at H.C. Andersen i de tre behandlede værker bevæger sig i genremæssige hybrider, collage-former, der både er efter tysk romantisk forbillede og samtidig netop genbruger den tyske romantiske form. Med en fri gengivelse af Derridas ord, har vi at gøre med tekster, der ikke tilhører en bestemt genre, men derimod deltager i mange forskellige genrer. Analyserne har også vist, at teksternes hybride og heterogene former hænger tæt sammen med præteksten og dermed med de optegnelser og fragmenter, teksterne er genereret af, ligesom formerne hænger sammen med den anvendelse af inter- og intratekstuelle referencer, som de kreative processer såvel som slutteksten også er præget af. Med et begreb, der først blev introduceret ved konferencen *Arbeitstagung der Skandinavistik* i Freiburg 2013, er de tre prætekster – og sluttekster – udtryk for H.C. Andersens *recycling-strategi*. Analyserne demonstrerer, hvordan forfatteren i den kreative proces bevidst og strategisk har benyttet sig af genbrug af andres, og ikke mindst af egne aforismer, analogier og fortællinger. Teksternes deltagelse i forskellige genrer, deres blandingsformer, indskriver sig også i recycling-strategien. En af de ting ved Andersens arbejds metode, som vi har set den i de tre analy-

<sup>338</sup> Forarbejderne findes dels i samlingerne ved Odense Bys Museer, og dels i Det Kongelige Biblioteks *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*.

<sup>339</sup> *H.C. Andersens samlede værker*, bd. 9, s. 255.

<sup>340</sup> Som beskrevet af Topsøe-Jensen i hans efterskrift til H.C. Andersens *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc, i Sommeren 1831*, København: Nordlundes Bogtrykkeri, 1968, s. 200.



ser, der adskiller sig fra det romantiske, er den klare bevidsthed om moderne bog- og tidsskriftsproduktion, dens tekniske muligheder og – ikke mindst – masseproduktionens omkostninger. Det er med denne bevidsthed i arbejdsmetode og udtryk, at Andersen kan siges at recycle den romantiske form. De tre prætekster bevidner, at såvel den kreative proces som det kreative produkt i disse tre tilfælde er udtryk for en bevidst collage-æstetik. I processen har H.C. Andersen benyttet sig af en moderne teknik, nemlig at sammenstykke tekster og 'klippe' ting ind i dem, som f.eks. når han har sakset poetologiske optegnelser fra sit studiehæfte ind i "Det nye Aarhundredes Musa", beskrivelser af den schweiziske natur og befolkning fra Kohl's *Alpenreisen* ind i "Iisjomfruen" eller genanvendt motivet med urtekræmmerdrengen, der fungerer som 'redningsanstalt for litteraturen' – som han havde slettet i arbejdet med "Det nye Aarhundredes Musa" – i "Tante Tandpine". Når det gælder tilblivelsen af de tre værker kan vi roligt konstatere, at H.C. Andersen ikke har været mere af en improvisator, end at han har arbejdet med et på forhånd givet repertoire, da han konstruerede slutteksterne.

Det gælder for de tre sluttekster, at de alle bevidst henleder læserens opmærksomhed på tekstens karakter af konstruktion. Siden den personlige erfaring med debutbogen *Alf sol* (1822) der endte som indpakningspapir, skildret i kapitel 5, har forfatteren tydeligt været bevidst om de tekniske og materielle detaljer i bogens eget, recyclede liv – om bogens endeligt som makulatur og emballage. Vi har at gøre med en recycling-praksis og -strategi, der er grundlagt allerede tidligt i forfatter-skabet. Fra barndomserindringerne skildret i bl.a. *Levnedsbogen* og *Mit Livs Eventyr* ved vi, at H.C. Andersen allerede som barn anvendte teaterplakaters titler og rollelister som udgangspunkt for at skabe sine egne dramatiserede fortællinger.

Kunde jeg vel ikke komme i Theatret, saa kunde jeg nu hjemme i en Krog sidde med Placaten og efter Stykkets Navn og Personerne deri, tænkte jeg mig sammen en heel Comedie; dette var min ubevidste, første Digtning.<sup>341</sup>

Og så tidligt som i *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829) og i *Skygebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz etc. etc., i Sommeren 1831* (1831) finder vi da også både den bevidste henleden af opmærksomhed på teksten som konstruktion og formen med en række mindre og forskelligartede historier, der bindes sammen, her af rejsens rammesætning.

De forudgående analyser har vist, at den kreative proces ofte har fundet konkrete inspirationskilder på rejser og i personlige erfaringer, sidstnævnte ofte af ubehagelig karakter. Udødelighedstematikken er gennemgående i alle tre værker og i deres prætekst. Mindst i "Iisjomfruen", hvor det primært er i fortællingens slutning at tematikken anslås. Men denne slutning, Rudys endeligt, har til gengæld været central i den kreative proces, hvor gengivelsen af tragedien i den røde guidebog, *Baedekers Schweiz*, blev udslagsgivende for, at fortællingen udviklede sig fra 'blot' at udgøre den af Kobbelt inspirerede historie om "Ørnereden" til at blive den næsten romanagtige gengivelse af hele Rudys livsforløb. Her har udødelighedsproblematikken altså ikke ligget i udgangspunktet for

<sup>341</sup> H. C. Andersens samlede værker (*Mit Livs Eventyr*), bd. 17, s. 22.

den kreative proces, men er på et tidligt tidspunkt indflettet i den fortsatte udfoldelse af teksten, hvor den videre er blevet bearbejdet.

Analyserne har vist, hvordan såvel enkeltstående analogier og aforismer som mere overordnede tematikker er tilbagevendende, ikke bare i de tre prætekster, men i det hele taget i H.C. Andersens forfatterskab, på tværs af tid og genrer. Genanvendelsen af analogier, metaforer og aforismer, så som teksten, der ender som emballage og makulatur, de – måske – lige så forgængelige navne, der ridser i jordskrænter eller skrives på fængselsvægge, er del af H.C. Andersens bevidste recycling-strategi, ligesom forfatterskabets tilbagevendende bearbejdning af udødelighedstematikken er det. Og ligesom de tilbagevendende motiver og figurer, som elementarånderne (isjomfruen, sne-dronningen, havfruen, svimlen, solstrålernes døtre, dryaden m.fl.) er det.

At sluttekster kan være længe undervejs og genbruge flittigt af billeder og ideer, som forfatteren tidligere har anvendt i andre sammenhænge, er ikke ukendte fænomener, når det gælder kunstnerisk produktion af tekst. Den tilbagevendende bearbejdning af bestemte billeder og temaer finder man da også hos blandt mange andre den canadiske sangskriver Leonard Cohen, der i et interview med Paul Zollo fra 1992 har udtrykt det på følgende vis med refence til omkvædet i sangen ”Anthem”:<sup>342</sup>

Some songs take a decade to write. "Anthem" took a decade to write. ...

*Including the part about the crack in everything?*

That's old, that's very old. That has been the background of much of my work. I had those lines in the works for a long time. I've been recycling them in many songs. I must not be able to nail it.

*You said earlier that you had no ideas, but that certainly is an idea.*

Yeah. When I say that I don't have any ideas, it doesn't come to me in the form of an idea. It comes in the form of an image. I didn't start with a philosophical position that human activity is not perfectable.<sup>343</sup>

At dømme efter optegnelseshæfterne i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>, efter de redaktioner, der er foretaget i de tre præteksters progression frem mod slutteksterne og efter den intratekstualitet de udtrykker, er ideerne for Andersen ligesom for Cohen opstået i form af billeder, der ikke har været til at sømme fast eller beskrive udtømmende, og som derfor er blevet bearbejdet igen og igen i forskellige tekster. Det er fælles for H.C. Andersens teksters tilblivelse, at de tager tråde op, der kan spores langt tilbage i forfatterskabet (såvel som i biografien).

<sup>342</sup> Omkvædet lyder:

“Ring the bells that still can ring  
Forget your perfect offering  
There is a crack in everything  
That's how the light gets in.”

<sup>343</sup> Paul Zollo: *Songwriters on songwriting*, Boston: Da Capo Press 2003, s. 334-35.

Trods de mange fællestræk ved måderne, hvorpå H.C. Andersen har arbejdet med de tre tekster, har analyserne alligevel også gjort det muligt at isolere forskelle i fremgangsmåden – individuelle træk ved de tre processer, der tilsyneladende har at gøre med, hvilke genrer, de respektive tekster skriver sig ind i, og med teksternes grundlæggende tematik.

Disse individuelle træk skal vi nu se lidt nærmere på.

#### *”Det nye Aarhundredes Musa” (marts 1860)*

Analysen af ”Det nye Aarhundredes Musa” har vist, at sammenstykningsen af fragmenter er gennemgående i udviklingen af denne tekst, hvor også slutteksten er karakteristisk ved netop ikke at rumme nogen egentlig handling, noget egentligt forløb. Her har tekstens udvikling, udover korrektioner af det første koncept grundlæggende idé om at skildre fremtidens poesi, bestået i tilføjelser og omplaceringer af sætninger og billeder, hvoraf rigtig mange kan spores tilbage til optegnelseshæfterne.

Inspirationen til det målrettede arbejde med den poetologiske tekst er hentet på rejserne til Tyskland og Schweiz, 1860, og rejsen til England, 1857, mens selve arbejdet – karakteristisk for H.C. Andersens fremgangsmåde igennem store dele af forfatterskabet – blev udført i en særligt flittig periode umiddelbart efter hjemkomsten til Danmark i november 1860. Men teksten er også en videreførelse af det arbejde med manuskripterne til ”Man siger –!” (første gang udgivet posthumt, på engelsk 1949), der indledtes på denne rejse, og som ligeledes anslår det poetologiske omdrejningspunkt. Efter arbejdet med de to første koncepter til ”Det nye Aarhundredes Musa” er optegnelseshæftet (II-2) konsulteret flittigt, og her er optegnelser, der deler det poetologiske omdrejningspunkt nøje udvalgt og anvendt. Optegnelserne har i denne proces bidraget til at give kød på det poetologiske skelets krop, men også – trods de mange gennemarbejdningsarbejder, hvor hver enkelt optegnelse er blevet mere og mere integreret i teksten – til at give slutteksten dens udpræget fragmentariske form.

Den særegne måde, hvorpå præteksten har udviklet sig, kunne tyde på, at det poetologiske omdrejningspunkt og teoretiseringen har været særligt vanskelige terræner for forfatteren at bevæge sig i. Det faktum, at teksten er omskrevet så mange gange tyder i samme retning.

#### *”Iisjomfruen” (november 1861)*

I kraft af de mange inter- og intratekstuelle referencer, udgør ”Iisjomfruen” og dens prætekst i denne sammenhæng det analysemateriale, hvor H.C. Andersens recycling-strategi er mest markant synlig. Her er tale om helt bevidst og erklæret implementering af andres mundtlige overleveringer og tekster, såvel som af egne tekster.

Præteksten giver os et billede af en fortælling, der har formeret sig ved hjælp af knopskydning. Motivet med den ’kolde jomfru’ strækker sig langt tilbage i forfatterskabet og på det biografiske plan helt tilbage til forfatterens barndom. Allerede tidligt i forfatterskabet finder man på samme vis konstruktioner, hvor barndomserindringer og rejseoplevelser kombineres.

Den målrettede del af den kreative proces indledes i 1860 med de to naturbeskrivende optegnelser om Genfersøen i hæfte II-4, samt de to udkast, ”Drengen fra Ammergau” og ”Fortalt mig om en Jæger”, begge noteret på løsark.

I 1861 får den målrettede proces for alvor momentum med den afrundede fortælling om ”Ørnereden” (eller ”Alpejægeren”), der derfra vokser med beskrivelsen af Rudy og Babettes kærlighedshistorie, Rudys barndom og de indgående beskrivelser af naturen og befolkningen i Schweiz. Der er i kraft af denne knopskydning, at slutteksten opnår en genreblanding, der i forhold til den tyske romantik ligger ud over det sædvanlige. I kraft af den fortolkningskrise, genreblandingen skaber, peger den ud over det romantiske og ind i det moderne.

Med knopskydningen vokser fortællingen eksplosivt i omfang, hvilket viser sig i en prætekst af en helt anden puslespilsagtig og bogstaveligt talt collageagtig karakter end den vi så i ”Det nye Aarhundredes Musa”. I det intensive arbejde med teksten i Maxen og Sorø implementerer H.C. Andersen de elementer i teksten, der giver den karaktertræk fra såvel romangenren som den fantastiske novelle og eventyret. Ikke mindst den ændrede slutning med indblikket i Babettes indre psykologiske drama giver fortællingen et moderne præg, og slutfasens redaktioner viser os en forfatter, der arbejder bevidst og ihærdigt på at gøre teksten stadig mere åben og flertydig.

### ”Tante Tandpine” (november 1872)

Analysen af præteksten og dermed af den kreative proces, der førte til historien om ”Tante Tandpine” har vist, hvordan nogle af fortællingens grundlæggende metaforer og analogier vedrørende tænder, tandsmerter og falske tænder er opstået helt op til 36 år før end den målrettede del af arbejdet med teksten indledtes. Tilsvarende kan motivet med teksten, der ’går i bøtten’ med det biografiske materiale spores tilbage til digterens studietid i 1820’erne. Dermed bestyrkes også tesen om H.C. Andersens recycling-strategi. Den målrettede del af den kreative proces er usædvanlig i og med, at den kan opdeles i tre faser med lange pauser af et års varighed i mellem. I mellem første og anden fase ændres tekstens omdrejningspunkt fra en historie om tanten med de falske tænder til en fortælling om studentens tandpine og digterambitioner. På dette tidspunkt er der stadig tale om spredte fragmenter og udkast, der skitserer persongalleriet og scenen, hvori studenten hjem søges samt Tante Tandpines/Satania Infernalis’ tale. Det er først i den tredje fase, at fortællingen samles i et egentligt handlingsforløb og integreres i en rammesætning.

Denne kreative proces har også været usædvanlig i og med, at H.C. Andersen ikke har sluppet arbejdet med teksten, da den først var blevet publiceret. Redaktionen af teksten i 2. udgaven og den ’falske’ placering af ”Tante Tandpine”, som forfatterskabets sidste eventyr i ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*” i samme udgave indikerer, at forfatteren bevidst har arbejdet med denne tekst som litterært testamente og til stadighed har tumlet med spørgsmålet om den litterære og sjælelige udødelighed.

### Hvad den genetiske kritik ikke fortalte os ...

De genetiske analyser af de tre prætekster og de kreative processer, de bærer vidnesbyrd om, har rejst en række nye spørgsmål. De har vist, at de færdige værkers karakter af collager og montage ikke bare er udtryk for et romantisk modelune, men i høj grad også for en igennem forfatterskabet tilbagevendende måde at fremstille tekster på – for det, jeg her kalder en bevidst recycling-strategi. Et af de spørgsmål, analyserne har rejst, bliver dermed spørgsmålet om, hvorfor forfatteren har benyttet sig af denne strategi?

Analyserne har desuden givet et billede af, hvordan enkelte udkast og tekstfragmenter nok tilsyneladende er opstået 'ud af intet', som hurtigt skrevne improvisationer med karakter af 'stream of consciousness', mens progressionen i de tre prætekster frem mod slutteksten (med deres opsamling af analogier og aforismer, motiver og fragmenter fra optegnelsehæfter og udkast, og med de mange gennemskrivninger) først og fremmest viser et billede af forfatteren som økonomisk arkivar eller flittig studerende, der konstant noterer ned og benytter sig af sine noter, når den kreative proces bliver rettet mod et fikspunkt. Det rejser endnu en lang række spørgsmål, såsom: Hvad er det, der skal til, for at de mange optegnelser og løse udkast bliver del af en målrettet kreativ proces? Og kan en sådan arkivarisk indsamling kaldes kreativ? Hvad er det, der udløser den målrettede del af den kreative proces? Er det, når processen bliver målrettet, at man kan tale om kreativitet? Eller er kreativiteten udelukkende bundet til det færdige produkt? Hvordan opstår den samlende idé, der er i stand til at sætte de opsamlede billeder og motiver i spil? Hvornår, hvordan og hvorfor aktiveres gamle ideer i nye sammenhænge? Hvad er bevæggrunden for de gentagne kreative behandlinger af de samme spørgsmål og billeder?

Disse og flere spørgsmål af samme karakter har de genetiske analyser ikke besvaret, og de ligger da også uden for den genetiske kritiks område at besvare. Den genetiske kritik beskæftiger sig med det, man kan læse ud af det konkrete vidnesbyrd, som præteksten giver, og dermed er dens område begrænset. Hvis vi vil vide mere om, hvordan H.C. Andersens kreativitet fungerede, hvis vi vil forsøge at belyse nogle af ovenstående spørgsmål, er vi henvist til langt mere usikker grund, til det, som man ikke med sikkerhed kan læse ud af en prætekst. Her er vi henvist til forfatterens egne, selvsagt subjektive udsagn om sin kreative proces og til det, som kreativitets-teoretiske og -psykologiske antagelser på det rent teoretiske plan kan bidrage med.

Som analysen af "Tante Tandpine" har antydnet, har digteren selv haft en forestilling om den poetiske, kreative proces. For at få kastet mere lys over det, som præteksten ikke kan fortælle os, inddrages derfor her, i første omgang, forfatterens egne betragtninger over det kreative.

## 6.2. Andersen om den kreative proces

I det følgende vil jeg give en række eksempler på H.C. Andersens betragtninger over kreativitet generelt og sin egen kreative proces specifikt. Betragtningerne er hentet fra alle tilgængelige kilder, de skønlitterære værker såvel som personlige papirer: optegnelser, forarbejder, dagbøger og breve. Her ved vi ganske vist, at det billede der tegnes, skal tages med mindst et gran salt, da Andersen som oftest, og især i værker og breve fortegner billedet noget og gør sit for at iscenesætte sig som romantisk kunstner. Når man tager det forbehold, at Andersens egne betragtninger formentlig fortæller nok så meget om, hvordan digteren gerne ville fremstille sit digteriske virke som om, hvordan hans kreativitet de facto udfoldede sig, er der ikke desto mindre stadig interessante pointer at hente i betragtningerne. For at nuancere dem, inddrager jeg desuden eksempler på, hvordan H.C. Andersens samtidige har beskrevet hans kreativitet. For at overskueliggøre de forskellige eksempler og sætte dem i relation til såvel Andersens poetologiske overvejelser som til den kreative proces, har jeg inddelt dem i kategorier.

*Digtergerningen som skæbne og gudsbestemt*

Der findes utallige eksempler på, at H.C. Andersen i sine værker og i personlige papirer på ægte romantisk vis har beskrevet digtergerningen som et kald og digteren som et talerør for højere magter. Vi har set, hvordan forfatteren mod afslutningen af sit liv, i "Bemærkninger" fra 1874 tilskriver Gud æren for sit digterværk, men denne opfattelse er i øvrigt særligt dominerende i ungdomsårene og ikke mindst i dagbogsnotaterne fra studietiden hos rektor Meisling i latinskolen i Slagelse. Her er overvejelserne omkring en eventuel fremtid som digter præget af tvivl, usikkerhed og skyldfølelse, foranlediget af, at den unge elevs formyndere og 'sponsor' havde nedlagt forbud mod at han i sine studieår digtede udenfor skoleferierne. Men tilskyndelsen til at blive digter viser sig i dagbogsop- tegnelserne fra denne periode som en enorm og utæmmelig kraft, og forbuddet har måske givet ekstra næring til oplevelsen af digtergerningen som et kald. Jeg begrænser mig her til at gengive ét citat fra denne periode, som er særligt interessant i denne sammenhæng, fordi det illustrerer, hvordan tilskyndelsen til at digte allerede på dette tidspunkt kommer til H.C. Andersen i en form forbundet med det visuelle:

- Tilgiv Alfader de dristige Tanker som stige i min Siæl, men ene de hæver mit Mod, ellers vilde jeg fortvivlet synke, Værket maa jeg fuldføre! Billedet som staar broget og stærkt for min Siæl, maa jeg male for Menneskene, min Siæl aner at den kan og skal det og altsaa kan du ei forlade mig, din Præst vil jeg vordede...<sup>344</sup>

*Om indsamlingen af ideer, researchen, den altregistrerende kunstner*

I forlængelse af konstateringen af, at H.C. Andersen samlede på "Tanker og Ideer til afbenyttelse ved Stemning" ligger den ofte citerede, temmeligt ondsksfulde fremstilling af Andersens optegnelsesiver, som den samtidige forfatter H.P. Holst (1811-93) giver i et brev til Christian Agerskov den 8. marts 1841:

Gud veed for resten, hvad han vil foretage sig i Grækenland og Constantinopel, thi en latterligere Maade end han bruger sin Tid paa, skal man vanskelig kunne opvise. Han seer Intet, han nyder Intet, han glæder sig over Intet - han gjør ikke andet end skrive. Naar jeg i Museerne seer ham med Blyantspennen i utrættelig Bevægelse, for at nedskrive, hvad Custoden fortæller om Statuer og Malerier, istedenfor at see dem og glæde sig ved deres Skjønhed, forekommer han mig som en Skifteforvalter i et Dødsbo, der med den pinligste Flid, i sit Ansigts Sved, opskriver hver Stump og hvert Stykke, og dog lever i en bestandig Frygt for, at han muligt kunde have glemt Et eller Andet, der ikke kom med i Cataloget (det vil sige: I Romanen).<sup>345</sup>

<sup>344</sup> Optegnelse søndag den 18. september 1825., *H.C. Andersen dagbøger*, bd. I, s. 2.

<sup>345</sup> Sendt fra Napoli. Her citeret efter Helge Topsøe-Jensen: "Efterskrift" i H.C. Andersen: *En Digters Bazar*, København: Foreningen for Boghaandværk 1975, Bd. 2., s. 232.



Hvis man ser bort fra Holsts polemiske tone, tegnes der også i øvrigt i citatet et alt andet end romaniserende billede af den hårdtarbejdende digter, hvis udenlandsrejse nok kan betegnes som en form for oplevelsesturisme, men ikke som ferie. Her præsenteres vi for en forfatter, der arbejder konstant. Holsts sarkastiske fremstilling er underholdende, men set med eftertidens briller fejltolkede han situationen på flere måder. For det første i udsagnet om, at H.C. Andersen intet så. Som den i citatet omtalte roman, rejsebogen *En Digters Bazar* (1842) – såvel som Andersens øvrige rejseberetninger – tydeligt viser, så var den rejsende Andersen udmærket i stand til at ’multitaske’ i den forstand, at han netop i høj grad anvendte sin synssans som kilde til det skrevne. Han kunne i dén grad både se og skrive, og hans rejseberetninger står ikke mindst levende i dag takket være denne evne til at formidle sine visuelle indtryk. For det andet er den kritik, som Holst – hvis forfatterskab de færreste i dag er bekendt med – retter mod H.C. Andersens notat-iver, forfejlet. For Andersen fik jo netop udbytte af notat-teknikken, sådan som vi har set det i analyserne af de tre prætekster: Han var så at sige forberedt og klædt på til opgaven, når ’tilfældets poesi’ indtraf.

### *Om tilfældets poesi.*

”Tilfældets Poesie” er et begreb, H.C. Andersen anvendte flere steder i sit forfatterskab, blandt andet i *I Sverrig* (1851) og i *Mit Livs Eventyr* (1855/1867). Begrebet beskriver den inspiration, forfatteren kunne finde i øjeblikkets tilsyneladende tilfældige fænomener og betegner de få, men lykkelige øjeblikke, hvor digterens længsel efter at se og skabe betydning og mening opfyldtes. Klaus P. Mortensen behandler forfatterens anvendelse af begrebet grundigt i *Tilfældets poesi – H.C. Andersens forfatterskab* (2007), hvor der argumenteres overbevisende for, hvordan begrebet betegner en platonisk opfattelse af, at den materielle verdens fænomener bærer på en betydning, der overskrider deres fremtrædelsesform. Sansningen af fænomenet bliver, skriver Mortensen, ”en forløsning af noget, der allerede er til stede i digteren, men som hans øje endnu ikke har fanget”.<sup>346</sup> Fænomenet peger tilbage på den sansende digter (og læser), som jo er dén, der udlægger fænomenet som et tegn.

Med anvendelsen af dette centrale begreb antydes, efter min mening, altså også en bevidsthed hos digteren om det kunstneriske subjekts rolle i den kreative proces og om, at kunstneren ikke bare repræsenterer, men også producerer en virkelighed.

I forrige kapitel anførte jeg citatet fra *Mit Livs Eventyr*, hvori H.C. Andersen skildrer en sådan oplevelse af ”tilfældets poesi”, da han i sneen ved Bregentved med sin stok havde skrevet linjerne ”Udødelighed er som Sneen,/ Imorgen kan man ikke see’en!”<sup>347</sup>, og den bortsmeltede sne dagen efter havde ladet ordet ”Udødelighed” stå tilbage. Her vil jeg benytte lejligheden til endnu en gang at fremhæve forarbejderne i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>, hvor man i optegnelsehæfte II-5 blandt andet finder biografiske notitser, der er anvendt i arbejdet med *Mit Livs Eventyr*: Her udgør optegnelse nr. 2 et udkast til netop beskrivelsen af fænomener, der demonstrerer det poetiske i det tilfældige. Endnu mere interessant i denne sammenhæng er det, at man i lægget ”Tanker og optegnelser, løse blade” fra samme samling (VIII-25) finder det udkast til prosastykket ”Tilfældets Poesi”, som

<sup>346</sup> Klaus P. Mortensen: *Tilfældets Poesi. H.C. Andersens forfatterskab – indblik og oversigt*, København: Gyldendal 2007, s. 283-84.

<sup>347</sup> *H.C. Andersens samlede værker (Mit Livs Eventyr)*, bd. 18, s. 130.

Andersen omtaler i dagbogen den 26. august 1851 med den korte bemærkning ”Skrevet på ”Tilfældets Poesi”<sup>348</sup> Heller ikke dette udkast har tidligere været publiceret.

*Tilfældets Poesie.*

Den Overtroiske vil heri see sin Tanke understøttet, finde et klar Fingerpeg, som Overtroen kan finde det i Drypstenens forunderlige Gestalter, dem Tilfældet danner, Overtroen, der Nytaarsnat hælder stiltiende Æggehvite i et Glas Vand og spaar sin Fremtid ud af den phantastiske Gestalt der her danner sig. – En anden vil sige, det er Glimt fra hin uforklarlige Sphære som endnu hvor Menneske-Tanken ikke er modnet nok for at see ind i og ved Resultater komme til Vished, vi kalde det Tilfældets Poesi, betragter det som den skjønne Regnbue mellem Jord og Himmel, uden at søge Forklaring, det er et saadan Poesi, da Thorvaldsen efter mange Aar kom tilbage, lyste de skønneste Nordlys da Skibet kom op u[nder] Kysten, som om /

[nederste del af bladet er afrevet]

Siig ikke vor Tid har ikke Poesi, den opruller stor Artet i Verdensbegivenhederne i store Opdagelser, den bølger daglig gjennem vort Hverdags Liv, naar man kun lukker Øiet op for den; der behøves ikke en mægtig Phantasie for at fatte Gestalterne, de ere ofte vi kunde sige skarpt tegnede, og sees af Mængden som et Luftsyn og glimmer, men ikke maa det saaledes forsvinde, Overtroen gemmer det, og lægger til sin tunge, ængstende Skat, den Religieuse, seer gjennem det, som Lynet ind i den aabne Himmel; vi kalde det Tilfældets Poesi. –

Ogsaa den er underkastet sine Love, som Blomsterne der fryse paa Ruden vinde deres Skikkelser ved Luftbølgernes Tryk. –<sup>349</sup>

Her skildres det sanselige fænomen netop som et, der vil blive udlagt forskelligt af forskellige individer: Udsat for tilfældets poesi vil ”mængden” opfatte ét, den overtroiske noget andet, og den religiøse noget tredje. Selvom den religiøse betragter her bogstaveligt skildres som den mest klartseende, der ”seer gjennem det, som Lynet ind i den aabne Himmel”, så nøjes fortællerens inkluderende ”vi” med konstaterende at kalde fænomenet ved navn og påstår i det indledende afsnit udelukkende at betragte dette tilfældets Poesi ”uden at søge Forklaring”. Ikke desto mindre slutter det uafsluttede udkast med erklæringen om, at også tilfældet poesi ”er underkastet sine Love”. Ærgerligt er det, at udkastet slutter uden nærmere at beskrive disse love – men omvendt er det nærliggende at antage, at forfatteren er gået i stå her netop på grund af vanskeligheden ved at forklare dem. Også den afsluttende analogi er tankevækkende, fordi Andersen her adresserer netop det fænomen, det poetiske tilfælde – isblomsterne på ruden, der ”vinde deres Skikkelser ved Luftbølgernes Tryk”, der tilsyne-

<sup>348</sup> *H.C. Andersens dagbøger*, bd. IV, s. 70.

<sup>349</sup> *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>; VIII,25.

ladende, som vi har set i kapitel 4 og i forfatterens selvbiografi, har dannet baggrund for den i forfatterskabet tilbagevendende figur, elementarånden isjomfruen/snedronningen, dannet af luft og vand i frossen form. For Andersen, som for Cohen, manifesterer den første kreative tilskyndelse sig åbenbart i det tilsyneladende tilfældige, der virker billedskabende for det subjekt, der er præpareret til at finde betydning i netop dette tilfælde.

Det fremgår altså desuden af ovenstående udkast, at det sansende subjekt spiller en rolle for opfattelsen af tilfældets poesi, og denne opfattelse af subjektets indflydelse på, hvordan det tilfældige opfattes, genfinder vi i den blækklat-analogi, der blev præsenteret i forrige kapitel, her gengivet uden overstregninger og rettelser:

Man slaaer en Klat paa Papiret, lægger saa dette sammen og trykker fra alle Kanter, saa kommer der en Slags Figur frem, har man nu lidt Phantasi og noget Greb paa at tegne, saa hjælper man paa Plamassien, hjælper Figuren tydelig frem og er man genial saa faaer man et genialt Billede, saaledes gaaer det ogsaa med Poeterne, Tilfældet slaaer en Klat paa deres Papirer og see saa klemme de den ud og hjælper paa den i Tegning, saa har man Historien.<sup>350</sup>

I dette fragment bliver talentet en faktor i den kreative proces, som tilfældets poesi, her i form af blækklatten, igangsætter. ”... er man genial saa faaer man et genialt Billede...”. Også her udgør tilfældet den kreative tilskyndelse, men tilskyndelsen er ikke nok til at skabe en historie: Det poetiske tilfælde skal ’klemmes ud og hjælpes på i tegning’. Der følger med andre ord et formulerings- og redigeringsarbejde med til at skrive en historie – og talent, hvis historien skal være god. Hermed er der formuleret tre nødvendige ingredienser i den kreative proces, som Andersen anskuede den: Et poetisk tilfælde, (billedskabende) formulerings- og redigeringsarbejde – og talent.

#### *Om processen.*

At det i H.C. Andersens optik også var en forudsætning at en tankemæssig parathed – et frøcorn – på forhånd fandtes i forfatteren, for at denne kunne være modtagelig for det tilfælde eller den stemning, der udløste den målrettede kreative proces, fremgår af nedenstående citat fra forfatterens ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*” (1863):

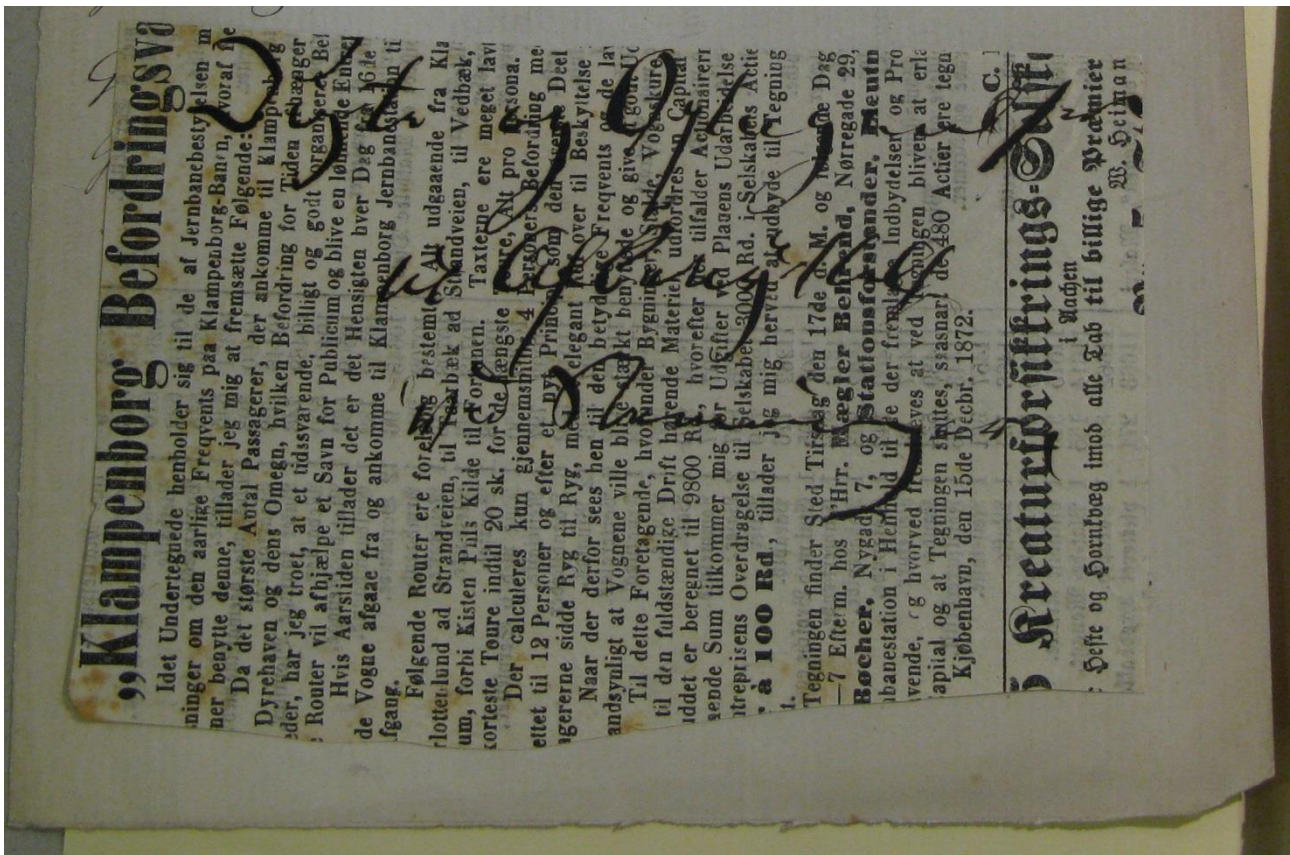
Samme Aar blev givet til *Gersons* og *Kaalunds* Maanedsskrift *Eventyret »Klokken«*; dette ligesom nu næsten alle efterfølgende *Eventyr og Historier* ere egen Opfindelse; de laae i Tanken som et Frøcorn, der behøvedes kun en Stemning, en Solstraale, en Malurtdraabe, og de bleve Blomst.<sup>351</sup>

Her bliver ’en stemning’ parallel til det poetiske tilfælde: Stemningen er den igangsættende faktor, der skal til for at frøcornet kan spire og blomstre. Det er også i denne betydning af ordet stemning, vi skal forstå Andersens betegnelser til dele af materialet i *Collinske Samling* 41,4<sup>0</sup>, ”Tanker og

<sup>350</sup> *Collinske Samling* 41,4<sup>0</sup>, VI-69-a, løsark.

<sup>351</sup> ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*, 1863”, her gengivet efter *H.C. Andersens Eventyr*, bd. VI, s. 6.

Optegnelser til afbenyttelse ved Stemning” og ”Digte og Optegnelser til afbenyttelse ved Stemning”.



17 Omslag/etiket fra Collinske Samling 41,4 - IX, Det Kongelige Bibliotek. Privatfoto.

De nedskrevne optegnelser, tanker og digte er altså her at sammenligne med tankens frøkorn i det ovenstående citat, og de udgør på samme vis den forudsætning, der skal til, for at tilfældet eller stemningen kan virke kreativt igangsættende.

I citatets anvendelse af ordet stemning ligger der dog også en lille forskydning i forhold til den måde, digteren anvender begrebet 'tilfældets poesi'. For mens det poetiske tilfælde virker meningsskabende, er det samme ikke nødvendigvis tilfældet for stemningen, der både kan vise sig i form af en solstråle og en malurtsdråbe. Det viser sig også flere steder i såvel optegnelser som længere udkast, at malurtsdråber, ofte i form af kritik eller eksistentiel tvivl, har virket igangsættende for skriveprocessen, også selvom kritik og tvivl ikke har været meningsskabende for digteren.

Under arbejdet med ”Tante Tandpine” – i den anden fase af den målrettede proces, året før historien blev klar til trykken – giver H.C. Andersen i et brev til Dorothea Melchior en beskrivelse af, hvad der skal til før end at arbejdet med en tekst kan siges at være tilendebragt. Her fremgår det, at færddigt ikke er helt det samme som tilendebragt, og der til processen også hører det omfattende arbejde med at omstrukturere, til- og gennemskrive:



Ikke færre end nogle og tredive Breve har jeg herude skrevet og er dog ikke kommet ud af min Brevgjæld. Et nyt Eventyr "Tante Tandpine" er næsten sluttet, jeg haaber at faa det heelt færdigt, før jeg tager til Byen. Dog ved færdigt forstaaes at faa det heelt paa Papiret i første Nedskrivning, siden skal det klippes til, gjøres fyldigt, omskrives og atter omskrives, saaledes som De veed det var Tilfældet med "Lykke-Peer", som sprang frem paa Holsteinborg men fik sin Opdragelse paa "Rolighed".<sup>352</sup>

Som vi har set det i foregående, repræsenterer tilblivelsen af "Tante Tandpine" på mange måder det stik modsatte af 'tilfældets poesi'. Fortællingen kan ganske vist godt ses som viderebearbejdelsen af en række poetiske tilfælde; af den tidligt opståede analogi mellem tandsmerter og musikalske udtryk og af optegnelsernes mange andre analogier og aforismer. Men som færdigt værk står "Tante Tandpine" måske desto vægtigere, fordi det netop ikke tillægger fænomenerne en egentlig – og i hvert fald ikke en entydig – meningsgivende betydning. Som Mortensen også anfører, er mange af H.C. Andersens vægtigste tekster da også netop skrevet "på eller i kamp mod meningsløsheden".<sup>353</sup>

#### *Selvcensuren og 'det oplevede'.*

I præteksterne til henholdsvis "Det nye Aarhundredes Musa", "Iisjomfruen" og "Tante Tandpine" er der adskillige eksempler på, at de redaktioner, der er foretaget imellem forskellige stadier af teksten har karakter af censur. De fleste redaktioner har nok æstetisk karakter og tjener til en sproglig og formmæssig forbedring af teksten, men en række af dem har også sociale, religiøse og eksistentielle bevæggrunde. Her støder man flere steder på en form for selvcensur, hvor indhold, der på den ene eller den anden måde har kunnet virke stødende, er blevet bortredigeret.

Som nævnt peger mange af H.C. Andersens værker, fra såvel starten som slutningen af forfatterskabet, meget bevidst tilbage på digterjeget. Men her er der er selvsagt også tale om en iscenesættelse af dette digterjeg, og det er derfor heller ingen modsætning i det forhold, at en stor del af censuren i præteksten handler om at fjerne eller redigere det indhold, der kunne forekomme alt for personligt udleverende. Et citat fra dagbogen den 9. september 1872, da H.C. Andersen arbejdede på sit sidste eventyrhæfte, peger på, at H.C. Andersen var bevidst om, at læserne ville læse hans biografiske subjekt ind i teksten – og at han søgte at forhindre det:

Læste for Rasmus Nielsen Eventyrbogen [= "Krøblingen", red.] som interesse-rede ham men han vilde have den fortsat længer, hvor den unge Dreng traadte op i Folkeforsamling som ældre og anvendte Eventyrbogen, jeg anmærkede at man da let vilde sige at det var mig selv...<sup>354</sup>

Det er efter alt at dømme tale om den samme bevidste sløring af det biografiske subjekt i en stor del af den selvcensur, man kan læse af præteksten.

<sup>352</sup> H.C. Andersens brevveksling med familien Melchior, den 3. juni 1871, bd. II, s. 501.

<sup>353</sup> Mortensen: op. cit., s. 286.

<sup>354</sup> H.C. Andersens Dagbøger, bd. IX, s. 328.

I sine ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*” er Andersen ikke sen til at beskrive en lang række af de elementer i fortællingerne, der kan knyttes til ’det oplevede’. ”I flere af Eventyrene findes Enkeltheder, der hører til det Oplevede”<sup>355</sup>, skriver han, og giver i de følgende bemærkninger til fortællingerne en lang række eksempler. Her er det selvsagt værd at være opmærksom på, at også bemærkningerne har været udsat for en redaktion, og at der givetvis i værkerne ville kunne findes ’enkeltheder, der hører til det oplevede’, der, bevidst eller ubevidst, er faldet for selvcensuren og derfor ikke nævnt i bemærkningerne.

### Sammenfatning

Om de ovenstående pluk i H.C. Andersens betragtninger over kreativitetens natur kan man sammenfattende sige, at de viser os, at forfatteren på den ene side har haft en opfattelse af sin digterskabne som gudsbestemt, men på den anden side har haft en bevidsthed om, at han som digter ikke bare har videreformidlet ideer og inspiration, der ’faldt ned fra himlen’. Han udtrykker en bevidsthed om, at digtere ikke bare repræsenterer, men også producerer en virkelighed, ligesom han med begrebet ’tilfældets poesi’ lader ane, at den kreative inspiration for ham opstod i et møde mellem visuelle indtryk og et præpareret individ, der søgte meningsskabende sammenhænge. Han angiver på den ene side ’det oplevede’ som en væsentlig inspirationskilde, men giver på den anden side udtryk for en uvilje mod at lade det biografiske subjekt stå alt for tydeligt frem i teksten.

Det efterlader os dog stadig med en lang række ubesvarede spørgsmål, både vedrørende karakteren af de kreative processer hos Andersen specifikt, men også vedrørende beskaffenheden af kreativitet generelt. Med Freuds ord:

Vi lægfolk har altid været ivrige for at få at vide, hvorfra digteren, denne mærkværdige personlighed, henter sit stof ... og hvordan han bærer sig ad med at få det til i den grad at røre os, at vække følelser i os, som vi måske ikke engang troede os i stand til. Interessen bliver blot større, når det viser sig, at digteren selv, hvis vi spørger ham, ikke har noget tilfredsstillende svar, ...<sup>356</sup>

## 6.3. Teorier om den kreative proces

Den indledende præmis for valget af de tre værker og dertil hørende dossierer som analyseobjekter i denne afhandling knytter sig til materialiteten i den tekstlige proces. Men det er målet med projektet at nå videre end til blotlæggelsen af den tekstlige proces, til også at argumentere for, hvilke kreative mønstre, der ligger bag den synlige, tekstlige progression.

Det er her, kreativitetsteorier kan supplere den genetiske kritik. Teoriene bliver relevante og nødvendige i denne forbindelse, fordi de kan belyse sammenhænge og bevæggrunde i den kreative proces, der ikke bliver belyst af den genetiske kritik eller af forfatterens egne betragtninger over sin

<sup>355</sup> ”Bemærkninger til *Eventyr og Historier*, 1863”, i *H.C. Andersens Eventyr*, bind VI, s. 9.

<sup>356</sup> Sigmund Freud: ”Digteren og fantasierne” i Dines Johansen, Jørgen (red.): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori: Traditionen og perspektiver*, København: Borgens Forlag 1977, s. 21. Oversat af Torben Ditlevsen fra ”Der Dichter und das Phantasieren” (trykt første gang i *Neue Revue*, bd.1, nr. 10, Berlin 1908) i *Gesammelte Werke*, bd. VII, London 1941, s. 213-223.



kreativitet, som vi har set dem ovenfor. De mange ubesvarede spørgsmål, analyserne har rejst, gør ikke nysgerrigheden mindre, ligesom Andersens egne betragtninger, ganske som Freud anfører i citatet ovenfor, ikke mætter den.

Nogle af de spørgsmål, der står tilbage at besvare, kan præciseres en anelse, efter at vi har set på Andersens egne betragtninger om kreativiteten og processen. Det er spørgsmål, der vedrører tilskyndelsen til at omsætte inspirationen i digtning: Hvad sker der i mødet med 'tilfældets poesi' – hvad er det, der vækkes i digteren, hvad tilskynder ham til at udfolde poesien? Hvilke erfaringer og mekanismer gør, at tilfældet omsættes til poesi? Det er spørgsmål, der vedrører begrebet kreativitet som sådan: Hvordan kan man definere kreativitet? Hvilke dele af processen og produktet kan den forbindes til? Ligger det kreative i ideen, i udførelsen af den eller (udelukkende) i det færdige produkt? Hvad er det, der bestemmer forløbet af processen fra tilskyndelsen/ideen/de første udkast over de mange redaktioner til forfatteren slipper værket? Og det er spørgsmål, der vedrører den kreative udfoldelses formål: Hvad er det, der giver H.C. Andersen den tilsyneladende næsten uudtømmelige drivkraft og energi til at udfolde sig kreativt? Hvad er det for en ild, der brænder i ham? Hvorfor er det de samme motiver, der bearbejdes igen og igen?

I forsøget på at besvare disse spørgsmål skal vi nu vende os mod teorier, der beskæftiger sig med kreative processer og med kreativitet mere generelt.

#### *Kreativitet – proces eller produkt?*

Kreativitet er et begreb, der er omtrent lige så flydende og åbent som begrebet 'kultur', og ligesom dette er blevet forstået forskelligt i forskellige perioder og i forskellige kontekster. En af de i vor tid mest udbredte og alment anerkendte definitioner på begrebet kreativitet er formuleret af Sternberg & Lubart og lyder: "the production of ideas which are both novel and useful".<sup>357</sup> Hermed betones selve idéens betydning for, om noget er kreativt, ligesom væsentligheden af det kreative produkts nyheds- og nytteværdi pointeres. Det samme gør sig gældende for flertallet af de hyppigst citerede definitioner. Trods begrebets flygtige natur og trods det åbenlyse spillerum for flertydighed i definitionen, er det stort set den samme definition, vi finder hos vor tids indflydelsesrige kreativitetsforskere som Teresa Amabile fra Harvard Business School og Mihalyi Csikzentmihalyi, der er kendt for sin flow-teori såvel som for sin kreativitets-forskning. Begge knytter de kreativiteten til produktet. Amabiles definition lyder:

"A product or response will be judged as creative to the extent that (a) it is both a novel and appropriate, useful, correct or valuable response to the task at hand, and (b) the task is heuristic rather than algorithmic".<sup>358</sup>

Csikzentmihalyi mener dog, at det også i høj grad er opfattelsen og modtagelsen af produktet, receptionen, der afgør, om der er tale om kreativitet. I hans forståelse er kreativitet et produkt af tre

---

<sup>357</sup> R.J.Sternberg & T.I. Lubart: "The concept of creativity: Prospects and paradigms" i R.J. Sternberg (red.), *Handbook of creativity*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s.3.

<sup>358</sup> Teresa Amabile: *Creativity in Context – update to The Social Psychology of Creativity*, Boulder & Oxford: Westview Press 1996, s. 35.

formende kræfter, nemlig hhv. ”feltet”, ”domænet” og ”individet”.<sup>359</sup> Stærkt kondenseret kan man sige, at ”feltet” betegner de samfundsmæssige aktører, der bestemmer et udtrykys kreative værdi; f.eks. anmeldere, indkøbere, eksperter og videnskabelige tidsskrifter. ”Domænet” udgøres af det område, indenfor hvilket værket er frembragt: Det er stabile fagområder som f.eks. litteratur, arkitektur, fysikvidenskab etc. Mens ”individet” naturligvis udgøres af det individ, der står bag det kreative udtryk, der ændrer domænet.

Nærværende undersøgelse af kreativiteten, som den kommer til udtryk i tekst og prætekst fra den sene del af H.C. Andersens forfatterskab, har i udpræget grad beskæftiget sig med det håndgribelige kreative produkt, nemlig teksten på papiret. Samtidig har undersøgelsen haft som udgangspunkt, at dette produkt, teksten i dens forskellige stadier, giver vidnesbyrd om den proces, der ligger til grund for tekstens udvikling. En udredning af det, som Csikzentmihalyi kalder for feltet – i dette projekts tilfælde de sidste knap 200 års reception og anerkendelse af H.C. Andersens litterære værker – kunne givetvis udgøre en interessant og udbytterig selvstændig undersøgelse, men har ikke ligget indenfor min problemformulerings rammer.

Den nyere kreativitetsforskning, som Amabile og Csikzentmihalyi repræsenterer, bliver typisk udfoldet i forskningsmiljøer, der er tilknyttet økonomiske studier. Det er derfor ikke overraskende, at denne forskning fokuserer på produktet, dets nytteværdi og økonomiske potentiale – og på redskaber til at fremme kreativ produktion. Der er imidlertid også indenfor den produktorienterede kreativitetsforskning igennem de sidste 100 år blevet udviklet en lang række modeller for den kreative proces. Silvano Arieti, professor i psykiatri, beskriver i *Creativity: The Magic of the Mind*<sup>360</sup> otte forskellige modeller, der har deres oprindelse i årene fra 1908 til 1964. Med udgangspunkt i Arietis beskrivelse gennemgår Paul E. Plsek i ”Working Paper: Models for the Creative Process”<sup>361</sup> tilsvarende modeller fra 1926 til 1996. Plsek, der har en baggrund som ingeniør og en karriere som innovationskonsulent for komplekse organisationer, har i lighed med en række andre kreativitetsforskere et erklæret merkantilt og instrumentalt formål med at definere og systematisere den kreative proces. Ikke desto mindre peger hans historiske gennemgang på nogle interessante tendenser og gennemgående træk i proces-modellerne, der også perspektiverer den måde, hvorpå vi i det foregående har set H.C. Andersens kreative processer forme sig. Modellerne består typisk af få (mellem 4 og 7) trin, og en de ting, der er interessante i vores sammenhæng, er at de stort set alle opererer med kreativ og analytisk tænkning som komplementære størrelser, der begge har en nødvendig plads i kreative processer. Typisk opererer modellerne med en forberedende eller data-indsamlende fase, der går forud for den igangsættende idé, og flere af dem desuden med en inkubationsfase, hvor emnet lægges til side for en tid, inden ideen eller konceptet opstår – sådan som vi f.eks. har set det med den proces, der ledte til publiceringen af ”Tante Tandpine”. For alle modellerne gælder det, at selve det at få en idé eller generere et nyt koncept placeres midt i processen, som pålægget i en sandwich. I modellerne skal koncept-begrebet selvfølgelig forstås i bred forstand, men i de tre analyser af prætekst, afhandlingen har beskæftiget sig sig med, kan sandwich-modellen også appliceres på det litte

<sup>359</sup> Csikzentmihalyi: *Creativity – Flow and the Psychology of Discovery and invention*, New York: Harper Perennial 1996/1997.

<sup>360</sup> Silvano Arieti: *The Magic Synthesis*, Basic Books, Inc., New York 1976.

<sup>361</sup> Paul Plsek: ”Working Paper: Models for the Creative Process”, internet-publiceret, <http://www.directedcreativity.com/pages/WPModels.html>, 1996.

sig med, kan sandwich-modellen også appliceres på det litterære koncept: Her gælder det ligeledes, at forberedelser og indsamling af aforismer og billeder, samt en eller flere inkubationsfaser af korte eller længere varighed, går forud for genereringen af konceptet.

Tilsvarende gælder det generelt for modellerne, at de placerer en eller flere faser efter selve idé- eller koncept-genereringen: faser, der har karakter af kritisk evaluering, eksperimenteren og implementering, og som i nærværende sammenhæng kan lignedes med den bearbejdning og redaktion, forfatterens første koncepter typisk har gennemgået i efterfølgende koncepter og renskrifter frem til publiceringen. For langt de fleste teoriers vedkommende forudsætter processen i sin totalitet desuden et særligt, men ikke nærmere defineret 'drive' mod handling og implementering af ideerne.

Det er klart, også når vi sammenligner med de kreative processer, der fremstår i de foregående analyser, at sådanne modeller nok kan være nyttige værktøjer til beskrivelsen af kreative processer generelt, men også, at man ikke kan anvende dem til en dogmatisk beskrivelse af, hvornår de enkelte trin eller faser i en kreativ proces begynder eller slutter.

Hvis man ser nærmere på, hvor modellerne divergerer fra hinanden, tegner der sig et billede af, at de største uenigheder teorierne imellem går på, i hvor høj grad det under- eller ligefrem ubevidste og tilfældige er involveret i kreative processer. Tendensen er, at det hyppigst er de ældre modeller, der indebærer, at kreative ideer er resultatet af underbevidste processer, der ligger uden for tænkerens kontrol, mens nyere modeller hyppigere antyder, at nye ideer og koncepter genereres bevidst under tænkerens direkte kontrol. På tværs af tid kan uenigheden dog også spores til en uenighed mellem forskellige faglige domæner og 'skoler' i kreativitetsforskningen, hvor man, som antydnet i det foregående, med en meget grov forenkling kan skelne mellem de overvejende instrumentelle, nytteværdi-orienterede tilgange på den ene side og de mere psykologiserende på den anden.

I vor tid hersker der i den mest anerkendte kreativitetsforskning, ikke mindst repræsenteret ved Amabile og Csikzentmihalyi, bred enighed om at definere kreativitet som en egenskab ved produktet fremfor ved processen. Det er der en række gode argumenter for og imod, og disse argumenter vil jeg nu se nærmere på og diskutere, inden jeg vender mig mod, hvad de psykologisk og mere specifikt litterært orienterede teorier om kreativitet kan bidrage med i forhold til at belyse H.C. Andersens kreativitet.

### **6.3.1. Den kunstneriske intention: Nyere kreativitetsteori og kritikken**

Når den nyere kreativitetsforskning definerer produktet som 'bæreren' af kreativitet, skyldes det flere faktorer. For det første skyldes det førnævnte stærke fokus på den sociale dimension og dermed også det forhold, at interessen for definitionsspørgsmålet og interessen for at skabe pålidelige metoder til at måle, vurdere og fremme kreativitet her hænger snævert sammen. For det andet skyldes det en pragmatisk konstatering af, at studier af kreative processer altid er historisk tilbageskuende og koncentrerede om produktet, fordi de ikke er i stand til at isolere specifikke træk eller faktorer, der, uafhængig af kontekst, er befordrende for kreativitet. Således også nærværende studie, hvor det ville have været utænkeligt ikke at fokusere på forholdet mellem prætekst, kontekst og sluttekst. Amabile skriver om sin definition af kreativitet:

Like most current definitions of creativity, the consensual definition is based on the creative *product*, rather than the creative process or person. Given the current state of psychological theory and research methodology, a definition based on process is not feasible. ... In addition, and more importantly, the identification of a thought process or subprocess as creative must finally depend upon the fruit of that process – a product or response.<sup>362</sup>

Søren Harnow Klausen tilslutter sig synspunktet i sin artikel *The Notion of Creativity Revisited: A Philosophical Perspective on Creativity Research* (2010)<sup>363</sup>, og argumenterer med ordets etymologi; kreativitet handler om at kreere, altså at skabe noget. Ikke desto mindre mener han, at man bør bevæge sig fra et synspunkt, der regner en faktisk produktion for en forudsætning for kreativitet, til et synspunkt, der regner en tilbøjelighed til at producere for forudsætningen. En kreativ adfærd frembringer ikke nødvendigvis et kreativt produkt. Han tilslutter sig desuden den kritik af de mere snæversynede versioner af produkt-synsvinklen, der gør indsigelse imod at lade kreativiteten være afhængig af opnåelsen af en kortsigtet, håndgribelige effekt og peger på, at mere langsigtede eller uhåndgribelige effekter såsom selvudvikling eller erkendelse også kan betragtes som produkter af en kreativ proces:

In fact, the evidence cited in favor of a more processoriented conception can be handily accommodated by the product view. Much of the criticism is not really directed against the product view *per se*, but against certain overly narrow versions of it. The critics object to making creativity depend on the achievement of short-term tangible effects, pointing instead to long-term or intangible effects such as self-development, enlightenment, or seeing the world with fresh eyes. Rightly so; creativity is not innovation, which is more appropriately conceived as achieving a concrete and immediately useful outcome. But self-development or enlightenment can also be considered “products” in the appropriate sense of the word; they are outcomes or results of a process.<sup>364</sup>

Jeg tilslutter mig ligeledes den pragmatiske definition af kreativiteten som sammenhængende med produktet, vel og mærke med den præcisering, som Klausen her giver. Samtidig fastholder jeg, at præteksten som kreativt produkt bærer vidnesbyrd om en proces, hvori produktet udvikler sig fra et stadium til et andet.

Det er interessant i denne sammenhæng, at Klausen her peger på selvudvikling og erkendelse som det mulige kreative udbytte af en proces. Her nærmer vi os de mere individpsykologiske tilgange til kreativiteten og opfattelsen af kreativiteten som forbundet med en individuationsproces.

Klausen plæderer i øvrigt i samme artikel for, at man i kreativitetsforskningen fremover i højere grad, end det hidtil har været tilfældet, forsøger at skelne mellem det at ville definere kreati-

<sup>362</sup> Amabile: op. cit., s. 33.

<sup>363</sup> Søren Harnow Klausen: “The Notion of Creativity Revisited: A Philosophical Perspective on Creativity Research” i: *Creativity Research Journal*, 22:4, London: Routledge 2010, s. 347-360.

<sup>364</sup> Ibid., s. 351.

vitet på den ene side og det at ville finde de bedste metoder til at fremme den på den anden. Han kritiserer i den forbindelse en række af den nyere kreativitetsteoris argumenter for definitionen af kreativitet. Det gælder ikke mindst Csikzentmihalyis sammenkædning af kreativitet med social accept af det kreative produkt. Problemet er, at kreativiteten med denne sammenkædning ikke længere eksisterer som en objektiv størrelse uafhængigt af, om der er nogen der opfatter den. Kreativiteten bliver en konstruktion, der ikke reflekterer en fysisk realitet. Csikzentmihalyi skriver:

For if you cannot persuade the world that you had a creative idea, how do we know that you actually had it? And if you do persuade others, then of course you will be recognized as creative.<sup>365</sup>

Klausen indvender, at dette ender med at blive et cirkel-argument, hvori begrebet kreativitet stadig er uforklaret, og konkluderer, at der her må indgås et kompromis imellem realisme og antirealisme, mellem objektivitet og subjektivitet:

Creativity is neither dependent on actual social acceptance nor is it a completely objective property of actions or products.<sup>366</sup>

Det, som Klausen anser som det mest problematiske element ved standard-definitionen på kreativitet, er dog kravet om, at et produkt skal være både nyt og brugbart eller hensigtsmæssigt for at opfylde definitionen. Ifølge definitionen skal det kreative produkt altså både bryde med normer og kunne indordnes normer.

I noted at the outset that the standard definition harbors a dilemma: Creativity is both about breaking with norms and complying with norms. This doesn't have to be a paradox, as long as one is talking about different sets of norms – breaking with the narrow or local ones while still meeting some general requirements. The standard definition hints at a balance point between conformity and divergence, but it has proven notoriously difficult to say something more illuminating about where this balance point might be.<sup>367</sup>

Hermed bliver standard-definitionen igen vag. De nyere kreativitetsteorier kan, ifølge Klausen, kritiseres for de samme vag- og svagheder, som evolutionsteorier er blevet kritiseret for.

Like evolutionary explanations, studies of creative processes are historical, backward-looking, *post hoc* – they manage to explain, case by case, what it was about a person, a process, or a product in virtue of which it became recognized as creative in the particular circumstances, but they do not support wideranging

---

<sup>365</sup> Csikzentmihalyi: "Implications of a systems perspective for the study of creativity", i: Sternberg (red.), *Handbook of creativity*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s. 314.

<sup>366</sup> Klausen: op. cit., s. 355.

<sup>367</sup> *Ibid.*, s. 355.

generalizations, counterfactual claims, and predictions, because they do not manage to single out any specific traits or factors which are conducive to creativity independently of the context.<sup>368</sup>

Her kan man indvende, at det er et åbent spørgsmål, om det overhovedet – uanset definitions-spørgsmålet – nogensinde vil kunne lade sig gøre at lave generaliserende beskrivelser og isolere kontekst-uafhængige faktorer ved kreativitet. Kreativitets-studier må vel altid inddrage det kreative produkts kontekst for at give et adækvat billede, sådan som vi også i kapitel 2 så genetikeren Hay og manuskriptforskeren van Mierlo argumentere for.

Klausen foreslår imidlertid at tilføje et nyt element i definitionen af det kreative produkt, nemlig intentionaliteten, der kan løse op for nogle af de problematikker, han i artiklen har været inde på. Han argumenterer for, at produktet for at være kreativt ikke blot skal besidde en nyhedsværdi og en anvendelighed eller hensigtsmæssighed, men også skal være produceret med en specifik intention. Tilføjjelsen skal dog ikke forstås for restriktivt: Den betyder ikke, at den kreative person nødvendigvis kan forudse i alle detaljer, på hvilken måde hendes produkt vil være brugbart, eller at hun nødvendigvis må opfatte sig selv som kreativ. Dét, det betyder, er at den kreative persons intention må være at skabe noget, der er hensigtsmæssigt, og som siden viser sig at være hensigtsmæssigt på nogenlunde den intenderede måde. Ligesom personen må have blot et minimum af intention om at skabe noget nyt.

Konsekvensen af at indføre intentionaliteten som krav til kreativiteten er altså, at det rene tilfælde eller lykketræf ikke kan defineres som kreativt i sig selv – selv om evnen til at anvende de muligheder, som tilfældet tilbyder, meget vel kan være det. Det er med andre ord ikke det tilfældige element i 'tilfældets poesi', der i sig selv er kreativt, men derimod Andersens evne til at se og anvende mulighederne i det tilfældige, der er det. Dette forhold var forfatteren, som vi har set det, selv helt bevidst om. Som Klausen også konstaterer, er denne konsekvens i overensstemmelse med den gængse opfattelse af kreativitet, hvilket (bemærkelsesværdigt i nærværende sammenhæng) viser, at selvom produktet nok bør opfattes som den primære bærer af kreativitet, så er relationen til skaberen og processen stadig essentiel. Intentionalitetens udradning af det tilfældige eller lykketræffet i kreativiteten kan derimod støde sammen med en romantisk opfattelse af det kreative geni:

Some might object that it clashes with a popular romantic notion of creativity, according to which a creative genius is acting spontaneously and unconsciously, without plan or purpose – “Do not seek and you will find”. I think, however, that all realistic cases of even such romantic creativity can be accommodated by the – very weak and liberal – intentionality requirement. Even the typical romantic genius will have an intention to create something novel – and a very clear intention not to stick to the conventions or imitate – as well as assume that the product, no matter how it is brought about and how its exact constitution turns out to be, will, in some sense, be satisfying and valuable.<sup>369</sup>

<sup>368</sup> Ibid., s. 356.

<sup>369</sup> Ibid., s. 357



Dermed skulle det potentielle sammenstød være afværget. Ved at tilføje kravet om intentionalitet afværger kreativitetsteorien desuden, ifølge Klausen, nogle af de besværligheder, som evolutionsteorien har. For med kravet tillader kreativitetsteorien sig et element af teleologi.

Klausen plæderer for en øget opmærksomhed på intentionaliteten, der er tilbøjelig til at blive overset i kreativitetsforskningen på grund af dens nuværende stærke fokus på den sociale dimension. Når det gælder undervisningen i kreativitet, og altså det felt, der har at gøre med metoder til at fremme kreativiteten, mener han desuden, at der kan være indsigt at hente i de mere individpsykologiske tilgange, der, i modsætning til Csikzentmihalyis krav om social accept af det kreative produkt, er noget, man kan undervise i at forbedre:

I am not claiming that creativity may be fostered by inducing people to form an explicit intention to become more creative. There is probably something to the romantic idea that it is often better to get lost in activity, focusing on the task itself, rather than straining, trying to be creative. The importance of intrinsic motivation (Amabile, 1996, p. 259) and *flow* for creativity points in that direction. Still, there may be some relevant insights to be salvaged from the older, more individualist psychological creativity theory. Although by no means sufficient for creativity, a certain open and flexible state of mind and an ability to use the force of imagination may be a relative robust (i.e., context-insensitive) ingredient in quite many forms of creativity...<sup>370</sup>

Denne meget bredt tegnede beskrivelse af 'en særligt åben og fleksibel sindstilstand 'og 'evne til at bruge fantasiens kraft' – der i øvrigt henleder tanken på Andersens udtryk 'ved Stemning' – bringer mig til beskrivelsen af, hvilke indsigter, nogle af de fremmeste repræsentanter for netop den ældre og mere individ-orienterede psykologiske kreativitetsteori kan bidrage med – til beskrivelsen af denne tilstand og denne evne, men efter min mening måske især til beskrivelsen af tilstandens og evnens udgangspunkt og formål. I denne afhandlings sammenhæng bliver det relevant at berøre teorier, der undersøger kreativiteten hos individet og med det æstetiske udtryk som omdrejningspunkt. Her er det en pointe, at der i den kreative proces kan være tale om såvel bevidst intention, som Harnow Klausen beskriver det, bevidste analyser og bevidst løbende evaluering – men at man ikke fuldstændig kan afskrive underbevidsthedens rolle i den kreative proces.

### 6.3.2. Individpsykologiske vinkler på kreativiteten – sublimeringen og individueringen

I det følgende skal det altså handle om, hvad nogle af de ældre, men til stadighed anvendte psykologiske teorier kan bidrage med i forhold til at belyse, hvad det er, der foregår i forfatteren såvel som i andre kunstnere, når de intentionelt omsætter inspiration til et kreativt produkt.

Hermed bevæger vi os væk fra de egenskaber ved kreativitet, der alene knyttes til de mere bevidste dele af den kreative proces – den bevidste kreative intention, den bevidste analyse og de bevidste løbende evalueringer (redaktionerne i præteksten) – frem mod et blik på det kreative individ og på de mere ubevidste dele af individets kreative proces.

---

<sup>370</sup> Ibid., s. 359.

Det er uomgængeligt at indlede med psykoanalysens fader, Sigmund Freud (1856-1939), der i parentes bemærket har beskæftiget sig med H.C. Andersen i ”Das Unheimliche” (1919, oversat til dansk 1998). Det er imidlertid ikke dette arbejde, der skal inddrages hér, men derimod den tidligere citerede artikel ”Der Dichter und das Phantasieren” fra 1908, i 1977 oversat til dansk af Torben Ditlevsen. Her knytter Freud digterens kreative arbejde til den lysttilfredsstillelse, som også barnet opnår i legen:

Digteren foretager sig det samme som det legende barn: Han skaber en fantasi-verden, som han tager meget alvorligt, d.v.s. investerer store affektmængder i, men samtidig holder skarpt adskilt fra virkeligheden. ... den digteriske verdens uvirkelighed har vigtige konsekvenser for den digteriske teknik, for meget af det, som ikke er nogen nydelse i virkeligheden, kan blive det i fantasien og mange i sig selv pinagtige påvirkninger kan blive en kilde til lyst for digterens tilhørere og tilskuere.<sup>371</sup>

Men, siger Freud, barnets leg og den voksnes fantasien adskiller sig fra hinanden derved, at de har forskellige bevæggrunde. Hvor barnets leg er styret af ønsker, det ikke har nogen grund til at skjule, er den voksnes fantasier frembragt af ønsker, der må holdes skjult.

Man kan sige, at det aldrig er de lykkelige, men kun de utilfredse, der fantasierer. Uopfyldte ønsker er fantasiernes drivkraft, og enhver fantasi er en ønskeopfyldelse, et korrektiv til den utilfredsstillende virkelighed. De ønsker, der driver fantasierne, skifter efter den fantasierende personligheds køn, karakter og livsvilkår, men kan naturligt samles i to hovedretninger. De er enten ærgerrige og tjener til at hæve personligheden, eller de er erotiske.<sup>372</sup>

Fantasierne, der ifølge Freud kan udvikle sig til neurose eller psykose hvis de vokser sig store og overmægtige, hænger sammen med drømmene – det er derfor, at de også betegnes som ’dagdrømme’. Her sidestiller Freud digteren med dagdrømmeren, og værkerne med dagdrømme, om end han også tager forbehold.

Nu vil jeg slet ikke benægte, at særdeles mange digteriske værker står meget fjernt fra den naive dagdrøms mønster, men jeg kan på den anden side ikke undertrykke en formodning om, at selv de værker, der afviger allermost fra denne model, alligevel kan sættes i relation til den gennem en ubrudt række af overgange.<sup>373</sup>

<sup>371</sup> Sigmund Freud: ”Digteren og fantasierne” i Dines Johansen, Jørgen (red.): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori: Traditionen og perspektiver*, København: Borgens Forlag 1977, s. 22.

<sup>372</sup> *Ibid.*, s. 24.

<sup>373</sup> *Ibid.*, s. 27.

Når et publikum tiltales af den digteriske fantasi – men ikke af dagdrømmerens – skyldes det ifølge Freud den digteriske teknik, som han ellers betegner som digterens ”helt specielle hemmelighed”.<sup>374</sup> Han identificerer dog to af teknikkens virkemidler:

Digteren mildner værkets karakter af egoistisk dagdrøm ved forandringer og tilsløringer og han bestikker os med den rent formelle, d.v.s. æstetiske nydelse, som fremstillingen af fantasierne tilbyder os.<sup>375</sup>

Ifølge Freud består digterværket altså af forandrede og tilslørede dagdrømme. Skønt det stemmer godt overens med de tilsløringer af det biografiske subjekt, vi har set i analyserne af præteksten, forklarer Freud i denne artikel i øvrigt ikke meget om, hvad det er, der bevidst eller ubevidst sætter den kreative impuls i gang og organiserer den. Her må vi vende os mod andre dele af psykoanalysen og mod andre kunstpsykologiske teorier.

I den freudianske psykoanalyse taler man om, at stimuli bearbejdes på to væsensforskellige måder, nemlig hhv. som primærprocesser og sekundærprocesser. Primærprocesserne er karakteriseret ved at være visuelle og virker umiddelbart kaotiske, hvorimod sekundærprocesserne kendetegnes ved at være logiske og sproglige. Disse processer synes sammenlignelige med materialet i præteksterne, hvor de første optegnelser og udkast tilsyneladende er tættere på primærprocessernes visuelle orientering og kaotiske tilstand, mens de senere udkast og koncepter er mere stringente og sprogligt korrekte. Primærprocesserne kender vi bl.a. fra drømme, og det er, ifølge Thea Mikkelsen der, vi finder kreativitetens kilder:

Afhængig af, hvem man er, og hvad man finder spændende, vil primærprocessernes associationer og metaforer vække ideer, der ikke er logiske og evidente og ligger ligefor, men som er nye og netop kreative.<sup>376</sup>

Primærprocessernes visuelle og tilsyneladende kaotiske karakter hører til de faktorer, der ifølge Mikkelsen har bidraget til, at man i kreativitetsteorier og i psykologi har været tilbøjelig til at fastholde ideen om, at kreativitetens opståen fortoner sig i det mystiske eller i hvert fald underbevidste. Men Anton Ehrenzweig (1908-1966) påpegede allerede med udgivelsen af *The Hidden Order of Art* i 1967, at de tilsyneladende kaotiske primærprocesser har deres egen indre logik.<sup>377</sup> Primærprocesserne er udifferentierede, skriver han, de er ikke kaotiske, og introducerer den ‘ubevidste scanning’ som det organiserende princip:

In creativity, outer and inner reality will always be organized together by the same indivisible process. The artist, too, has to face chaos in his work before unconscious scanning brings about the integration of his work as well as of his own personality. My point will be that unconscious scanning makes use of undiffer-

---

<sup>374</sup> Freud: op. cit., s. 29.

<sup>375</sup> Ibid., s. 30.

<sup>376</sup> Thea Mikkelsen: *Kreativitetens psykologi*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 2009, s. 40.

<sup>377</sup> Værket regnes for en af kunstpsykologiens største klassikere og genoptrykkes til stadighed.

entiated modes of vision that to normal awareness would seem chaotic. Hence comes the impression that the primary process merely produces chaotic phantasy material that has to be ordered and shaped by the ego's secondary processes. On the contrary, the primary process is a precision instrument for creative scanning that is far superior to discursive reason and logic.<sup>378</sup>

Ehrenzweig anskuer altså i lighed med Freud den kunstneriske kreative proces som udtryk for en form for sublimeringsmekanisme. Men hævder, i modsætning til Freud, en skjult orden i individets ubevidste primære processer. Han beskriver sublimeringsmekanismen i sin tredeling af den kreative proces, der består af følgende faser:

1. Projektion. I den første fase projicerer kunstneren "fragmented parts of the self into the work".<sup>379</sup> Det er derfor, de første skitser virker fragmenterede og tilfældige.
2. Integration. Ved hjælp af den ubevidste scanning søger kunstneren at integrere og skabe sammenhæng i værkets substruktur, selvom værket på overfladeniveauet stadig kan virke fragmenteret.
3. Re-introjektion. Kunstneren indoptager dele af værkets skjulte substruktur i sit 'jeg' på et højere mentalt niveau, og føler nu at kunstværket har sin egen uafhængige eksistens.

Ehrensweig skildrer, som det fremgår, de dynamiske mentale processer, som en kunstner gennemgår i den kreative handling. Sammenholder man hans tredelte model med den udvikling i prætektsten, vi har set i de tre analyser, forekommer faserne genkendelige.

Ligesom vi har set det hos Klausen – og hos Andersen – behandler også Ehrensweig 'det tilfældige' i hans fremstilling af den kunstneriske kreativitet. Han kalder det "the Happy Accident"<sup>380</sup> og tillægger fænomenet stor betydning for kreativiteten, men ligesom vi har set det hos Andersen og Klausen, er den kreative betydning af tilfældet også for Ehrensweig afhængig af, hvordan det tilfældige bliver anvendt af individet.

'Accident' is a relative term. The same unpredictable incident which may severely disrupt the planning of a rigid student and appear to him a frustrating 'accident', will come as a welcome and indeed invited refinement of the more flexible planning of the mature artist.<sup>381</sup>

Selv om Ehrensweigs kunstpsykologi på den ene side er i forlængelse af Freuds syn på kunstværket som udtryk for en sublimeringsproces, så peger hans teori i og med dens afvisning af de ubevidste primærprocessers kaotiske karakter og dens påpejning af kreativitetsens udviklende indvirkning på

<sup>378</sup> Anton Ehrensweig: *The Hidden Order of Art* (opr. 1967), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 1995, s. 5.

<sup>379</sup> *Ibid.*, s. 102.

<sup>380</sup> *Ibid.*, s. 47.

<sup>381</sup> *Ibid.*, s. 57.

kunstneren selv på den anden side også mod det, som Carl Gustav Jung (1875-1961) har betegnet som individuationsprocessen.

Freud er blevet kritiseret for at forenkle billedet af mennesker, herunder digtere, ved at opstille en dualisme i menneskesindet mellem bevidst og ubevidst. Det, man efter min mening med rette kan kritisere, er forståelsen af, at der bag menneskets – eller kunstværkets – facade eller tilsløring, i det ubevidste, ligger en egentlig ”sandhed”. Tilsløringen eller maskeringen er nok en beskyttelsesmekanisme, men måske i lige så høj grad en kreativ strategi. Henrik Wivel formulerer det fint i *Selma Lagerlöf og biografien* fra 1991:

”Enhver dyb ånd bærer en maske” skrev Nietzsche og mente dermed, at sandheden om mennesket skal søges flere steder, og at alt som er dybt elsker at maskere sig, for netop derved fastholdes flertydigheden og modsætningerne som det skabende menneskes vilkår og mulighed. Masken beskytter alt, hvad der er sårbart og dyrebart fra at blive blottet og goldt.<sup>382</sup>

Heri ligger begrænsningen for Freuds psykologiske tilgang, der i sin enkle forklaring af kunstværket som tilslørede, fortrængte lystfantasier – sublimering – i bund og grund kun forklarer meget lidt. I dansk litteraturvidenskab har flere forskere, når det gælder biografens område, valgt i stedet at se på sammenhængen mellem liv og værk ved at fremhæve Jungs begreb om individuationsprocessen. Henrik Wivel peger i ovennævnte værk på Aage Henriksen som foregangsmand for den litterære anvendelse af begrebet, og skriver i øvrigt om Henriksens anvendelse af det:

For Aage Henriksen selv har begrebet sin oprindelse i romantikkens idealistiske tænkning og Goethes metamorfosedigtning, der 150 år senere får sin psykologiske pendant i C.G. Jungs hovedværk *Forvandlingens symboler* (1911), hvor Jung ser menneskets udvikling som en trinvis forvandling af det erotiske, en individuation, der billedligt talt aftegner sig i store overgribende symboldannelse i kunst og religion.<sup>383</sup>

Den romantiske, idealistiske tænkning, Wivel refererer til, er interessant i denne sammenhæng, fordi den nuancerer det stereotype billede af romantikken som en tid, hvor man udelukkende anskuede kunstneren som et talerør for gud.

Biografens menneskebillede har sine rødder i den romantiske dannelsesestænkning, hvor mennesket ikke bare opfattes som en karakter, men som en proces. En udvikling og en modning, hvor mennesket i sin vedvarende erfaringsdannelse har en højere og fuldgyldig erkendelse om sig selv og verden og kunstens rolle heri som mål.<sup>384</sup>

---

<sup>382</sup> Henrik Wivel: *Selma Lagerlöf og biografien*, København: G.E.C. Gad 1991, s. 9.

<sup>383</sup> *Ibid.*, s. 23.

<sup>384</sup> *Ibid.*

Men det, der først og fremmest gør individuationsbegrebet interessant for biografiforskningen såvel som for forskningen i kunstnerens kreative processer er det forhold, at opmærksomheden atter rykkes mod det, som vi med Klausen kan kalde for den kunstneriske intention, mod kunstnerens erkendelsestrang og hermed erkendelsen som produkt af den kreative proces og sidst, men bestemt ikke mindst, mod kunstværket:

I modsætning til Freuds begreb om sublimering er der hos Jung – og Henriksen – ikke tale om en fornægtelse og forskydning af energi bort fra det egentlige, men om en forædling og gennemlysning, der er grundet i menneskets iboende erkendelsestrang og evne til at skabe. Det er præcis dette, der er nedlagt i individuationen som samlende begreb: skabertrang og erkendelse, der grunder sig i det enkelte menneskes bestræbelse på at nå en højere bevidsthed og dybere forståelse af sig selv der på en gang rækker mod fortiden og frem mod en moden fuldendelse. Og som sådan er individuationstanken uomgængelig og central for den litterære biografiforskning.

For det første fordi individuationsprocessen afsættes i synteseskabende symboler, forvandlingen af eros er af åndelig beskaffenhed. Og det forskyder opmærksomheden mod det, jeg opfatter som den litterære biografis egentlig interessefelt: teksterne. Forvandlingens symboler er æstetiske og aftegner sig i de litterære værkers symboler og figurationer, i de mønstre, der åbenbarer sig i det lyriske og episke vekselspil, hvori bevidstheden finder udtryk og form.<sup>385</sup>

Som det fremgår af sidste del af det ovenstående citat, er der med individuationsbegrebet et klart sammenfald mellem biografiforskningen og forskningen i forfatterens kreative proces, også som den former sig i den genetiske kritik. I den genetiske analyse læses forvandlingens mønstre dog primært ud af de litterære værkers prætekst, der jo netop om noget er den skueplads, ”hvori bevidstheden finder udtryk og form”. Som Wivel videre pointerer i sin tekst, er individuationen som processuelt begreb sammenhængsskabende, fordi det skaber en kontinuerlig tekst ud af et forfatterskabs række af tekster. Selvom jeg i nærværende afhandling kun har nærlæst tre relativt små tekster ud af H.C. Andersens omfangsrige forfatterskab, er pointen interessant, fordi analyserne af præteksterne ikke mindst har demonstreret teksternes indbyrdes forbundethed. En forbundethed, der har vist sig at række ud til andre af forfatterskabets tekster, og som man roligt kan antage gælder for det samlede forfatterskab i det hele taget. Her findes, som før nævnt, talrige eksempler på, hvordan de samme motiver og billeder bearbejdes og videreudvikles.

Wivel er heller ikke blind for, hvordan fokus på individuationen skaber fokus på den kreative proces:

Gennem det individuatoriske kan den litterære biografi som beskrevet, ses som en forskydning af interessen mod selve den litterære skabelsesproces.<sup>386</sup>

<sup>385</sup> Ibid., s. 23-24.

<sup>386</sup> Ibid., s. 26.



Alligevel omtaler han i øvrigt i lighed med Kondrup den litterære biografi som en fastholdelse af fortolkningen ”på skabelsesøjeblikket hos kunstneren”, endskønt værket, som nærværende afhandling viser, netop aldrig er resultatet af et øjeblik, men derimod af en proces, ligesom individuationen er det.<sup>387</sup>

I psykologisk såvel som kunstnerisk forstand finder jeg det givende at anskue individuationen som en proces, en refleksion og introspektion, hvor bevidsthedens faste og magtfulde interesser gradvis opløser sig selv og bringer mennesket i udvikling, hvorunder det når til en dybere forståelse af sig selv og – om muligt – til en ny helhedsfølelse og fortolkning af selvet i forhold til verden. Her kan kunsten som symbolsk sted og æstetisk ramme for erfaringsarbejde og vision, være både middel og i modernismen endog mål. Individuationen er et spørgsmål om at forene sit væsens modsætninger ...<sup>388</sup>

Wivel anfører klogeligt, at han anskuer individuations forening af modsætninger på en lidt anden vis end den klassisk jungianske, der skildrer individuationens gennembrud som ”den transcendent funktion”, og dermed giver processens endemål karakter af noget ophøjet, universelt, metafysisk – og mystisk. Anskuer man foreningen af modsætninger på mere pragmatisk og tekstnær vis, giver det mening at se på Andersens kreative processer, som de kommer til udtryk i såvel præ- som sluttekster som del af en individuationsproces. Som vi har set det i analyserne, er der talrige eksempler på, at de gentagne bearbejdnings af de samme motiver og analogier tilsyneladende tjener et erkendelsesmæssigt formål. Ligesom teksterne gang på gang søger at forene tilsyneladende uforenelige modsætninger, såsom modsætningen mellem eros og et liv i kunsten, eller modsætningen mellem udødelighed og forgængelighed.

De individpsykologiske tilgange bidrager ligesom de kreativitetsteoretiske til en større forståelse af de mekanismer, der har været på spil, når H.C. Andersen arbejdede sig frem til et litterært produkt.

Tilbage står erkendelsen af, at man aldrig kan opnå en fuldstændig indsigt i kreative processer generelt, ej heller i de tanker og psykologiske mønstre, der fik Andersens kreative processer til at se ud, som de gør.

---

<sup>387</sup> Ibid., s. 26.

<sup>388</sup> Ibid., s. 26-27.

## 7. Sammenfatning, perspektivering og evaluering

Undervejs i dette projekt har jeg stået i det, som man i socialvidenskabelige (projektledelses-) sammenhænge kalder for projektparadokset: Det for alle udviklingsprojekter klassiske forhold, at man i begyndelsen af projektet må træffe vigtige beslutninger, mens man endnu kun har et minimum af viden. Mens man, når man over tid har tilegnet sig den nødvendige viden og målet står klarere, ikke længere har vigtige beslutninger at træffe. En enkelt betydningsfuld beslutning har jeg dog haft mulighed for at omgøre undervejs i projektforsløbet, ved efter et års studier at få godkendt en revideret ph.d.-plan. Med revisionen flyttede projektets metodiske tilgang vægten fra det kreativitetsteoretiske og -psykologiske til den genetiske kritik, der ikke var tænkt ind i projektet fra forløbets start. Denne omkalfatring skyldes i høj grad et særdeles inspirerende ph.d.-kursus ”Discussing text and work”, der blev afholdt på Københavns Universitet den 18.-19. juni 2012.

Dermed naturligvis ikke sagt, at den reviderede plan opløste det klassiske projektparadoks. Det er klart, at jeg i det samlede forløb i det hele taget har tilegnet mig indsigter, der gør, at jeg i dag ville være langt bedre rustet til at indlede et lignende projekt, end jeg var for tre år siden. Det er et grundlæggende vilkår. I det følgende vil jeg redegøre for, hvilke konklusioner jeg kan drage i forhold til projektets problemformulering og desuden for øvrige relevante erkendelser, der er opstået undervejs.

### 7.1. Sammenfatning og perspektivering

Projektets indledende store udfordring bestod i at etablere et overblik over den enorme mængde af håndskrevne H.C. Andersen manuskripter i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> – samt øvrige dele af *Collinske Samling* og samlingen af manuskripter ved Odense Bys Museer – for at kunne identificere og etablere værk-dossierer, hvori der var materiale nok til at muliggøre en undersøgelse af progressionen igennem forskellige tekstfaser frem til det publicerede værk. Her viste 41,4<sup>o</sup> sig at indeholde endog særdeles mange optegnelser og løse udkast, der indbefatter tekstelementer fra publicerede værker, og efter at have gennemgået og kategoriseret dem alle identificeredes fire særligt omfangsrige dossierer. Udover de tre, der er analyseret her i afhandlingen, drejer det sig om forarbejderne til romanen *At være eller ikke være* (1857). Man finder optegnelser, der er anvendt i *At være eller ikke være* i hæfterne II-1, II,2 og først og fremmest i hæfte II-3, hvis 37 sider næsten udelukkende består af optegnelser til romanen, ovenikøbet systematiseret i grupper med de sigende overskrifter: ”Videnskab”, ”Tanker”, ”Natur”, ”Til Romanen”, ”Religion”, ”Folkloristiske Optegnelser fra Silkeborg (efter A.L. Drewsen)”. Her er der også et spændende materiale med forskningsmæssigt potentiale. Grupperingernes overskrifter signalerer, at romanen allerede fra disse første spæde tilløb er tænkt som en tematisering af spændingsfeltet mellem videnskab og religion, og at handlingen tænkes lokaliseret omkring Silkeborg, den oplagte ramme for en handling, der tematiserer bruddet mellem gammelt og nyt. Ligesom vi har set det i afhandlingens tre dossierer, har også mange af disse optegnelser karakter af analogier, og mange andre bærer præg af stærk sindsbevægelse og eksistentiel tvivl. Det publicerede værks forsøg på at forene modsatrettede tendenser synes også her funderet i en eksistentiel tvivl. Som det fremgår, er der her potentielt materiale til en genetisk analyse, men af hensyn til projektets tidsplan måtte jeg fravælge at foretage denne.

Et delmål for projektet har været tilgængeliggørelsen af de tre dossierer, jeg har fremstillet. Dette mål er indfriet med publiceringen af de til afhandlingen hørende bilag, hvor transskriptioner af dossierernes elementer kan læses.

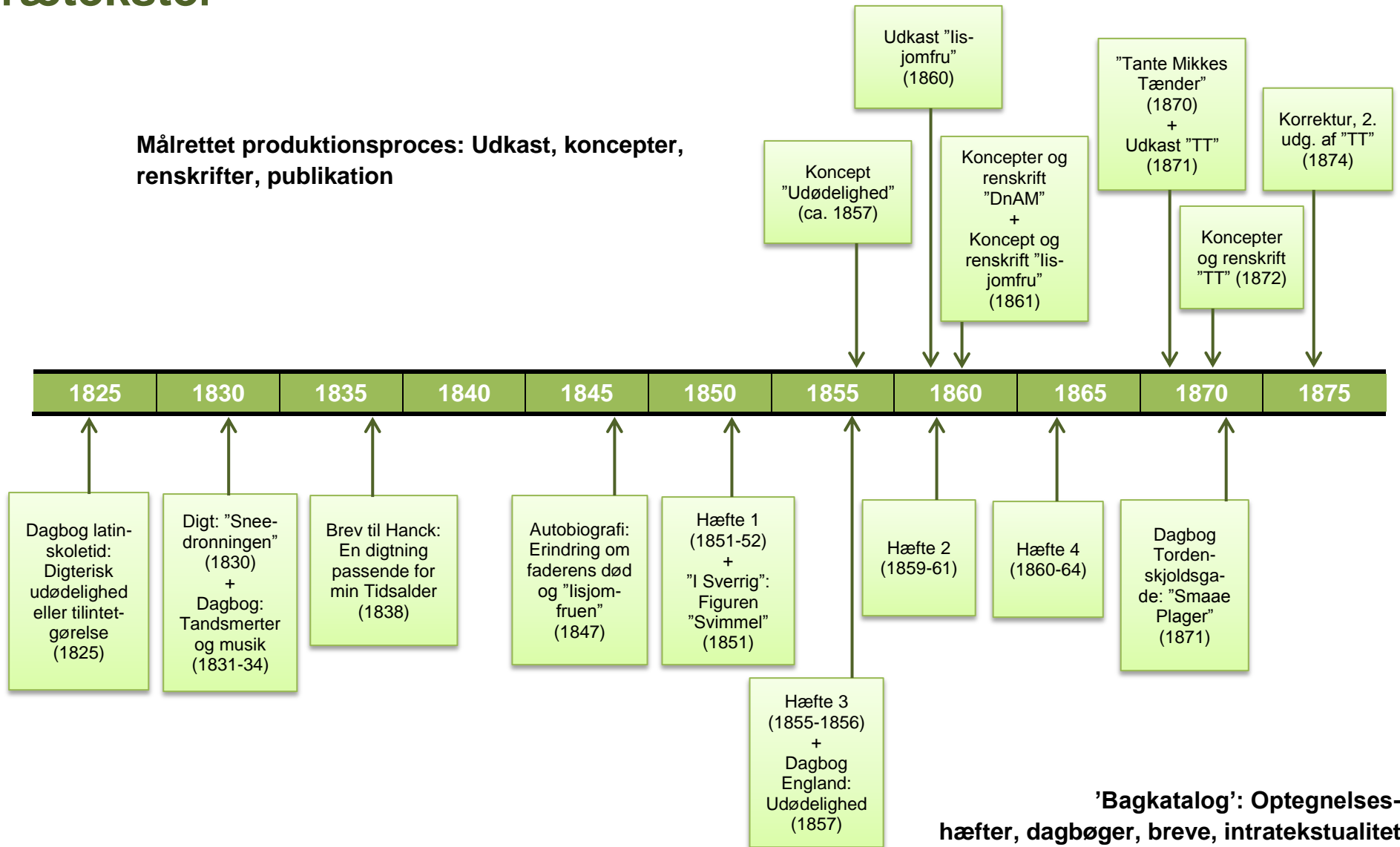
Hovedformålet med den grundforskning, som etableringen af de tre dossier udgør, har dog været at definere det empiriske materiale, der danner forudsætningen for at foretage de genetiske analyser. Analyserne i kapitlerne 3, 4 og 5 indfrier projektets andet delmål. I kapitel 6 sammenfattes analysernes resultater i delkonklusionen, og kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler diskuteres, mens det her i dette afsluttende kapitel er hensigten at tage beskrivelsen af de kreative mønstre et skridt videre: Det skal handle om projektets tredje delmål, nemlig beskrivelsen af de mønstre for kreativitet, der har manifesteret sig i kraft af analyserne og af de kreativitetsteoretiske overvejelser.

Den definitive afdækning af kunstnerens kreative proces findes naturligvis ikke, lige så lidt som der findes en definitivt sand fortolkning af kunstværket. I den forstand vil et projekt som det nærværende altid være relativt. Det betyder imidlertid ikke, at man skal undlade at udforske de kreative processer eller opgive at søge at forstå, hvordan kreativiteten former sig eller hvori den består.

Det, projektet bidrager med, er at synligøre mønstre og mekanismer i de kreative processer, der har gjort sig gældende i H.C. Andersens sene forfatterskab, særligt i de tre analyserede værker og deres prætekst. Her bliver det en hovedpointe, at analyserne af præteksten har vist sig at give anledning til at punktere de romantiserende forestillinger om H.C. Andersens værker som resultat af hurtige improvisationer og om ideer og inspirationskilder som udefrakommende mystiske fænomener. Det omfangsrige tidsspand der danner rammen om de tre prætekster visualiseres og overskueliggøres med denne tidslinje, hvor præteksternes væsentligste elementer er omtrentligt placeret:

# Tidstavle for de tre prætekster

Mårettet produktionsproces: Udkast, koncepter, renskrifter, publikation



Med tidslinjen synliggøres bl.a. kronologien i forholdet mellem de målrettede skriveprocesser og det 'bagkatalog', der danner forudsætningen for dem. Det antydes også, hvor infiltrerede teksterne er i hinanden og i det øvrige forfatterskab.

De mønstre og mekanismer, jeg i afhandlingen indtil nu har afdækket, viser os en digter, der henter sin inspiration fra et væld af forskellige kilder: Overleverede beretninger, sanseindtryk som tand-smerter og synsindtryk som blækklatte, eksistentielle overvejelser, rejseoplevelser og meget mere. Men optegnelsernes analogier og digterens egne eventyr-bemærkninger og beskrivelser af det, han kaldte 'tilfældets poesi', peger i retning af, at visuelle indtryk ofte har udgjort et udgangspunkt for det kreative arbejde; indtryk, der i de første udkast udvikles til analogier og i de senere til allegorier. Som det fremgår af de tre værkers prætekst fungerer 'tilfældets poesi' – i form af f.eks. rejseoplevelser og tandtab – nok i nogle tilfælde som udløsende faktor for en målrettet kreativ proces, men det betyder på ingen måde at produkterne, værkerne, er resultater af en hurtig improvisation. Præteksterne giver tværtimod et billede af en dybt professionel digter, der har arbejdet ihærdigt og grundigt – og ofte længe – med formgivningen af sine værker.

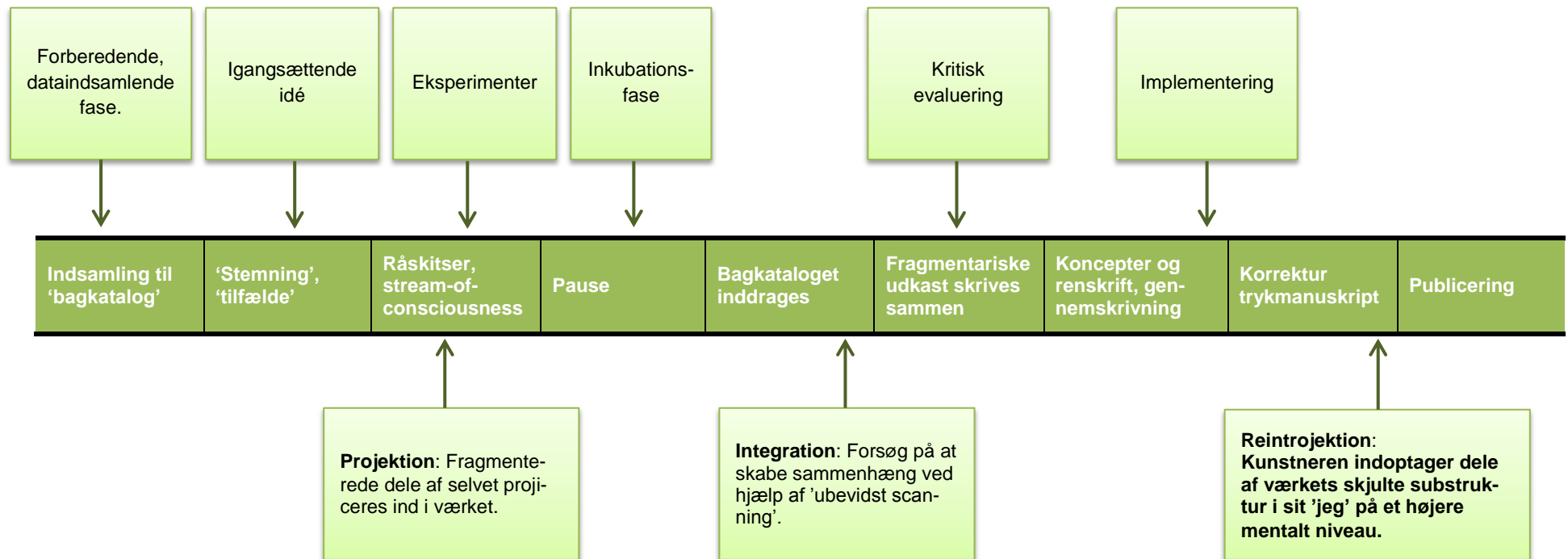
Det poetiske i tilfældet er det forhold, at et indtryk rammer en klangbund af erfaring i individet, der i indtrykket ser en særligt meningsskabende analogi. Når den udløsende faktor – 'tilfældet' eller den undefinerede og undefinerbare 'stemning' – er indtruffet, aktiverer forfatteren sit enorme arkiv af nedskrevne såvel som erindrede erfaringer, analogier og aforismer, han bruger bevidst af sin litterære ballast og spiller op i mod egne og andres værker i sine teksters intertekstuelle referencer, og indleder (eller trækker på allerede udført) grundig research af de mere faktuelle omstændigheder, der indføres i teksten. Processerne har et mønster, hvor den indledende fase af den målrettede proces, de første udkast, har karakter af improvisation, og den narrative modus fungerer som en associationsbåret 'stream of consciousness'. I denne fase skrives (når det gælder "Lisjomfruen" og "Tante Tandpine") flere meget forskelligartede udkast, der umiddelbart ikke synes indbyrdes forbundne. Efter denne første fase følger i flere tilfælde en pause af kortere eller længere varighed, hvorefter arbejdet med teksten genoptages og 'bagkataloget' – optegnelseshæfterne, tidligere værker etc. – konsulteres. I denne fase indføres typisk en række af bagkatalogets analogier og aforismer i teksten, ligesom Andersen ofte her med uforskrækket overlæg – og med et udtryk Per Højholt hyppigt er citeret for – 'tager af hovedstolen', i den forstand, at biografiske elementer inddrages, ikke mindst de personlige erfaringer, der gælder menneskets og litteraturens dødelighed. Her bindes forskelligartede udkast sammen til et sammenhængende narrativ.

Tredje fase består i det, Andersen selv i forbindelse med nedskrivningen af "Tante Tandpine" omtaler som, at fortællingen omskrives og atter omskrives. Her arbejdes der grundigt med korrektur af æstetisk art, men – som vi har set det især i "Lisjomfruen"s prætekst – også med at åbne teksten og gøre den flertydig.

Kreativitetsmodeller og -teorier opererer ligeledes med faser. Hvis man kombinerer resultaterne af analyserne af processerne i de tre prætekster med begreber fra de klassiske produktorienterede kreativitetsmodeller, der er beskrevet i kapitel 6 og med Anton Ehrenzweigs sammesteds beskrevne individpsykologiske model med de tre faser projektion, integration og reintrojektion, kommer en linje for den kreative produktionsproces til at se således ud:

# Kondenseret kreativetsproces

## Klassisk kreativetsmodel



## Ehrenzweigs individpsykologiske kreativetsmodel



Med modellen kan man konstatere en vis korrespondance mellem faser i de klassiske produktorienterede kreativitetsmodeller (øverst) og de faser i tilblivelsen af de tre værker, afhandlingen har analyseret sig frem til (midteraksen). Men modellen fortæller også om de klassiske kreativitetsmodellers begrænsninger. Det er eksempelvis en stærk forenkling at sige, at elementer som eksperimenter med og kritisk evaluering af formgivningen hører til bestemte faser af den kreative proces. Som vi har set det i analyserne af præteksterne, eksperimenteres og evalueres der løbende igennem hele formgivningsprocessen.

Modellen tydeliggør også forskellene imellem en produktorienteret og en individ-orienteret tilgang (nederst) til kreativitet. Trods fællesnævneren 'kreative processer' er det da også væsensforskelligt, hvad der er i fokus i de to tilgange.

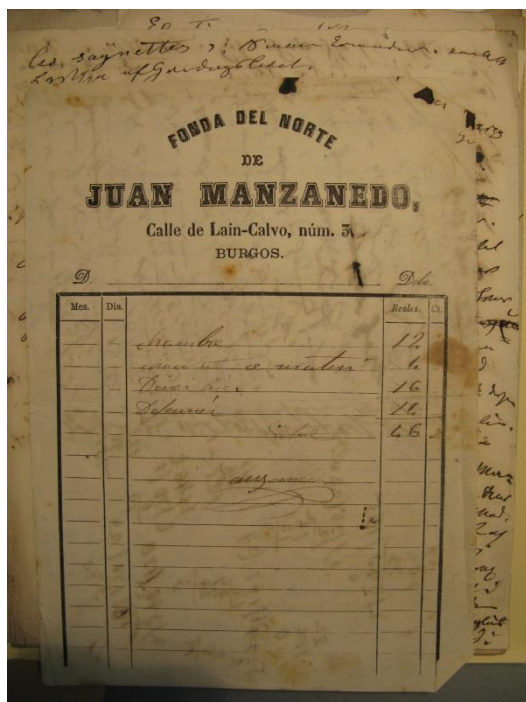
Ehrenzweigs model har en begrænset værdi, hvad angår anskueliggørelsen og beskrivelsen af de kreative faser, jeg har konstateret. Den individpsykologiske tilgang beskæftiger sig da også primært med, hvilken *funktion* de kreative processer har for individet, og følgelig med noget af det, der er sværest at indkredse i forhold til disse processer, nemlig hvordan og hvorfor det kreative 'drive' eller, med Søren Harnow Klausens ord, den kreative 'intention' opstår. Som jeg har beskrevet det i kapitel 6 peger Ehrenzweigs pointering af kreativitetens udviklende virkning på kunstneren i retning af det jungianske individuationsbegreb. Det skal jeg vende tilbage til om lidt.

Først skal det pointeres, at vi med den målrettede kreative produktionsproces ligeledes har at gøre med det, som Klausen kalder for den kreative intention. Her er det en erklæret målsætning for forfatteren at skabe et kreativt produkt, og de store og små redaktioner, der foretages i teksten, inddragelsen af 'bagkataloget' etc., er udtryk for denne intention og langt hen ad vejen for bevidste valg.

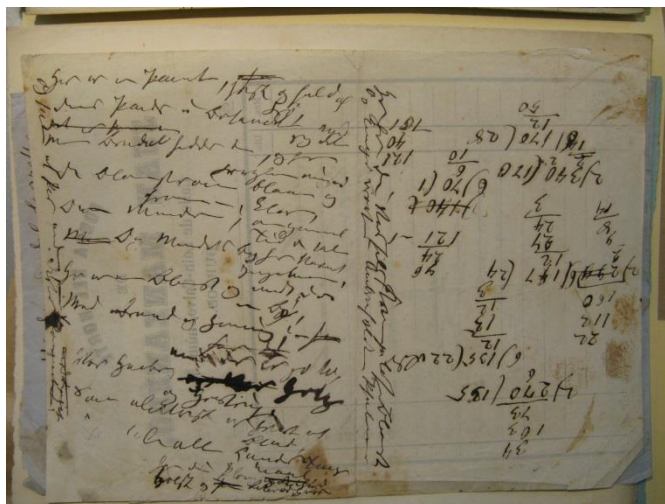
Det billede af H.C. Andersens kreative processer, som tegner sig i kraft af afhandlingen, gælder for det sene forfatterskab, men meget tyder på, at fremgangsmåden i store træk har været den samme i fremstillingen af værker fra andre dele af forfatterskabet, også den helt tidlige del, som påvist i kapitel 6. Der findes naturligvis også værker, hvis forarbejder antyder, at den målrettede proces har været af langt kortere varighed. Spørgsmålet om, i hvor høj grad bagkataloget har været inddraget i værker som f.eks. "Grantræet", der ifølge Andersen selv blev til på en nat, må stå åbent, simpelthen fordi der ikke er bevaret forarbejder i en sådan grad, at det er muligt at dokumentere.

Materialet i *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>* giver os omvendt, også trods de etablerede dossierers lakuner, et indtryk af digterens 'skrivebordsskuffe', hvori overraskende meget ER bevaret. De af forfatterens tekster, der ikke umiddelbart kunne bruges i en målrettet produktionsproces, men som alligevel af en eller anden årsag fandt nåde for hans blik og for hans tanke, blev IKKE krøllet sammen og smidt i bøtten – rædselssceneriet – men lagt i skrivebordsskuffen "til Afbenyttelse ved Stemning".

Ideer og udkast blev nok tegnet op i studiehæfter, men også på forhåndenværende materiale af mange slags. Blandt løsarkene i samlingen finder man ikke alene tekster på papir af forskellige typer, formater og farver, men også optegnelser bag på regninger og lignende, som her fra den spanske by Burgos:



18 Collinske Samling 41,4, VI-42. Privatfoto.



På den vis kan lappekonens fremgangsmåde i ”Sneedronningen” ses som et billede på Andersens tilgang: ”Jeg skal skrive et Par Ord paa en tør Klipfisk, Papir har jeg ikke, ...”<sup>389</sup>

Det er i høj grad det, jeg har valgt at kalde for Andersens bagkatalog, der rummes i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup>, om end samlingen også rummer udkast, der har været anvendt i den målrettede proces. Som vi har set det, inddrages dette bagkatalog typisk i den målrettede proces, når denne er godt i gang, eller måske rettere, når den truer med at gå i stå. Men det er væsentligt at pointere, at bagkataloget – inklusive de dele af det, der ikke hører hjemme i 41,4<sup>o</sup>, men udgøres af intratekstualitet og biografiske elementer – også kan siges at udgøre en del af forudsætningen for, at den målrettede proces initieres. Hermed bevæger vi os (langt) ud over det, man kan sige noget sikkert om, og ind på det kreativitetspsykologiske gebet. Jeg har i forrige kapitel været inde på, hvordan H.C. Andersens recycling-strategi kan ses som sammenhængende med individuationsprocessen. Når man anskuer digteren som et dynamisk og foranderligt individ og ikke ’bare’ en karakter, får forfatter-skabets tilbagevendende behandling af eksistentielle temaer som udødelighed karakter af et element i en proces, hvor et formål med behandlingen kan være at forsøge at skabe mening i de ellers ufor-enelige modsætninger, eksistensen byder på.

Jeg har flere gange været inde på, hvordan de samme motiver bearbejdes tilbagevendende i forfatter-skabet, der derfor også af Finn Barlby og Jacob Bøggild betegnes som en arabesk.<sup>390</sup> Præ-teksterne viser, at de samme billeder og erindringer bearbejdes igen og igen – denne hang til at be-handle ’det samme’ på nye måder udgør tilsyneladende i sig selv et kunstnerisk incitament, et ’dri-ve’. Det er også det, der gør sig gældende i forhold til udødeligheds-tematikken. Der tegner sig et billede af, at den kreative drivkraft i det hele taget består i et dynamisk forhold imellem en lang række modsætningsfyldte forhold, som imellem udødelighed og forgængelighed, imellem mening

<sup>389</sup> H.C. Andersens *Eventyr*, bd. II, s. 327.

<sup>390</sup> Finn Barlby: *Det dobbelte liv*, København: Dråben 1993-94, s. 10. Jacob Bøggild: op. cit., s. 17 ff.

og meningsløshed, imellem splittelse og helhedsfølelse, imellem eksistentiel tvivl, der knytter sig til oplevelsen af det meningsnedbrydende i det tilfældige – i tabserfaringer – og tro, der omvendt knytter sig til det meningsskabende i ’tilfældets poesi’. I den kreative intention – ’ ved stemning’ – bliver erindringen og fantasien aktiveret og sætter modsætningerne i scene i teksten. Det dynamiske forhold mellem modsætningsfyldte oplevelser og erfaringer har præget den måde, hvorpå H.C. Andersens kreativitet formede sig, i formgivningen af de enkelte værker såvel som på den lange bane, i forfatterskabet og i individuationsprocessen.

Udødelighedsaspektet står centralt i de værker og i den prætekst, afhandlingen har beskæftiget sig med. Den tvivl og angst, som menneskets dødelighed og litteraturens potentielle fortabelse i den kollektive glemsel vækker, har en dominerende rolle i forfatterens arbejde med teksten, såvel som i de færdige værker. Det gælder det sene forfatterskab, men ligger, som vi har set, allerede som en grundlæggende forudsætning fra de tidligste af de bevarede dagbogsnotater fra skoletiden i Slagelse. Hvad dette forhold angår, står Andersens forfatterskab – og de erkendelsesmæssige forudsætninger for det – på ingen måde alene i litteraturhistorien. Det er, som Harold Bloom så fint formulerer det i *The Western Canon*, netop et vilkår, der definerer litteratur som sådan og udgør kunststartens måske stærkeste drive:

A literary work also arouses expectations that it needs to fulfill or it will cease to be read. The deepest anxieties of literature are literary; indeed, in my view, they define the literary and become all but identical with it. A poem, novel, or play acquires all of humanity’s disorders, including the fear of mortality, which in the art of literature is transmuted into the quest to be canonical, to join communal or societal memory. Even Shakespeare, in the strongest of his sonnets, hovers near this obsessive desire or drive. The rhetoric of immortality is also a psychology of survival and a cosmology.<sup>391</sup>

Som Bloom videre udfolder det, kan diskursen om den udødelige litteratur spores tilbage til Dantes *Den Guddommelige Komedie* og Dante kan dermed siges at have opfundet den moderne idé om den kanoniske litteratur, selvom den sekulære kanon, i betydningen et katalog over godkendte forfattere, først opstod omkring midten af 1700-tallet. Andersens længsel efter optagelse i den kanoniske litteratur er uomtvistelig, og er i mange henseender blevet opfyldt: I bogstavelig forstand er hans værker blevet del af den fælles kanon for folkeskolen og de gymnasiale uddannelser.

## 7.2. Diskussion af det metodiske

Projektets indledende gennemgang af materialet i *Collinske Samling* 41,4<sup>o</sup> viste sig på alle måder umagen værd. Samlingen udgør lidt af en skattekiste, der potentielt kan belyse ikke bare allerede kendte værkers tilblivelse, men også fremvise mange tilløb til aldrig publicerede værker og i øvrigt give et billede af, hvilke optegnelser og udkast H.C. Andersen selv har fundet bevaringsværdige.

---

<sup>391</sup> Harold Bloom: “An Elegy for the Canon” i *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books 1994, s. 18.

Den pragmatiske *Critique génétique*-inspirerede metode har vist sig brugbar og hensigtsmæssig i forhold til etableringen og systematiseringen af dossierer, og metodens fokus på teksten som proces åbner op både for indsigt i kreative processer og for nye indfaldsvinkler til fortolkningen af slutteksten.

Den genetiske kritiks fokus på teksten udgør på én gang metodens styrke og dens begrænsning i forhold til at undersøge den kreative proces. Dens styrke, fordi den udelukkende befatter sig med det konkrete vidnesbyrd – manuskripterens tekst, der udgør kunstnerens dialog med sit materiale – og dermed med det, man kan vide noget sikkert om. Dens begrænsning, fordi det stadig er overladt til en fortolkning at afgøre, hvorfor teksten udvikler sig, som den gør, og hvorfor de enkelte redaktioner af teksten er foretaget.

Genetiske udgivelser, der redegør for de dossierer, der knytter sig til de allerede kendte publicerede værker, kan udgøre et frugtbart supplement eller alternativ til den traditionelle manuskriptudgave, hvor – i tilfældet H.C. Andersen – allerhøjest koncepter og renskrifter inddrages. Som afhandlingen har vist, bidrager indsigten i værkers dossierer og prætekst væsentligt til belysningen af de kendte værker.

Jeg har i afhandlingen anvendt et udvidet prætekst-begreb. Den bredere opfattelse af præteksten, der også inddrager de optegnelser og mindre udkast, der har tydelige tekstlige sammenfald med senere stadier af teksten og med det endelige værk, giver en indsigt i, hvordan den kreative proces har udgangspunkt og forudsætning i billeder og mønstre, der strækker sig langt tilbage i forfatterskabet.

En del af projektets indledende tese var, at 'strøtankekerne' i 41,4<sup>o</sup> udgjorde det kreative arbejdes udgangspunkt, der i de efterfølgende faser udvikledes og udvidedes frem til udgivelsen af det færdige værk. Denne tese gav den genetisk inspirerede metodiske tilgang anledning til at revidere, fordi analyserne af de tre dossierer gjorde det klart, at det i alle tre tilfælde gjaldt, at en stor del af dossierernes optegnelser og udkast fra samlingen først var blevet inddraget i den kreative proces *efter*, at det målrettede arbejde med at producere et værk var gået i gang. Disse optegnelser og udkast har altså i højere grad fungeret som det digteriske 'bagkatalog' end som det kreative udgangspunkt.

Den metodiske tilgang har også gjort det muligt at påvise, at den målrettede del af den kreative proces, der førte til udgivelsen af "Det nye Aarhundredes Musa", har formet sig på anden vis, end det har været tilfældet i de to andre analyserede dossierer. Divergensen er åbenlyst betinget af, at tekstens format er anderledes, dens omfang mere begrænset, men også af, at teksten i alle stadier bevæger sig i en poetologisk genre uden et egentligt narrativ.

I H.C. Andersen forskningen har den genetiske metodes rækkevidde dog en begrænsning i og med, at man ikke vil kunne foretage tilsvarende dybdegående analyser i forhold til særlig mange af forfatterskabets publicerede værker: Simpelthen fordi, der ikke er bevaret lige så store mængder prætekst til disse. Jeg har allerede nævnt, hvordan romanen *At være eller ikke være* udgør en undtagelse i denne sammenhæng. Det samme gælder i nogen grad for Andersens autobiografier. Manuskripterne til en række af disse findes i samlingerne på Det Kongelige Bibliotek og webpubliceret på hjemmesiden under titlen "H.C. Andersen: Manuskripter til selvbiografier". Mens manuskripterne til *Levnedsbog* (1832) og *Mit eget Eventyr uden Digtning (en Skizze)* (1846) har karakter af renskrift og derfor næppe byder på mange varianter i forhold til de publicerede udgaver, forholder det

sig anderledes med de to manuskripter til *Mit Livs Eventyr*, henholdsvis den første del, der udkom 1855, og fortsættelsen, der udkom første gang på engelsk i 1871. Manuskriptet til første del af *Mit Livs Eventyr* befinder sig i samlingerne ved Odense Bys Museer – og webpubliceret på hjemmesiden ”Mit Livs Eventyr” – og består af ikke mindre end 23 optegnelseshæfter af tilsvarende format som de fem hæfter i *Collinske Samling* 41,4°. De 23 hæfter rummer konceptet til den første udgave af *Mit Livs Eventyr* og indeholder et væld af redaktioner i form af overstregninger og tilklæbninger. Manuskriptet til fortsættelsen, der befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, er ligeledes præget af en relativt stor mængde redaktioner. Da der desuden findes optegnelser og udkast til *Mit Livs Eventyr* i *Collinske Samling* 8,4° og 41,4° (i optegnelseshæfte II-5), er der anledning til at tro, at en transskription af det samlede dossier kunne danne forudsætning for en interessant genetisk analyse.

Men selvom der ikke er lige så righoldigt et materiale og dermed ikke lige så stor mulighed for at følge andre værkers formgivningsproces, vil jeg her pointere, at der ikke desto mindre kan være bemærkelsesværdige redaktioner at finde også i de tilfælde, hvor der måske kun er bevaret et enkelt koncept eller en enkelt rettet renskrift – sådan som vi også indledningsvis så det med de redigerede slutninger af ”Kejserens nye Klæder” og ”Historien om en Moder”. Tilsyneladende små redaktioner i manuskripterne kan have afgørende betydning for fortolkningen af værkerne.

I det ret beskedne omfang, jeg har inddraget kreativitetsteorier i afhandlingen, har de klassiske modeller, sådan som det fremgik af den kondenserede kreativitetsmodel i forrige afsnit, en vis korrespondance med den beskrivelse af H.C. Andersens kreative processer, man kan udlede af præteksten. Dermed kan de også i nogen grad begrebsliggøre prætekstens kreative faser, men på en forenklet vis, der står i fare for at reducere udsigelsesværdien. De nyere kreativitetsteorier, repræsenteret ved Mihaly Csikszentmihalyi og Teresa M. Amabile har med deres definition af det kreative produkt som ’nyt’ og ’brugbart’ og med deres fokus på instrumentaliseringen af kreativitet ligeledes vist sig at have en begrænset udsigelsesværdi i forhold til beskrivelsen af H.C. Andersens kreativitet. Jeg kan ikke udelukke, at en mere tilbunds gående anvendelse af de produktorienterede teorier ville kunne vise resultater i forhold til at forklare mønstre og mekanismer i forfatterens kreative arbejde, men i afhandlingens sammenhæng syntes de mere specifikt kunst- og individorienterede kreativitetspsykologiske tilgange bedre egnet til at belyse de dele af forfatterens kreativitet, som prætekster ikke kan fortælle noget om. Særligt har det i denne sammenhæng vist sig frugtbart at se nærmere på den mulige sammenhæng mellem forfatterskabets tematiske omdrejningspunkter, erkendelsestrangen, den litterære skabelsesproces og individuationsprocessen.

I forhold til hidtidige litterære fortolkningsteorier, der har gjort sig gældende i H.C. Andersen forskningen, anser jeg studier i Andersens forarbejder og dermed i den kreative proces for et væsentligt supplement på flere måder.

Den udstrakte fortolkningstradition, hvori H.C. Andersens værker er blevet læst biografisk og i nogle tilfælde som direkte litterære lignelser over forfatterens liv er, som indledningsvis konstateret, på mange måder konstitueret af forfatterens selvscenesættelse. Dele af forfatterskabet kan læses som en form for det, Jon Helt Haarder kalder for ’performativ biografisme’<sup>392</sup>, og at anlægge en sådan vinkel på forholdet mellem liv og værk i tilfældet H.C. Andersen kunne givetvis åbne op

<sup>392</sup> Haarder: *Performativ biografisme*, op. cit.



for nye aspekter i forfatterskabet, eksempelvis ved læsninger af de førnævnte autobiografier i sammenhæng med deres prætekst. Det har imidlertid ikke været denne afhandlings sigte.

Begyndende med nykritikkens indtog er modrøster kommet på banen, der af gode grunde har taget skarp afstand fra de rent biografiske læsninger af værkerne. Andersen er blevet læst med en række forskellige ideologiske og litteraturteoretiske briller, der med mindre eller – især i nyere tid – større held har formået at læse 'uden om' Andersens forfatterskikkelse. Når man, som jeg her har gjort det, arbejder med at tilvejebringe et billede af, hvordan forfatteren (bevidst eller ubevidst) arbejder med formgivningen af sit materiale, gælder det om at finde en balance i, hvordan man forholder sig til relationen mellem liv og værk. Det er en balance på en knivsæg. Som jeg indledningsvis har gjort rede for, har sigtet med denne afhandling ikke været af biografisk karakter, men jeg har omvendt truffet et bevidst valg om ikke på forhånd at afskære biografiske kilder som breve, dagbøger og autobiografier fra min undersøgelse. Det er min opfattelse at disse kilder kan bidrage til belysningen af de kreative processer, og jeg har forsøgt at balancere på knivsæggen ved udelukkende at inddrage dem i det omfang, jeg har opfattet dem som relevante i den henseende. Når det gælder tematiske omdrejningspunkter, der indtager så dominant en plads i formgivningen af værket, som eksempelvis udødelighedstematikken gør det i de analyserede tekster (såvel som i det hele taget i store dele af Andersens forfatterskab), giver det mening at se de tidlige dagbogsnotater, der på dramatisk vis udtrykker netop denne tematik, som tidlige stadier i den samme proces, der resulterer i publiceringen af "Tante Tandpine" – og at se begge dele som led i en individuationsproces.

Fælles for hidtidige fortolkninger af H.C. Andersens værker, uanset om indfaldsvinklen har været biografisk, strukturalistisk, queer-teoretisk, sociologisk, freudiansk eller anden, er at værkerne forarbejder kun yderst sjældent er blevet inddraget i fortolkningen. Det kan man opfatte som et bevidst fravalg, en manglende anerkendelse af den fortolkningsmæssige indsigt, der kan være at hente i prætekstens prægnante redaktioner, eller simpelthen som en mangel på interesse for værkets ufuldendte forstadier. Det er imidlertid min opfattelse, at den manglende inddragelse i mange tilfælde skyldes, at skønt langt størstedelen af forarbejderne formelt er offentligt tilgængelige,<sup>393</sup> så er de reelt et lukket land for det store flertal, der ikke er i stand til at læse Andersens i mange tilfælde svært læsbare gotiske håndskrift.

### 7.3. Formidlingsperspektiver

H.C. Andersens manuskripter – og korrespondance – er verdenskulturarv. I 1997 blev Det Kongelige Biblioteks bestand af H.C. Andersen-manuskripter optaget i UNESCO's kulturarvsregister "Memory of the World". Det er klart, at sådan en nomination forpligter, og i de offentlige institutioner, der varetager størstedelen af de håndskrevne manuskripter – Det Kongelige Bibliotek og Odense Bys Museer – gør man, hvad der er muligt for at bevare og forvare arven på bedste og mest forsvarlige vis. Der forskes fra konservatorhold i forskellige metoder til at stoppe eller forhale jerngallusblækkets nedbrydning af de efterhånden sprøde papirer, og manuskripterne sikres mod tyveri og skader ved sikret opbevaring i klimastyrede magasiner, ved at adgangen til at nærstudere dem er

<sup>393</sup> Enhver, der kan redegøre for sit behov for at nærstudere forarbejderne, kan få overvåget adgang til Odense Bys Museers og Det Kongelige Biblioteks H.C. Andersen manuskripter, og endda se et bredt udsnit af dem affotograferet på de respektive hjemmesider.



overvåget og ved i nogen grad at publicere digitaliserede affotograferinger af dem. Det er helt nødvendige tiltag.

Jeg håber, at denne afhandling om noget har demonstreret, hvor rigt et forskningsmateriale denne kulturarv udgør. Derfor vil jeg også benytte lejligheden til at understrege, at manuskripterne rolle som del af verdenssamfundets kollektive hukommelse bør tages alvorligt, også når det gælder *formidlingen* af den kulturarv, de repræsenterer. H.C. Andersens manuskripter står, efter min mening, i fare for at blive 'en hemmelig offentlighed' snarere end en del af vores fælles hukommelse. Der kræves en formidlingsindsats for at de på samme vis som den litterære kanon, med Blooms ord, kan indskrive sig i 'erindringens sande kunst':

Cognition cannot proceed without memory, and the Canon is the true art of memory, the authentic foundation for cultural thinking. ... Mortality joins memory in the consciousness of reality-testing that the Canon induces.<sup>394</sup>

Manuskripterne holder nok længe, men ikke evigt, og antallet af mennesker der er i stand til at læse Andersens håndskrift er dalende: Derfor er det også vigtigt, at de offentlige institutioner ikke alene digitaliserer, men også transskriberer dette stykke kulturarv og gør den frit tilgængelig i en bred offentlighed, der kan arbejde videre med den i informations-, uddannelses- og forskningssammenhænge. Ellers risikerer den at gå i glemslens bønne.

Også når det gælder afdækningen af de kunstneriske processer i H.C. Andersens forfatterskab, er der, efter min mening, et stort formidlingspotentiale. Som førnævnt viser der sig til stadighed en udbredt almen interesse for, hvordan kunstneren skaber sine værker. I Andersens tilfælde er den almene nysgerrighed på mange måder uforløst.

Det er oplagt at omsætte det billede af den arbejdende kunstner H.C. Andersen, som denne afhandling giver anledning til, i publikationer såvel som mundtlig formidling, f.eks. i forbindelse med undervisningen i universitetsudbudte kurser som "Creative Writing". Det er de færreste, der på forhånd er klar over, hvor ihærdigt H.C. Andersens samlede på sine gode ideer, ikke mindst de gode analogier, eller hvor grundig en research han lavede i forhold til faktuelle forhold, når han implementerede ideerne i en målrettet kreativ proces.

Det er mindst lige så oplagt at brede dette billede af H.C. Andersens kreativitet ud i en museal formidling på de to institutioner, hvor langt størstedelen af H.C. Andersens manuskripter befinder sig: På Det Kongelige Bibliotek og ved Odense Bys Museer. Her ville man i udstillingsmæssige sammenhænge kunne rammesætte de eksistentielle overvejelser, der knytter forfatterskabet og de enkelte eventyrs tilblivelse sammen på kryds og tværs. En tematisering af eksempelvis spændingsfeltet mellem udødelighed og forgængelighed kan både bygge bro mellem den biografiske fremstilling og præsentationen af værkerne og give publikum mulighed for at genkende sig selv i almenmenneskelige vilkår. En præsentation af de kreative processer, der ligger til grund for de enkelte værker (med eksempler fra prætekster) giver desuden gode muligheder for en interaktiv formidling, hvor gæster kan få anledning til at reflektere over og selv eksperimentere med elementer i en kreativ

---

<sup>394</sup> Bloom: op. cit., s. 34.

skriveproces, f.eks. ved selv at forfatte eller vælge imellem forskellige faktisk eksisterende slutninger på et eventyr, ved skabe analogier og allegorier på grundlag af et visuelt indtryk, en personlig erfaring eller lignende.

Jeg lader H.C. Andersen selv runde af med en af sine mange analogier. I ”Nissen hos Spekhøkeren” (1852), viser det sig, at det manuskript som studenten har fisket op af spækhøkerens bønne fungerer som en anden Aladdins lampe:

”Nu skal Studenten faae!” og saa gik *Nissen* ganske sagte af Kjøkkentrappen op til Qvisten, hvor Studenten boede. Der var Lys derinde, og *Nissen* kiggede gennem Nøglehullet og saae, at Studenten læste i den pjaltede Bog nedefra. Men, hvor der var lyst derinde! der stod ud af Bogen en klar Straale, der blev til en Stamme, til et mægtigt Træ, som løftede sig saa høit og bredte sine Grene vidt ud over Studenten ...<sup>395</sup>

Det lønner sig at hive de mange forarbejder til Andersens værker op af bøtten og ud af glemslen. Man risikerer at blive oplyst.

---

<sup>395</sup> H.C. Andersens *Eventyr*, bd. II, s. 256.

## LITTERATURLISTE

### Værker af H.C. Andersen

- *H.C. Andersens samlede værker* 1-18, Mortensen, Klaus P. (red.): Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: Gyldendal, 2003-2007.
- *H.C. Andersens Eventyr* 1-7, udgivet ved Erik Dal, kommentar ved Erling Nielsen. København: DSL/Hans Reitzel, 1963-1990.
- *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, Leipzig: Verlag von Carl B. Lorck, 1847
- *H.C. Andersens Dagbøger*, bind I-XII, udg. Kåre Olsen og Helge Topsøe-Jensen, København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab, 1971-76.
- *H.C. Andersens brevveksling med Edvard og Henriette Collin* I-IV, ved Behrend, C. og Topsøe-Jensen, H.: Det danske Sprog- og Litteraturselskab, København: Levin & Munksgaards Forlag, 1933-37.
- *H. C. Andersens Brevveksling med Jonas Collin den Ældre og andre Medlemmer af det Col-linske Hus* I-III, udgivet for Det danske Sprog- og Litteraturselskab af Topsøe-Jensen, H., Bom, K. og Bøgh, K. København: Ejnar Munksgaard, 1945-48.
- *H.C. Andersens brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann* I-III, ved Dreyer, Kirsten. København: Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, 1997.
- *H.C. Andersen og familien Wulff – en samling breve* I-II, ved Dreyer, Kirsten. Det Kongelige Bibliotek, København: Gads Forlag, 2010.
- *H.C. Andersens brevveksling med familien Melchior* I-III, ved Oxenvad, Niels. Odense: Forlaget Odense Bys Museer, 2007.
- *Briefe des Märchendichters Hans Christian Andersen an den Basler Kunstmaler Gustav Adolf Amberger*, ved Schwarber, Karl. Basel: Universitätsbibliothek Basel, 1942.
- *H.C. Andersens brevveksling med Lucie & B.S. Ingemann*, ved Larsen, Svend. Udgivet i *Anderseniana*, 1. række, bind IX-XIII. København: Ejnar Munksgaards Forlag, 1941-46.
- *Breve til Hans Christian Andersen*, Udgivne af C.St. A. Bille og Nikolaj Bøgh. København: C.A. Reitzels Forlag, 1877.

### Øvrige værker

- Amabile, Teresa M.: *Creativity in Context – update to The Social Psychology of Creativity*, Boulder & Oxford: Westview Press, 1996.
- Arieti, Silvano: *Creativity: The Magic Synthesis*. Basic Books, Inc., Publishers. New York 1976.
- Barlby, Finn: ”Satania infernalis - eller forførelsens arabesk - om 'Sneedronningen', 'Iisjomfruen' og 'Tante Tandpine’”. *Andersen og Verden*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993. 276-288.
- Barlby, Finn: ”Den befriende forførelse”. *Det hemmelige liv*. København: Dråben, 1997. 95-111.
- Bloom, Harold: “An Elegy for the Canon” i *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books 1994, s. 15-39.
- Bøggild, Jacob: *Svævende stasis – Arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*. Hellerup: Forlaget Spring, 2012.
- Clausen, Julius: *H. C. Andersens Optegnelsesbog*. København & Oslo: E. Jespersen, 1926.
- Csikszentmihalyi, Mihaly: *Creativity – Flow and the Psychology of Discovery and invention*. New York: Harper Perennial, 1996/1997.
- Csikszentmihalyi, Mihaly: ”Implications of a systems perspective for the study of creativity”, i R.J. Sternberg (red.), *Handbook of creativity*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Derrida, Jacques: ”Genrens Lov” i Johansen, Jørgen Dines & Klugeff, Marie Lund: *Genre*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2009, s. 199-218.
- Detering, Heinrich: ”The phoenix principle. Some remarks on H.C. Andersen’s poetological writings”, i Mylius, Johan de m.fl. (red.): *Hans Christian Andersen. A poet in time*. Odense: Odense University Press, 1999.
- Deppman, Jed, Daniel Ferrer & Michael Groden: *Genetic Criticism – Texts and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: *Ordbog over det danske Sprog – historisk ordbog 1700-1950*. Bind 1-28. København 1918-56.
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: *Supplement til Ordbog over det danske Sprog*. Bind 1-5. København 1992-2005.
- Ehrenzweig, Anton: *The Hidden Order of Art*, opr. Paladin, 1967. Anvendt udgave: Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Finke, Ronald A., Thomas B. Ward & Steven M. Smith: *Creative Cognition – theory, research and applications*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Freud, Sigmund: "Digteren og fantasierne" i Dines Johansen, Jørgen (red.): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori: Traditionen og perspektiver*, Borgens Forlag, København 1977. Oversat af Torben Ditlevsen fra "Der Dichter und das Phantasieren" (trykt første gang i *Neue Revue*, bd.1, nr. 10, Berlin 1908) i *Gesammelte Werke*, bd. VII, London 1941, s. 213-223.
- Grum-Schwensen, Ane: "Et værk tager form – om H.C. Andersens arbejde med 'Det nye Aarhundredes Musa'" i: *Anderseniana 2012*. Odense: Odense Bys Museers Forlag, 2012, s. 23-43.
- Haarder, Jon Helt: "Performativ Biografisme. Litteraturvidenskaben og det intime liv" I *Kritik* nr. 167, København: Gyldendal, 2004, s. 28-35.
- Haarder, Jon Helt: "Om forfattere og biografisme" i *Performativ biografisme*, København: Gyldendal, 2014, s. 16-32.
- Jensen, Johan Fjord: *Den ny kritik*, København: Berlingske Forlag, 1962.
- Kjældgaard, Lasse Horne: *Sjælen efter døden – Guldalderens moderne gennembrud*. København: Gyldendal, 2007.
- Klausen, Søren Harnow: *The Notion of Creativity Revisited: A Philosophical Perspective on Creativity Research*. In: *Creativity Research Journal*, 22:4, Routledge, London 9 November 2010, s. 347-360.
- Kofoed, Niels: *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*. København: Munksgaard, 1967.
- Kondrup, Johnny: "Al magt til varianterne? Nogle overvejelser om critique génétique og New Philology" i *Danske Studier 2005*, København: C.A. Reitzels Forlag, 2005, s. 93-116.

- Kondrup, Johnny: *Editionsfilologi*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2011.
- Kinderman, William & Jones, Joseph E.: *Genetic Criticism and the Creative Process*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- Leitch, Vincent B. et. al. (red.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: Norton & Co., 2001.
- Mikkelsen, Thea: *Kreativitetens psykologi*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2009.
- Mortensen, Klaus P.: *Tilfældets poesi. H.C. Andersens forfatterskab – indblik og oversigt*. København: Gyldendal, 2007.
- Mylius, Johan de: *Forvandlingens pris*. København: Høst og Søn, 2004.
- Müller-Wille, Klaus: “’Allt gaær i Bøtten’ – Zur Poetologie von Schmerz und Schreiben in Tante Tandpine” i: *Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2009, s. 161-178.
- Müller-Wille, Klaus: ”’En Skjønheds-Skrivemaskine’ – H.C. Andersen og den moderne bogproduktion” i: *Anderseniana 2013*. Odense: Odense Bys Museers Forlag, 2013, s. 31-56.
- Nielsen, Lauritz: *Katalog over danske og norske Digteres Originalmanuskripter i Det Kongelige Bibliotek*, København: Munksgaard, 1943.
- Plsek, Paul E.: *Working Paper: Models for the Creative Process*, internet-publiceret, <http://www.directedcreativity.com/pages/WPModels.html>, 1996.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I.: “The concept of creativity: Prospects and paradigms” i R. J. Sternberg (red.): *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 3-15.
- Svindborg, Bruno: “Forfatterarkiver” i *Bogens Verden – tidsskrift for kultur og litteratur*, årg. 88, nr. 3. Viborg: Det Kongelige Bibliotek & Hald Hovedgaard, 2006.
- Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus: Forlaget Klim, 2007.
- Topsøe-Jensen, Helge: ”Fra en Digtters værksted – H.C. Andersens optegnelsesbøger”, 1. afsnit, i *Fund og Forskning IX*. København: Det Kongelige Bibliotek, 1962, s.148-186.



- Topsøe-Jensen, Helge: ”Fra en Digtters værksted – H.C. Andersens optegnelsesbøger”, 2. afsnit, i *Fund og Forskning X*. København: Det Kongelige Bibliotek, 1963, s.119-151.
- Topsøe-Jensen, Helge: *H.C. Andersen og andre Studier*. Odense: Odense Bys Museer, 1966.
- Topsøe-Jensen, Helge: *Buket til Andersen – Bemærkninger til femogtyve Eventyr*. København: G.E.C. Gad, 1971.
- Topsøe-Jensen, Helge: *Vintergrønt*. København: G.E.C. Gad, 1976.
- Wivel, Henrik: *Selma Lagerlöf og biografien*. København: G.E.C. Gad, 1991.

## Resumé

Ambitionen med afhandlingen *Fra strøtanke til værk – en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab* er at afdække de mønstre og former, der aftegner sig i H.C. Andersens kreative processer, som de kommer til udtryk i de bevarede forarbejder til de tre fortællinger ”Det nye Aarhundredes Musa” (1861), ”Iisjomfruen” (1861) og ”Tante Tandpine” (1872). Fremstillingen søger at indkredse den kreative proces, der finder sted fra den første idé eller optegnelse nedfældes, indtil forfatteren slipper formgivningen af det enkelte værk. Udgangspunktet er, at forarbejderne udgør et empirisk materiale, hvor redaktioner og udvikling fra et tekststadium til et andet konkret fortæller om de valg, der er truffet i formgivningsprocessen.

Forudsætningen for denne undersøgelse er tilvejebringelsen og organiseringen af det nødvendige empiriske materiale. Afhandlingen er betinget af ph.d.-projektets forudgående udforskning af H.C. Andersen samlingerne ved Det Kongelige Bibliotek, herunder især *Collinske Samling 41,4<sup>o</sup>*, der ifølge katalogbeskrivelsen består af ”Forskellige Hefter og løse Papirer, indeholdende spredte Optegnelser, Udkast, Ekscerpter o.l., tildels af A. selv samlet under Betegnelsen ”Tanker og Optegnelser til Afbenyttelse ved Stemning””. Udforskningens efterfølgende identifikation, selektion og transskription af forarbejder til analyse udgør afhandlingens grundforskningsdimension.

Den metodiske tilgang til organiseringen og analyserne af forarbejderne er inspireret af den franske *Critique Génétique*, der i lighed med afhandlingen fokuserer på tekstproduktionens proces og dermed de dele af den kreative proces, hvorom man kan sige noget sikkert. Det er afhandlingens tese, at genetiske analyser af forarbejder kan bidrage væsentligt til nye fortolkninger af kendte værker. Der er tale om en kritisk og pragmatisk anvendelse af den genetiske metodik, der især har bidraget til systematiseringen af det, der i den genetiske terminologi kaldes for *dossiererne*: Samlingen af alle de tilgængelige håndskrevne manuskripter, der har været anvendt i det målrettede arbejde med at fremstille et litterært værk.

For at kaste yderligere lys over det, der kendetegner de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab inddrager jeg, hvad jeg har valgt at definere som *prætekst*: Udover elementerne fra dossiererne består præteksten af tekst-elementer, der ikke har været anvendt i den målrettede proces, men ikke desto mindre relaterer sig direkte til og danner forudsætning for de publicerede værker. Af samme grund inddrages også kreativitetsteoretiske og -psykologiske indfaldsvinkler og det diskuteres, i hvilket omfang disse kan bidrage til belysningen af H.C. Andersens kreativitet.

Afhandlingen er monografisk og består af syv kapitler samt, i et selvstændigt bind, tre bilag, der gengiver de transskriberede dossierer til afhandlingens tre analyserede værker.

**Kapitel 1** udgør afhandlingens indledning og beskriver først udgangspunktet for ph.d.-projektet: Den musealt fostrede interesse for H.C. Andersens håndskrevne manuskripter og for forfatterens arbejde med formgivningen af værket. Jeg redegør i kapitlet for de forskningstraditioner, der knytter sig dels til studiet af H.C. Andersens forarbejder og dels til studiet af de kunstneriske processer, der ligger til grund for forfatterskabets værker. Her konstaterer jeg, at den hidtidige forskning på disse områder er af overraskende begrænset omfang, og at sigtet med den forskning, der er bedrevet på disse områder, er af en anden karakter end afhandlingens. Derefter redegør jeg for afhandlingens

afgrænsning af empiri: Den er resultatet af en gennemgang af materialet i Det Kongelige Biblioteks H.C. Andersen-samlinger og af en efterfølgende vurdering af, til hvilke værker der er bevaret forarbejder i et omfang, som muliggør analyser af formgivningsprocessen. Jeg gør siden rede for den metodik, der er anvendt i projektets grundforskningsdel og for, at grundforskningsdelen gav anledning til at inddrage genetisk kritik som metodisk indfaldsvinkel til organiseringen og analyserne af de tre samlinger af forarbejder. Kapitlet afsluttes med projektets problemformulering, der pointerer de tre måder, hvorpå afhandlingen skal bidrage til den hidtidige H.C. Andersen forskning: Nemlig ved etableringen, transskriberingen og publikationen af tre samlinger af *prætekst*, ved introduktionen af genetisk analyse som metodisk indfaldsvinkel til fortolkning og ikke mindst belysning af kreative processer, samt ved en beskrivelse af de former for kreativitet, der manifesterer sig i kraft af analyserne, med inddragelse af kreativitetsteoretiske perspektiver.

**Kapitel 2** introducerer den metodiske indgangsvinkel til studiet af H.C. Andersens forarbejder. Der indledes med en skitsering af den historiske baggrund for etableringen af forfatterarkiver og af diskussionen om relevansen af studier i forfatteres ikke-publicerede manuskripter. Herefter opridses den franske litteraturkritiske skole *Critique Genetique*'s forudsætninger og afgrænsninger i forhold til filologiske retninger, som de tegner sig i artikler af de tre 'foregangsmænd' Louis Hay, Jean Bellemain-Noël og Pierre Marc de Biasi, samt i Johnny Kondrups kritik af den genetiske skole. De genetiske procedurer og principper gennemgås og diskuteres med udgangspunkt i de Biasis skildring af den genetiske metode, og med henblik på, hvilke elementer der kan appliceres i afhandlingens analyser og hvilke, der ikke kan. I den metodologiske diskussion drøfter jeg den kritik, den genetiske skole har været genstand for. Jeg argumenterer for, at min egen pragmatiske annæmmelse af dele af de genetiske metodikker er betinget af det fælles fokus på processen og den fortolkende tilgang til analysen af manuskripterne, ligesom jeg præciserer, at min undersøgelse adskiller sig fra den genetiske kritik, hvad angår holdning til forfatterintention og biografi: Her er det min holdning, at de forskellige tekststadier ikke blot er sameksisterende, men at der er en grund til, at forfatteren har ladet et tekststadium publicere fremfor et andet. Selvom min undersøgelse ikke er biografisk orienteret i sit udgangspunkt, inddrager jeg desuden biografisk materiale i præteksten i det omfang, jeg kan argumentere for, at de belyser de kreative processer. Slutteligt redegør jeg for, hvordan jeg anvender de centrale begreber *dossier* og *prætekst*, som ovenfor beskrevet, samt begreberne *værk* (den publicerede tekst, 'kunstværket') *sluttekst* (repræsenterer det punkt, hvor forfatteren har sluppet arbejdet med teksten) *grundtekst* (den bedste tilgængelige variant af den publicerede tekst) og *idealkunst* (ikke-publiceret, ikke-håndgribelig tekst: teksten fuldstændig rensat for fejl).

**Kapitel 3, 4 og 5** udgør afhandlingens analysedel og indeholder fortolkninger af "Det nye Aarhundredes Musa", "Iisjomfruen" og "Tante Tandpine", samt beskrivelse og analyse af deres dossierer og prætekst.

*Kapitel 3* indledes med en fortolkning af det poetologiske prosastykke med den essayagtige karakter; "Det nye Aarhundredes Musa" (1861). Værket rummer ingen egentlig handling, men har eksplicit poetik i fokus. Efter en beskrivelse af prosastykkets tilblivelseshistoriske ramme præsenteres og analyseres værkets dossier, der består af en lang række optegnelser i studiehæfter foruden tre

koncepter og et renskrift, samt et hidtil upubliceret koncept ”Udødelighed”. Den generelle udvikling i tekststadiene beskrives og enkelte tekstelementer detailstudies. Den samlede prætekst etableres, og den kreative proces indkredses i det afsluttende afsnit, hvor jeg konstaterer, at ideen til en poetologisk digtning opstod godt 20 år før, end den målrettede proces initieredes. Præteksten og processen er atypiske i den forstand, at gennemskrivningerne ikke repræsenterer en udfoldning af handling eller karakterer, men derimod bl.a. en afsøgning af studie hæfternes poetologiske optegnelser. Præteksten viser i øvrigt et vidtforgrenet netværk af anekdoter, billeder, sentenser og personlige erfaringer, der er tilbagevendende igennem forfatterskabet. Den er exceptionelt gennemarbejdet, og i sammenhæng med redaktionernes karakter giver det indtryk af, at formgivningen, trods Andersens egen erklærede tilfredshed med værket, har voldt ham en del besvær.

*Kapitel 4* analyserer ”Iisjomfruen” (1861), H.C. Andersens suverænt længste ’historie’. Indledningen analyserer fortællingens særlige blanding af former fra eventyret, romanen, rejseskildringen og den fantastiske novelle og gør opmærksom på den dobbelthed og spejling, der opstår imellem den overordnede fortælling og den indlejrede fortælling om ”Ørnereden”. Den schweiziske tilblivelses-historie skildres, og derefter redegøres for det meget omfangsrige og collageagtige dossier, der består af elementer fra såvel Det Kongelige Bibliotek som Odense Bys Museer. Beskrivelsen af den samlede prætekst godtgør, at fortællingen tager tilløb i form af udkast fra Schweiz i 1860, at den undervejs inddrager en lang række inter- og *intratekstuelle* referencer, og at renskriften især arbejder med at installere en (fantastisk) tøven, sproglige figurer og en afrundet slutning. Med analysen af prætekstens collageform argumenteres der for, at værket afspejler tilblivelsesprocessen, og at Andersen bevidst har anvendt en *recycling-strategi* i sin tilgang til materialet.

*Kapitel 5* beskæftiger sig med ”Tante Tandpine” (1872), af Andersen iscenesat som eventyrforfatterens punktum, og en af dets meget få egentlige rammefortællinger. Også her gælder det, at værkets konstruktion afspejler dets tilblivelse, og i øvrigt at udødelighedstematikken står centralt. Konceptet ”Udødelighed”, der har motiver tilfælles med slutteksten, inddrages da også i dossier og prætekst, der i øvrigt består af meget forskelligartede og fragmenterede udkast. Disse indgår især i sluttekstens indrammede fortælling, studentens efterladte manuskript. Det konstateres, at den kreative proces strækker sig over næsten 40 år og i øvrigt er præget af flere lange pauser imellem de mere målrettede skrivefaser. Det er kendetegnende for bevægelsen i teksten, at der sker en udvikling og en gensidig påvirkning af aforismer og sentenser, over karakterer, scenarier og monolog til det samlende punkt, hvor fragmenterne sammenstykkes i en collage-form indrammet af rammefortællingen. Den kreative proces er desuden kendetegnet ved at trække på en række tidlige, personlige og smertefulde erfaringer, og ved at H.C. Andersen helt exceptionelt har redigeret i teksten efter publiceringen af førsteudgaven.

**Kapitel 6** sammenfatter indledningsvis resultaterne af de tre forudgående analyser. Der tegnes et billede af en forfatter i stadig dialog med sit materiale. Præteksterne demonstrerer, hvordan slutteksterne har taget form igennem uhyre mange tilløb, bearbejdnings, omstruktureringer, genbrug, udbygninger og korrekturer. Jeg argumenterer for, at denne type formgivning kendetegner værker fra forfatterskabets start til slut og kan ses som udtryk for en bevidst strategi. Samtidig er individuelle

træk i de tre prætekster udtryk for, hvilke genrer de søger at skrive sig ind i – eller ud af. I erkendelse af, at de genetiske analyser kun kan give et delvist billede af de kreative processer, inddrages andre indfaldsvinkler i kapitlet. Først gives et indblik i H.C. Andersens egne, selvsagt mere eller mindre iscenesatte betragtninger over sin kreativitet. Her bringes endnu et hidtil upubliceret udkast med titlen ”Tilfældets Poesi”. For at belyse, hvilke kreative mønstre der kan ligge bag den synlige, tekstlige progression, redegør jeg efterfølgende for klassiske kreativitetsmodeller, nyere produktorienteret kreativitetsteori ved især Mihaly Csikzentmihalyi og Teresa M. Amabile og kritikken af den ved Søren Harnow Klausen. De produktorienterede kreativitetsteoriens begrænsede udsigelsesværdi i forhold til afhandlingens formål giver derefter anledning til at adressere ældre, individpsykologiske kreativitetsteorier, der har netop det æstetiske udtryk som omdrejningspunkt. Her berører jeg Sigmund Freuds, Anton Ehrenzweigs og Carl Gustav Jungs teorier, og peger på, at sidstnævntes individueringsteori – med forbehold – kan anvendes til at anskueliggøre, hvordan den litterære skabelsesproces hænger sammen med det skabende individs behov for gennem kunsten at nå til en ny fortolkning af selvet i forhold til verden og dermed til en forening af sit væsens modsætninger.

**Kapitel 7** er afhandlingens afsluttende kapitel og indledes af en sammenfatning og perspektivering. Her sættes kapitel 6's delkonklusion, Andersens egne betragtninger over sin kreativitet og de kreativitetsteoretiske indfaldsvinkler i spil overfor hinanden med henblik på at danne et mere samlet billede af, hvordan H.C. Andersens kreative processer formede sig i den sene del af forfatterskabet. Tidsspandet for de tre prætekster anskueliggøres ved en model, ligesom forskellige måder at anskue Andersens kreative processer billedliggøres med to andre modeller. Herefter diskuteres og evalueres afhandlingens genetisk inspirerede metode, og afslutningsvis redegøres for afhandlingens og det empiriske materiales potentielle formidlingsperspektiver, og der argumenteres for en bredere tilgængeliggørelse af H.C. Andersens håndskrevne manuskripter.

Afhandlingen bidrager samlet med en ny viden om, hvordan anvendelsen af forfatterens forarbejder kan kaste friskt lys over i forvejen kendte værker og lede til bemærkelsesværdige ’fund’ i samlinger af hidtil upubliceret materiale. Den afliver en udbredt romantisk forestilling om H.C. Andersen som improvisator, og erstatter den med et billede af en forfatter, der arbejder bevidst og konstant med indsamling og formgivning af sit materiale. Og endelig kan afhandlingen i metodisk henseende ses som et empirisk funderet forslag om at operationalisere de genetiske studier i H.C. Andersen forskningen.

## Summary

The dissertation *Fra strøtanke til værk – en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab* (From stray thought to work – A genetic study of the creative processes in the latter part of Hans Christian Andersen’s authorship) seeks to clarify the patterns and shaping that exist in Hans Christian Andersen’s creative processes as they find expression in the preserved drafts of the three tales ‘The New Century’s Goddess’ (1861), ‘The Ice Maiden’ (1861) and ‘Auntie Toothache’ (1872). The presentation attempts to clarify the creative process that takes place from the time the initial idea or memoranda are recorded to when the author has completed the shaping of the individual work. The point of departure is that the drafts constitute empirical material where editings and development from one textual stage to another provide us with tangible evidence as to the choices that have been made in the shaping process.

The prerequisite for this investigation is the procurement and organisation of the necessary empirical material. The dissertation is conditioned by the PhD project’s preceding examination of Hans Christian Andersen collections at the Danish Royal Library, including in particular the *Collin Collection 41.4*<sup>o</sup>, which, according to the catalogue description, comprises ‘Various booklets and loose papers, containing scattered notes, sketches, excerpts and the like, collected partly by A. himself under the title “Thoughts and memoranda to be made use of when attuning”.’ The exploration’s subsequent identification, selection and transcription of the drafts for analysis constitutes the basic research dimension of the dissertation.

The methodological approach to the organisation and analyses of the drafts is inspired by the French *Critique Génétique*, which, along lines similar to the dissertation, focuses on the text-production process and thereby those parts of the creative process about which one can say something certain. The main hypothesis of the dissertation is that genetic analyses of drafts can contribute considerably to new interpretations of well-known works. We are dealing with a critical and pragmatic use of genetic methodology, one that has contributed to the systematisation of what in genetic terminology are referred to as the *dossiers*: the collecting of all accessible handwritten manuscripts that have been used in the targeted efforts to produce a literary work.

To shed further light on what characterises the creative processes in the latter part of Hans Christian Andersen’s literary work, I include what I have chosen to define as a *pretext*: apart from the elements from the dossiers, the pretext consists of textual elements that have not been made use of in the goal-oriented process, yet even so relate directly to and create the prerequisite for the published works. For the same reason, theoretical and psychological approaches to creativity are included, and a discussion takes place regarding the extent to which these can contribute to a clarification of Hans Christian Andersen’s creativity.

**Chapter 1** introduces the PhD project’s point of departure: the interest in Hans Christian Andersen’s handwritten manuscripts and in the author’s efforts to shape his work. In the chapter, I give an account of the research traditions that are linked to the study of Andersen’s draft work as well as of the artistic processes that underlie the works of his authorship. I show that research until the present is of surprisingly limited scope within these areas, and that the existing research is of a different nature to that of this dissertation. Next, I give an account of how the dissertation has marked out the



empirical data – it is the result of going through the material of the Hans Christian Andersen Collections at The Royal Library and a subsequent evaluation of which works have preserved drafts of sufficient quality for it to be possible to carry out analyses of the shaping process. I then give an account of the methodology that has been used in the basic research section of the project and remark that this section resulted in the inclusion of genetic criticism as a methodological approach to the organisation and analyses of the three collections of drafts. The chapter concludes with the problem formulation, which emphasises the three ways in which the dissertation is to contribute to existing Andersen research: by establishing, transcribing and publishing three collections of *pretext*, by introducing genetic analysis as a methodological approach to interpretation and especially the clarification of creative processes, and by describing the forms of creativity that manifest themselves through the analyses, with the inclusion of creativity-theoretical perspectives.

**Chapter 2** introduces the methodological approach to the study of Andersen drafts. It begins with an overview of the historical background for the establishing of author archives and of the discussion of the relevance of studies dealing with the writer's non-published manuscripts. It then outlines the assumptions and limits of the French school of literary criticism known as *Critique Génétique* in relation to the philological approaches, as they appear in articles of the three 'pioneers' Louis Hay, Jean Bellemin-Noël and Pierre Marc de Biasi as well as in Johnny Kondrup's critique of the genetic school. The genetic procedures and principles are gone through and discussed, using Biasi's description of the genetic method as a starting point, and in order to determine which elements can be applied in the analyses of the dissertation, and which cannot. In the methodological discussion I deal with the critique to which the genetic school has been subjected. I argue that my own pragmatic reception of parts of the genetic methodologies is determined by the shared focus on the process and the interpretative approach to the analysis of the manuscripts. I also underline that my investigation differs from genetic criticism as regards the attitude to the writer's intention and biography: my attitude is that the various stages of the text not only co-exist but that there is a reason for the writer allowing a certain stage to be published rather than another stage. Although my examination is not biographically oriented in its point of departure, I also include biographical material in the pretext to the extent I am able to argue that such material sheds light on the creative processes. Finally, I explain how I intend to use the key concepts *dossier* and *pretext*, as described above, as well as the concepts *work* (the published text, the 'work of art'), *final text* (representing the point at which the author has ceased to further modify the text), *basic text* (the best available variant of the published text) and *ideal text* (non-published, non-tangible text: the text rid of all errors).

**Chapters 3, 4 and 5** are the analytical section of the dissertation and contain interpretations of 'The New Century's Goddess', 'The Ice Maiden' and 'Auntie Toothache' as well as a description and analysis of their dossiers and pretexts.

*Chapter 3* begins with an interpretation of the poetological piece of prose with an essay-like nature: 'The New Century's Goddess' (1861). The work contains no real action, but focuses explicitly on poetics. After a description of the genesis and evolution of the piece of prose, the dossier of the work is presented and analysed. The dossier consists of a great number of jottings in notebooks as

well as three rough drafts and a fair copy – plus an as yet unpublished rough draft ‘Immortality’. The overall development of the stages of the text is described and certain textual elements are studied in detail. The collected pretext is established and the creative process is isolated in the concluding section, in which I affirm that the idea for a poetological piece of writing arose 20 years or so before the goal-directed process was initiated. The pretext and process are atypical in the sense that the thorough revisions do not represent an unfolding of action or character but rather a scanning of the poetological memoranda in the notebooks. The pretext also displays a wide-ranging network of anecdotes, images, sayings and personal experiences that recur throughout the writer’s authorship. It has been exceptionally thoroughly revised and, in connection with the nature of the editing, one gets the impression that the shaping process – despite Andersen’s professed satisfaction with the work – has caused him quite some difficulty.

*Chapter 4* analyses ‘The Ice Maiden’ (1861), the longest ‘story’ by far that Andersen wrote. The introduction analyses the particular blend in the story of features from the fairytale, novel, travel account and fantastic novella, drawing attention to the ambivalence and mirroring that arises between the overall narrative and the embedded story of ‘The Eagle’s Nest’. Its Swiss origins are outlined, after which an account is given of the extremely comprehensive and collage-type dossier that comprises elements from both The Royal Library and Odense City Museums. The description of the total pretext shows that the narrative starts up in the form of early drafts from Switzerland in 1860, that it gradually includes a number of *inter-* and *intratextual* references, and that the fair copy in particular works on installing a (fantastic) hesitation, linguistic figures and a rounded conclusion. With the analysis of the collage-like nature of the pretext, it is argued that the work reflects the developmental process, and that Andersen has consciously used a *recycling strategy* in his approach to the material.

*Chapter 5* deals with ‘Auntie Toothache’ (1872), staged by Andersen as a conclusion to his writing of fairytales, and one of the very few actual frame stories. Here too, the construction of the work reflects its coming into existence, also that the thematic of immortality is centre stage. The rough draft ‘Immortality’, which shares motifs with the final text, is also included in both dossier and pretext, which in addition also consists of highly varied and fragmentary drafts. These occur in particular in the framework story of the final text – the manuscript the student has left behind. It is noted that the creative process stretches over a period of almost 40 years and is also characterised by a number of long breaks between the more goal-oriented writing phases. Typical of the movement in the text is that a development takes place as well as a mutual interaction of aphorisms and sayings, via characters, scenarios and monologue to the unifying point where the fragments are put together in a collage form, with the surrounding frame story. The creative process is further characterised by its inclusion of a number of early, personal and painful experiences, and by the fact that Andersen, quite exceptionally, has edited the text after the publishing of the first edition.

**Chapter 6** begins by summarising the findings of the previous three analyses. One gains a picture of a writer in a constant dialogue with his material. The pretexts demonstrate how the final texts have assumed their form via a vast number of ‘run-ups’, reworkings, restructurings, recyclings, ex-

pansions and proofreadings. I argue that this kind of shaping characterises the authorship from beginning to end and can be seen as expressing a conscious strategy. At the same time, individual characteristics in the three pretexts express the genres into which they seek to inscribe themselves – or out of which to ‘exscribe’ themselves. In acknowledgment of the fact that the genetic analyses can only provide a partial picture of the creative processes, other approaches are included in the chapter. A glimpse is first provided of Hans Christian Andersen’s own, naturally more or less staged reflections on his own creativity. Included is a previously unpublished rough draft with the title ‘The Poetry of Chance’. To illustrate what creative patterns can lie behind the visual, textual progression, I then outline the classical creativity models, recent product-oriented theory of creativity by Mihaly Csikszentmihalyi and Teresa M. Amabile in particular, and a critique of this by Søren Harnow Klausen. The limited statement value of the product-oriented creativity theories in relation to the aims of the dissertation then motivate addressing older, individual-psychological theories of creativity, which have precisely aesthetic expression as their focal point. Here I touch on the theories of Sigmund Freud, Anton Ehrenzweig and Carl Gustav Jung, and point out that the individuation theory of the last-mentioned – with certain reservations – can be used to illustrate how the process of literary creation is closely related to the need of the creative individual via art to reach a new interpretation of the self in relation to the world – and thereby to a union of the contrasting aspects of his or her own being.

**Chapter 7** is the concluding chapter of the dissertation and begins with a summary and a putting into perspective. Here the partial conclusion of Chapter 6, Andersen’s own reflections about his creativity and the creativity-theoretical approaches are allowed to interact, the aim being to form a more cohesive picture of how Andersen’s creative processes shaped themselves in the final part of his authorship. The time-span for the three pretexts is illustrated by a model; likewise various ways of regarding Andersen’s creative processes are illustrated by two further models. Subsequently, the genetically inspired method of the dissertation is discussed and evaluated, and in conclusion an account is given for the potential mediating perspectives of the dissertation and the empirical material. It is argued that there ought to be broader access to Andersen’s handwritten manuscripts.

The dissertation as a whole contributes new knowledge about how the use of the writer’s drafts can shed new light on works already known in advance and lead to remarkable ‘finds’ in collections of previously unpublished material. It does away with the widespread romantic idea of Hans Christian Andersen as an improviser, replacing it with the picture of a writer who works consciously and constantly on collecting and shaping his material. And finally, the dissertation can be seen from a methodological point of view as an empirically based proposal to operationalize genetic studies in Andersen research.