

H.C. ANDERSENS EVENTYR I LYS AV AFFEKTIV NARRATOLOGI

Af Per Thomas Andersen

"Nu skal Du høre!" Slik begynner eventyret "Gaaseurten" av H.C. Andersen. Allerede fra starten blir lytteren fiksjonalisert og trukket inn i fortellingen: "Ude paa Landet, tæt ved Veien, laae et Lyststed; Du har bestemt selv engang seet det!" (2003, s. 184). Fortelleren inviterer lytteren med inn i den verden han skal fortelle om ved å mer eller mindre pådytte hen en felles erfaring.

Teksten er en kort historie om følelser. Den er bygd opp ved hjelp av en standard motsetning mellom den unnseelige "Gaaseurten" som er "fattig og foragtet", og de "stive og fornemme" rosene og tulipanene som kneiser så ranke sammen med de stolte peonene inne i haven. Det dreier seg om en variant av et ganske vanlig motiv hos H.C. Andersen, nemlig ydmyk og selvutslettende ærbødighet versus oppblåst stolthet. Praktblomstene vokser *inne* i haven; gåseurten befinner seg i grøften *utenfor*. Eventyret beveger seg i retning av motivet "hovmot står for fall", for en dag kommer en pike med en stor kniv og skjærer alle blomstene ned. Men teksten inneholder et element i tillegg, for høyt på himmelen flyr en lerce og synger så vakkert. Gåseurten gleder seg over fuglesangen, og får uventet besøk av lerken. Men så blir fuglen fanget og satt i bur. Deretter kommer to gutter og skjærer løs en gresstorv rundt gåseurten. Den blir plassert i fugleburet, og dermed havner den i buret sammen med lerken. Men fuglen blir vanstelt og får

ikke vann. Gåseurten synes synd på fuglen, men kan intet gjøre, for den "kunde ikke tale, ikke si et trøstende Ord, ihvor gjerne den vilde." (s. 186). Fuglen dør, og neste dag kommer guttene og finner fuglen. De tankeløse guttene gråter og gir lerken en staselig begravelse. Men gåseurten blir kastet. Eventyret slutter med setningen: "Men Græstørven med Gaaseurten blev kastet ud i Støvet paa Landeveien, ingen tænkte paa den, som dog havde følt meest for den lille Fugl og som gjerne vilde trøste den!" (s. 187). Teksten kommer dermed til å handle om innlevelse, om "å føle mest for" noen, og å ville trøste. Men eventyret har flere ganger fortalt at gåseurten ikke hadde noen mulighet til å hjelpe lerken, annet enn med sin duft. "Gaaseurten" er kanskje et eventyr om innlevelsens egenverdi? Evnen til å føle andres smerte er vanligvis koplet til en etisk appell om å hjelpe. Dette er en problemstilling jeg skal vende tilbake til senere, men her i "Gaaseurten" er evnen til innlevelse skildret helt uten "strategiske" hensyn, som en "ren" evne eller tilbøyelighet.

Dette bringer oss kanskje tilbake til lytterens plass i eventyret. "Gaaseurten" ble publisert i en eventyrsamling fra 1838 som hadde tittelen *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling. Første Hefte*. Sjangeren hadde en didaktisk hensikt, den siktet mot dannelsen av barns omsorg og evne til å føle andres smerte. Lytteren i teksten blir tilbudt flere affektobjekter, både gåseurten og lerken. Og lytteren selv er nok ment å skulle ha subjektposisjonen i eventyrets omsorgsunivers. I følge en av vår tids fremste nevrobiologer, Antonio Damasio, er denne omsorgen en av de høyeste formene for livskunst man kan oppnå som menneske: "På sitt mest komplekse og avanserte nivå hjelper bevisstheten oss til å utvikle omsorg for andre selv og til en høyere livskunst" (Damasio, 1999/2002, s. 17).

H.C. Andersens eventyrverden er full av affekter. Denne artikkelen vil ta for seg Andersens eventyrverden i lys av forskningsfeltet *affektiv narratologi*. Jeg vil studere noen av H.C. Andersens mest kjente eventyr med sikte på for det første hvilke affekter som er på spill i noen utvalgte tekster, hvordan de styrer fortellingene, og hvordan de henger sammen og danner et affektivt univers.

Eventyret om "Gaaseurten" har et affektivt utviklingsmønster som starter i den rene idyll med solskinn og lerkesang, og en overlykkelig gåseurt som opplever tilværelsen "som om det var en stor Helligdag", som det heter, "og saa var det dog en Mandag" (2003, s. 184). Fra denne innledende stemningen beveger så fortellingen seg mot dramatisk død og sorg, via tap av frihet, fysisk tørst og høylytt klage, lengsel og savn. Dette er det affektive forløpet som skildres i løpet av den korte fortelling på bare tre og en halv side. Men en analyse av H.C. Andersens eventyr ved hjelp av affektiv narratologi kan neppe gjennomføres uten at man også trekker inn sjangerforståelsen som kommer til uttrykk i Andersens eventyr-univers. Som eventyret "Gaaseurten" viser, er Andersens eventyr tekster som i høy grad "forutser sin leser", som Umberto Eco sier i "Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text" (1979). Leseren eller lytteren av H.C. Andersens eventyr forventes å ha eller å tilegne seg ulike kompetanser, en narrativ kompetanse, en affektiv kompetanse og en mottakelighet for avsenderens verdisystem. Seymour Chatman bruker begrepet *Weltanschauung* i sin beskrivelse av kommunikasjonsforholdet mellom forfatter, implisert forfatter, implisert leser, lytter og faktisk leser i boken *Story and Discourse* (1978, s. 150). Disse kommunikasjonsrelasjonene er svært interessante i Andersens eventyr, og jeg skal vende tilbake til dem senere i artikkelen.

Andersen og affektene

H.C. Andersen skrev sine eventyr i en tid som ligger forut for den profesjonelle psykologiens fremvekst. Hovedbegrepet for å betegne følelser var ikke fagbegrepet emosjoner, men affekter eller pasjoner. Men omkring midten av 1800-tallet begynte det å bli vanlig å betegne følelser med begrepet emosjoner. En av de første som tok i bruk dette begrepet, var David Hume som hundre år tidligere hadde utgitt *Treatise of Human Nature* (1739-40). Han synes å ha brukt begrepet om rå, ikke-kognitive følelser (Baier, 1991, jf. Dixon, 2003, s. 105). Dette var en begrepsbruk som svarte til

Adam Smiths anvendelse i *Theory of Moral Sentiments* som kom ut i 1759 (Dixon, 2003, s. 65). Hundre år senere, i 1855, brukte Herbert Spencer begrepet emosjoner i sin bok *The Principles of Psychology*. Dette var bare fire år før Charles Darwin kom med sin epokegjørende *The Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859). I følge Keith Oatley (2004) er det i dag relativt utbredt enighet om at fagtermen for følelser innen psykologifeltet, er emosjoner. Det er også utbredt enighet om at begrepet omfatter både kroppens og sinnets reaksjoner. Tidligere var terminologien mer vakkende. I tillegg til begrepene pasjoner og affekter, var det også vanlig i visse sammenhenger å bruke begrepet sansninger. I og med Darwins bidrag skjedde det en vitenskapeliggjøring av studier som hadde med følelser å gjøre. Denne prosessen skjedde parallelt med, eller som en del av, sekulariseringen. Darwin utga i 1872 en spesialstudie om emosjoner under tittelen *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Han hadde gjort forarbeider og observasjoner til denne boken i 30 år. I løpet av disse årene hadde hovedbegrepet for følelser endret seg fra *passions* til *emotions*. I boken fortalte Darwin om et spesielt eksperiment han hadde gjort med seg selv som forsøksperson. Han dro til en zoologisk hage og satte seg ned tett inntil et glassbur der det befant seg en giftig slange på den andre siden. Han hadde bare én tanke i hodet: Han ville gjøre alt han kunne for å la være å skvette tilbake hvis slangen skulle hogge mot ham. Han visste godt at slangen ikke ville være i stand til å knuse glassburet. Han visste med andre ord at eksperimentet var fullstendig ufarlig. Hva skjedde? Slangen hogg mot ham, og Darwin rygget bakover. Darwins forklaring var at slangens angrep vekket emosjonelle reaksjoner som var etablert i den menneskelige hjerne på et tidligere evolusjonsmessig stadium. Det dreide seg om reaksjoner som i sin tid hadde bidratt til å sikre artens overlevelse. Den fornuften som fortalte Darwin at eksperimentet var ufarlig, tilhørte et senere utviklingsstadium. Derfor var den følelsesmessige reaksjonen primær i forhold til fornuften, og satte den til side helt automatisk (Oatley, 2004, s. 22-25). Darwins verk blir av mange betraktet som begynnelsen til den moderne, vitenskapelige utforskning av menneskenes emosjoner.

H.C. Andersen og Charles Darwin var mer eller mindre samtidige. Andersen var født i 1805, Darwin i 1808. De møttes aldri. Men i 1870 hadde den unge J.P. Jacobsen en introduksjonsartikkel om Darwin i oktober-utgaven av tidsskriftet *Nyt Dansk Maanedsskrift* i samme nummer som Andersen bidro med eventyret "Det Utroligste" (J. Andersen, 2003, bind 2, s. 300). I Darwins evolusjonsteori ble det beskrevet en verden uten guddommelig styrende instans. Andersen skrev ut fra et ganske annet verdensbilde der Gud fremdeles var en levende forestilling. Det var på mange måter den gamle og den nye tid som møttes i dette nummeret av *Nyt Dansk Maanedsskrift*. De to hadde helt forskjellig syn på alt som hadde med følelser å gjøre. Darwin beskrev menneskers og dyrs følelsesuttrykk på en utpreget biologisk eller fysiologisk måte. Han var opptatt av ansiktsuttrykk og rødming. Han betraktet følelsesuttrykk som en arv fra dyrearter som menneskene slektet på fra gamle tider. Han beskrev også et vidt spekter av fysiologiske fenomener fra dyreverdenen, så som bienes raseri, hestenes uro og utålmodighet, oksenes irritabilitet, apenes nysgjerrighet, deres sjalusi og sorg. Han var også opptatt av sin egen hund som viste glede ved å logre med halen og skam ved å ha halen mellom bena, som flekket tenner når den ble sint og la ørene bakover når den var engstelig.

I Andersens verden var utviklingslæren et fremmedord. Han var oppdratt med den tro at Gud hadde skapt hver art for seg, som egne, selvstendige skapninger. Menneskene var attpå til skapt i "Guds bilde". Andersen var en del av sin tid. Han var en del av den romantiske bevegelse i Danmark. Riktignok var han kjent med hva som skjedde innen naturvitenskapene gjennom sitt vennskap med fysikeren og kjemikeren H.C. Ørsted, som oppdaget elektromagnetismen. Men det dominerende kunstsynet i Andersens samtid var at litteratur, musikk og billedkunst først og fremst var følelsenes og fantasiens uttrykksformer, det vil si individets originale følelser. Disse følelsene ytret seg i grenseoverskridende kunstverk. I Andersens verden inngikk følelsene i en individentsentrert kontekst som hadde både religiøs og etisk relevans. H.C. Andersen-biografen Jens Andersen fremhever et dikt

fra 1875, to måneder før dikterens død, der han gikk i strid mot de nye sekulære ideene:

Tunge Timer

Vor Tid skriver nu paa sin Viidsomsbog;
Er det til Godt eller til det Værre?
Det er forfærdeligt at blive saa klog,
At man ikke troer paa Vorherre!

O, det var bedre for Hver og En,
Der forarger hver fattig begavet,
At om hans Hals hang en Møllesten,
Og han laa dybest i Havet.

Nu til Overmaals Kloge ved:
Gud skabtes ved Menneskets Snilde,
Og Mennesket er "Ufejlbarlighed",
Et Grundstof er Livets Kilde.

Alt, hvad vi stræbte og leved' og led,
Udslukkes med Livets Flamme.
I et bundløst Intet synker vi ned,
Ondt og Godt er Et og det Samme.

O evige Gud, bliv hos os! Bliv!
I Dig og ved Dig Alt er givet!
Forund os i Naade "det evige Liv"
Og Erindring om Jordelivet!
(J. Andersen, 2003, bind 2, s. 301-302)

I en rekke av Andersens eventyr inngår Gud som en del av fortellingenes *Weltanschauung*. De lærde strides om hvorvidt han hadde en konfesjonsbundet kristentro. Den diskusjonen vedkommer ikke tekstanalysene i denne artikkelen. I min fremstilling spiller Andersens biografi en underordnet rolle. Men det fremgår av bl.a.

”Den lille Pige med Svovlstikkerne” at en gudsinstant inngår som en del av tekstens forestillingsverden, ikke minst av den affektive forestillingsverden.

I de påfølgende analysene vil jeg først kommentere dette kjente eventyret, dernest vil jeg ta for meg ”Den grimme Ælling” og til slutt ”Keiserens nye Klæder”. Jeg vil i utgangspunktet disponere fremstillingene ved å legge vekt på de ulike *affektive rommene* der eventyrenes episoder utspiller seg. I ”Den lille Pige med Svovlstikkerne” er det en enkel motsetning som danner eventyrets affektive univers, nemlig motsetningen mellom en grell, realistisk virkelighet og en fantasiverden som danner en hallusinatorisk dimensjon i fortellingen. Eventyret konstitueres av kontrasten mellom en *actual world* og en *alternative world*. I ”Den grimme Ælling” følger de affektive rommene den narrative utviklingen i selve handlingsgangen. Vi følger eventyrets hovedaktør suksessivt fra rom til rom. Det samme gjelder forsåvidt også for ”Keiserens nye Klæder”. I dette eventyret spiller imidlertid også kontrasten mellom barns og voksnes affektive rom en særlig rolle. I alle eventyrene spiller i tillegg de sosiale forskjellene en vesentlig rolle. Den affektive kontrasten mellom ”høy” og ”lav” har en avgjørende innvirkning på fortellingene. Jeg vil bruke filosofen Alison M. Jaggars begrep *emotional hegemony* til å beskrive dette forholdet.

”Den lille Pige med Svovlstikkerne”

”Den lille Pige med Svovlstikkerne” er en hjerteskjærende skildring av fattigdom, kulde og nød. Eventyret handler om et barn som er ute i snøværet på nyttårsaften og prøver å selge svovlstikker. Fremstillingen er preget av fortellerens dype innlevelse i ”den lille stakkels” skjebne, og gir på den ene siden et ”sosialrealistisk” innblikk i det samtidige samfunns nådeløse betingelser, og på den andre siden uttrykk for en romantisk forestilling om sjelen og Gud. Fortelleren er ekstern i forhold til det fortalte, men ser hele tiden hendelsene fra den lille pikens vinkel, ja, til og med hennes

dødshallusinasjoner "ser" han. Dette står i skarp kontrast til eventyrets siste avsnitt der synsvinkelen skifter, og det døde barnet – som nå betegnes som et "lig" – blir betraktet utenfra, og iakttaerne omtales med to ubestemte pronomener, "man" og "ingen".

Tidsutstrekningen i fortellingen er kort. Eventyret starter ved mørkets frembrudd på nyttårsaften og avsluttes neste morgen da pikens lik blir oppdaget av forbipasserende. Fortellingens affektive geografi er variert og kontrastfull. Eventyrets følelsesregister spenner fra sult, kulde, og forkuet angst til skjønnhet, glans og glede. Det starter med å fremstille en "gruelig kald" kveld. Piken er barhodet og har mistet tøflene hun hadde på seg. Hun trasker av sted i snøen. Føttene er røde og blå av kulde. Til slutt kryper hun sammen mellom to hus, for hun tør ikke gå hjem der faren antakelig vil slå henne siden hun ikke har fått solgt noen svovlstikker. Leserne får et lite glimt fra pikens hjem, som er like kaldt og ugjestmildt som stedet der hun har krøpet sammen. Dette er eventyrets to "virkelige" steder (*actual world*). Skildringen av et lite barn som fryser i hjel på nyttårsaften, har en sterk affektiv appell, og fortelleren understreker at piken er sulten, forfrossen og forkuet. Han kaller henne "den lille Stakkel" (H.C. Andersen, 2003, s. 435).

Men eventyret skildrer også flere hallusinatoriske steder (*alternative worlds*) som er med på å danne fortellingens affektive geografi. De utgjør en serie narrative sekvenser som danner en skarp kontrast til fortellingens "virkelige" steder. De er eventyrets positivt ladede affektive rom. Men de er svært flyktige og lyser bare opp idet piken tenner sine svovlstikker, og de forsvinner straks flammene slukker. Det første affektive rommet er en stue med en stor kakkelovn som varmer så godt. Dernest ser hun inn i det neste affektive rommet der bordet er dekket med en hvit duk og det fineste hvite porselen. Den tredje hallusinasjonen viser et deilig juletre med tusener av lys som etter hvert blir til stjerner på himmelen, og ender i et stjerneskudd. Dette stjerneskuddet markerer eventyrets omslag eller peripeti. Piken har lært av sin mormor at når en stjerne faller på himmelen, betyr det at noen dør. I dette eventyret betyr stjerneskuddet at det er piken selv som dør av kul-

de. Så inntreffer den fjerde og siste hallusinasjonen der piken blir hentet av sin mormor og "de fløy i Glands og Glæde, saa højt, saa højt; og der var ingen Kulde, ingen Hunger, ingen Angst, – og de vare hos Gud!" (s. 436). Mormoren blir skildret som "den eneste, der havde været god mod hende, men nu var død." (s. 436). Hun er skildret som eventyrets affektive tilknytningsfigur.

Eventyret ender altså "godt", dvs. i "glans og glæde". Men det skyldes at fortelleren følger pikens synsvinkel også inn i døden. Synsvinkelen skifter igjen til en ekstern skildring av pikens lik når hun blir oppdaget ihjelfrosset neste morgen.

"Den grimme Ælling"

"Den grimme Ælling" er en dannelsesfortelling som følger de klassiske tre delene, hjemme – ute – hjem igjen. Fokusfigur i eventyret er en svaneunge som gjennomgår en dramatisk utvikling fra fødsel, via oppvekst som mobbeoffer, til reintegrasjon i fellesskapet. I denne utviklingen spiller affektene en avgjørende rolle. Ved lesningen av teksten må man ta utgangspunkt i sjangeren. "Den grimme Ælling" er et dyreeventyr som krever at man legger den antropomorferende fremstillingen til grunn. En slik litterær teknikk samsvarer med en allegoriserende fortolkning.

Det affektive mønsteret i eventyret danner en utviklingslinje fra initialsituasjonens sommerlige idyll, via et grunnleggende brudd, til en lykkelig slutt. Dette er selve fortellingens narratologiske mønster. For eventyrets hovedaktør, svanen, ser det affektive mønsteret imidlertid annerledes ut. Han er nemlig ikke født/klekket på det tidspunkt da fortellingen starter. Det spesielle med "Den grimme Ælling" er at ællingen altså *ikke* blir født inn i den idyllen som råder i fortellingens miljø, andegården. I følge Patric Colm Hogan har alle følelsesreaksjoner utgangspunkt i hva han kaller "normalcy". Han definerer denne som "the baseline from which emotions arise" (2011, s. 30). I fortellinger er det nærliggende å bestemme "normalcy" som en stedskategori, "home". "The center toward which we tend, and against which we experience

all other places, is home”, skriver Hogan. Han presiserer at “there are neurobiological reasons for ‘place of attachment’, as it is called” (s. 30). Det miljøet leseren får oppleve i fortellingens start, er en narratologisk fase som eventyrets hovedaktør ikke tar del i. Det affektive poenget her er at han ikke får etablert noen “normalcy” for sin eksistens. Helt fra starten mangler han sitt “place of attachment”. Andegården er et ugjestmildt sted. Allerede før egget klekkes, blir han definert som en tilværelsens utlending. Den gamle anden som kommer på besøk, setter hans “normalcy” under tvil: “det skulde dog vel aldrig være en Kalkun-Kylling” (H.C. Andersen, 2003, s. 285). Allerede idet han kommer ut av egget, blir han definert som stor og stygg.

Teknisk sett er fortellingen et klassisk eventyr med ekstern fokalisering. Fokaliseringen endrer seg imidlertid underveis i teksten. Ved fortellingens begynnelse er andemor fokaliseringsinstansen. Fortelleren markerer imidlertid distanse til andemor som fokaliseringsinstans. Når kyllingene undrer seg over hvor stor verden er, sier andemor: “‘Tror I, det er hele Verden!’ sagde Moderen, ‘den strækker sig langt paa den anden Side Haven, lige ind i Præstens Mark! men der har jeg aldrig været!’” (s. 284). Andegården er et sted der sneversynet råder. Fortellingens første del viser andemor som oppdragende instans for sine kyllinger. Hun introduserer dem for de ulike sosiale gruppene i andegården, de andre endene, hønsene og den kalkunske hane, katten og den store anden som er av spansk blod. Etter hvert skifter imidlertid fokaliseringsinstansen. Fortelleren markerer sin empati med svaneungen ved hjelp av utsagnet “den stakkels Ælling”, og skildrer deretter verden sett fra dens perspektiv.

Andegården er eventyrets første affektive rom. Det er med på å danne tekstens emosjonelle geografi. Her blir svaneungen utsatt for intens og permanent mobbing. Den første mobbehendelsen er et fysisk angrep. En ande flyr på ungen og biter den i nakken. Anden gir følgende begrunnelse for angrepet: “han er for stor og aparte! [...] og så skal han nøfles.” (s. 286). Dernest blir mobbingen generalisert. Svaneungen blir “bidt, puffet og gjort Nar af, og det baade af Ænderne og Hønsene. ‘Han er for stor!’ sagde de Alle-

sammen." (s. 286). Følgen er, som man kunne forvente, en sterk affektiv reaksjon: "Den stakkels Ælling vidste hverken, hvor den turde staae eller gaae, den var saa bedrøvet, fordi den saae saa styg ud og var til Spot for hele Andegaarden." (s. 286). Dette er første gang i eventyret der vi får høre om en type emosjoner som Carl Plantinga (2009) har kalt *meta-emotions*. Andungen føler en form for skam over at han er til spott for hele andegården. Ikke nok med at han føler seg såret over å bli mobbet (*primary emotion*), han føler i tillegg skam over å føle det han føler. Den slags *meta-emotions* kommer også til uttrykk flere ganger senere i eventyret og er nok en del av den internaliseringsmekanismen som ofte styrer mobbeofferets erfaring.

Den neste dagen skjer det en ytterligere opptrapping. Nå vender også andemor og søsknene seg mot ham. Den første dagen tok moren ham i forsvar ved flere anledninger. Nå er han helt utstøtt av alle. Johan de Mylius skriver riktignok i sin analyse av eventyret i *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr* (2004) at "'Hjemme' i andegården fik svaneungen dog kærlighed fra sin 'mor'" (s. 70), men det må bero på en feillesning, for andemor er allerede etter dag én blitt en del av mobben:

Den stakkels Ælling blev jaget af dem Allesammen, selv hans Sødskende var saa onde imod ham, og de sagde altid: "bare Katten vilde tage Dig, dit fæle Spektakel!" og Moderen sagde: "gid du var langt borte!" og Ænderne beed ham, og Hønsene huggede ham, og Pigen, som skulde give Dyrene Æde, sparkede til ham med Foden. (H.C. Andersen, 2003, s. 287)

Det som finner sted i eventyrets første affektive rom, er hva Hogan har kalt "emotional encoding of experience". Det skjer "repeatedly and at different levels" (2011, s. 31). Følgen er at mobbeofferet internaliserer mobbernes skjellsord og får sin selvfølelse undergravd. Eventyret beskriver på denne måten en utbredt emosjonell mekanisme der en plutselig hendelse ved hjelp av repetisjon blir kodifisert og utvikler seg til en forventet følelsesreaksjon

for fremtiden (*reactive emotion*; Oatley, 2004, s. 5). Slik blir den en del av identiteten. Hva andegården viser i tillegg, er en maktstruktur som filosofen Alison M. Jaggar (1992) har kalt "emotional hegemony", og den samsvarer med "emotional subversion". "Den grimme Ælling" er et eventyr om mobbingens psykologi og emosjonelle reaksjonsmønstre.

Men eventyret beskriver også noen reaksjonsformer som danner såkalte *scripts* (Silvan Tomkins). Scripts beskrives av Keith Oatley på følgende måte:

We can think of script as a narrative-like sequence that affords an understanding of familiar kinds of episodes in which a protagonist enacts plans based on goals and experiences their outcomes. A script then, is a sequence that tends to be performed over and over again. (2004, s. 106)

Enkelte *scripts* er biologisk bestemte reaksjoner på stimuli, som i Darwins eksperiment i den zoologiske hagen, andre er personlige og basert på livserfaringer. Silvan Tomkins utviklet en teori om *life scripts* (Oatley, 2004, s. 106). Det første eksemplet på et *script* i "Den grimme Ælling" inntreffer nøyaktig på det sted i teksten der svaneungen forlater andegården, dvs. i overgangen mellom eventyrets første og andre affektive rom. Ællingen beveger seg "ud i den store Mose" (H.C. Andersen, 2003, s. 287). Denne bevegelsen har karakter av en fare-flukt-reaksjon. Det dreier seg om en grenseoverskridende reaksjon: "Da løb og fløi han henover Hegnet" (s. 287). Han har fått nok. Han kan ikke tåle mer hundsing og "nøfling". Han må bare vekk. Det er ingen veloverveid eller planlagt handling. Ellingen har ikke ligget og tenkt ut hvordan han skal komme seg vekk. Han sniker seg ikke bort om natten. Flukten skjer spontant og impulsivt. Hendelsen er ledsaget av forskrekelse og uro i eventyret: "de smaa Fugle i Buskene foer forskrækket i Veiret" (s. 287).

Hendelsen representerer en reaksjonsform som stikker dypt i affektrepertoaret. Tomkins argumenterte for at "people act according to scripts to solve certain kinds of emotional problems in their

lives" (Oatley, 2004, s. 106). Et anerkjent og grunnleggende *script* er fare-flukt-mekanismen. Svaneungen legger med dette andegårdens undertrykkende miljø bak seg. Eventyret entrer en ny fase og en ny affektiv sone.

Men svaneungen endrer seg ikke fullstendig ved å flykte fra andegården. Han bringer med seg sine erfaringer. De er blitt en del av hans identitet. Hogan betegner slike grunnleggende opplevelser som "encoded emotional experiences". Svaneungens forventninger til fremtiden er kodet av fortiden.

Hogan fremholder at det er flere utløsende årsaker til affektive hendelser, bl.a. "emotional memories" og "critical-period experiences" (2018, s. 57). Barndom og oppvekst er en livsfase der innkoding av emosjonelle minner fungerer særlig sterkt. Senere i livet opplever mange at følelser kan bli trigget av minner fra barndommen. Å bli avvist av sin mor og mobbet av sine søsken setter sitt preg på identitetsdannelsen. Vi ser hvordan dette preger svaneungen i eventyrets påfølgende episoder. Men en særlig teori om hvordan dette skjer, er "critical-period"-teorien. "Critical period" er et begrep som bl.a. brukes i psykologien, biologien og lingvistikken. Begrepet betegner et stadium i en modningsprosess da nervesystemet er spesielt mottakelig for stimuli fra det sosiale miljø. Dersom man ikke mottar slike impulser, vil det ofte være vanskelig eller umulig å tilegne seg bestemte ferdigheter senere i livet. Innen nevrobiologien brukes begrepet bl.a. om utviklingen av synsevnen i spedbarnsstadiet. I språkforskningen er begrepet i bruk når det gjelder tilegnelsen av førstespråkskompetanse. I psykologien anvendes betegnelsen bl.a. om et spesielt fenomen man kan iakttå hos ulike arter når det gjelder relasjonen mellom avkom og primær tilknytningsfigur. Fenomenet kalles *imprinting* og ble først lansert av Konrad Lorenz i 1935 (McLeod, 2018). Lorenz studerte gjess og la merke til at gåsunger hadde en medfødt evne til å knytte seg til den første figuren de så når de kom ut av egget. Lorenz ble "gåsemor" for nyklekkede kyllinger. De fulgte ham overalt. Blant nyfødte menneskebarn har man iakttatt en tilsvarende *imprinting*-mekanisme som fungerer via duft. Kanskje er det slik at *imprinting*-mekanismen er særlig sterk hos andefugler

og gjess. Andungene følger pent sin andemor og hopper i vannet etter henne, det gjør også svaneungen. Andemor noterer med tilfredshet at han ikke er en kalkununge.

Når han så senere følger et fare-flukt-*script* og flykter fra andegården, er det altså to sterke affektive mekanismer, tilknytning og flukt, som er i konflikt med hverandre.

I eventyrets neste narratologiske fase – som også representerer fortellingens andre affektive rom – befinner vi oss "ud[e] i den store Mose". Den emosjonelle beskrivelsen av den nye tilstanden er som følger: "Her laa den hele Natten, den var saa træt og sorgfuld" (H.C. Andersen, 2003, s. 287). Nå følger flere narrative sekvenser der svaneungen blir konfrontert med en serie møter, først villgjessene, dernest hunden, og så "den fremmede Ælling", hønen og katten i det lille bondehuset. Så faller høsten på, og vinteren kommer. Svaneungen svømmer rundt i en liten kulp helt til den fryser fast i isen og blir berget av en bonde. I løpet av disse narrative sekvensene har svaneungen en rekke emosjonelle opplevelser. Møtet med hunden er en skrekkopplevelse. Det representerer eventyrets andre *script*-hendelse. Episoden er beskrevet på følgende måte:

Der var stor Jagt, Jægerne laae rundtom Mosen, ja nogle sad oppe i Trægrenene, der stakte sig langt ud over Sivene; den blaae Røg gik ligesom Skyer ind imellem de mørke Træer og hang langt hen over Vandet; i Mudderet kom Jagthundene, klask klask; Siv og Rør svaiede til alle Sider; det var en Forskrækkelse for den stakkels Ælling, den dreiede Hovedet om for at faae det under Vingen, og lige i det samme stod tæt ved den en frygtelig stor Hund, Tungen hang ham langt ud af Halsen, og Øinene skinnede grueligt fælt; han satte sit Gab lige ned imod Ællingen, viste de skarpe Tænder -- (s. 287)

Denne hendelsen kommer tett på en klassisk fare-frys-reaksjon. Svaneungen vil gjemme seg med hodet under vingen, men rekker det knapt. Han registrerer det som en "nære-på"-hendelse.

Men han tolker opplevelsen i lys av sine "encoded emotional experiences": "'O, Gud skee Lov!' sukkede Ællingen, 'jeg er saa styg, at selv Hunden ikke gider bide mig!'" (s. 288).

Denne første hendelsen i eventyrets andre del er høydramatisk og etterlater svaneungen redselsslagen. Den neste sekvensen fungerer mer som en *relief*-episode. Møtet med hønen og katten i bondestuen representerer eventyrets tredje affektive rom. Her får fortelleren demonstrert sin sarkastiske humor. Svaneungen føler en lengsel etter å flyte på vannet og dykke, men oppfatter at hans omgivelser ikke forstår ham. Både hønen og katten fremviser sin uforstand: "Du er nok bleven gall!" sier hønen. "Spørg Katten ad, han er den klogeste, jeg kjender, om han holder af at flyde paa Vandet, eller dykke ned!" (s. 289). Det vi er vitne til her, er et fenomen som innen affektiv narratologi er kjent som "causal attribution". Hogan beskriver fenomenet på følgende måte:

When we experience an emotional spike, our cognitive response is partially automatic. Crucially, we shift our attentional focus. But just what do we shift our attentional focus to? It is relatively simple – causes, or possible causes. Almost immediately upon experiencing an emotion, we begin to attribute a cause. (2011, s. 34)

To dyr, som er kjent for sin notoriske vannskrekk, mislykkes med sin "causal attribution" overfor svanens lengsel etter å svømme og dykke. Som Hogan sier: "But in fact our causal attribution is highly fallible" (s. 34). Hva Andersen gjør her, er å skape en tragikomisk situasjon der dyr med vannskrekk mobber svaneungen som elsker å svømme og dykke. Episoden representerer et eksempel der aktører i fortellingen åpenbart mislykkes med sin "causal attribution". Men leseren lykkes jo med sin, og dermed oppstår det en komisk effekt. Det fins imidlertid mange eksempler fra litteraturen der en "causal attribution" mislykkes for både personene i fortellingen og for leseren.¹

Svaneungen beslutter seg for å "gaae ud i den vide Verden!" (H.C. Andersen, 2003, s. 289). Denne gang er det imidlertid en be-

slutning han tar, og ikke en flukt fra en fare. Hendelsen er ikke skildret som en typisk *script*-episode.

Før svaneungen fryser fast i isen og blir reddet av bonden, har han en merkelig opplevelse med sine artsfrender, svanene, som han jo på dette tidspunkt kun kan beundre. Møtet med svanene representerer eventyrets fjerde affektive rom. Han synes de er uendelig vakre og blir "saa forunderlig tilmode". Fortelleren beskriver ikke hans følelser nærmere ved denne anledningen, men han lar det skinne igjennom at dette er en ganske særegen opplevelse.

[...] den lille grimme Ælling blev saa forunderlig tilmode, den dreiede sig rundt i Vandet ligesom et Hjul, rakte Halsen høit op i Luften efter dem, udstødte et Skrig saa høit og forunderligt, at den selv blev bange derved. O, den kunde ikke glemme de deilige Fugle, de lykkelige Fugle, og saasart den ikke længer øinede dem, dukkede den lige ned til Bunden, og da den kom op igjen, var den ligesom ude af sig selv. (s. 290)

Det er som om han aner noe, og i eventyret fungerer dette som et frampek mot slutten. Men før vi kommer så langt, er det en affektiv episode som gjenstår å kommentere. Etter at bonden har berget svaneungen og tatt den med seg hjem til konen, kommer det noen barn som vil leke med den. Da utspiller det seg en hendelse som representerer eventyrets femte affektive rom, og som i høy grad utgjør en *reactive emotion*:

[...] men Ællingen troede, at de vilde gjøre den Fortræd, og foer, i Forskrækkelse, lige op i Melkefadet, saa at Melken skvulpede ud i Stuen; Konen skreg og slog Hænderne i Veiret, og da fløi den i Truget, hvor Smørret var, og saa ned i Meeltønden og op igjen; naa, hvor den kom til at see ud! og Konen skreg og slog efter den med Ildklemmen, og Børnene løbe hinanden overende for at fange Ællingen, og de løe, og de skrege! – godt var det, at Døren stod aaben, ud foer den imellem Buskene i den nysfaldne Sne – der laae den, ligesom i Dvale. (s. 290)

På dette tidspunkt i teksten griper fortelleren inn med en forkortende gest: "Men det vilde blive altfor bedrøveligt at fortælle al den Nød og Elendighed, den maatte prøve i den haarde Vinter [...]" (s. 290). Dermed starter eventyrets siste del. Våren kommer, og svaneungen møter igjen sine artsfrender, "tre deilige, hvide Svaner". Igjen opplever svaneungen "en forunderlig Sørgmodighed". Og igjen inntreer en hendelse som langt på vei minner om en *script*-episode. Svaneungen flyr mot "de kongelige Fugle" med ønske om at de vil "hugge ham ihjel" (s. 290-291). Han plagges stadig av sine "encoded emotional experiences". Tanken er at de vil drepe ham fordi han er så stygg. Han bøyer sitt hode mot vannflaten og venter på døden. Dette er en hendelse som kan minne om en fare-frys-reaksjon. Men idet han bøyer hodet mot vannflaten, oppdager han sitt eget bilde, og ser en fullvoksen svane. Svaneungen var ikke lenger "en kluntet, sortgraa Fugl, styg og fæl, den var selv en Svane" (s. 291). I dette øyeblikk inntreffer eventyrets *anagnorisis*, det avgjørende, erkjennelsens øyeblikk der helten gjenkjenner sin egentlige identitet. På ekte artistotelisk vis inntreffer dette erkjennelsens øyeblikk samtidig med omslaget i eventyret (*peripetien*). Dette er eventyrets siste affektive rom. I Andersens eventyr dreier det seg om et omslag fra ulykke til lykke, ikke det motsatte som i en gresk tragedie. På romantisk vis ender eventyret med en lykkelig slutt: "saa megen Lykke drømte jeg ikke om, da jeg var den grimme Ælling." (s. 291). Det gjenstår kun for fortelleren å presentere eventyrets moral: "Det gjør ikke noget at være født i Andegaarden, naar man kun har ligget i et Svaneæg!" (s. 291).

"Keiserens nye Klæder"

"Keiserens nye Klæder" bygger på et gammelt middelaldereventyr fra Spania som H.C. Andersen fant i en tysk eventyrsamling (J. Andersen, 2003, bind 1, s. 382). Eventyret handler om en konge og tre bedragere. Det spanske forlegget hadde et annet fokus enn Andersens eventyr. Det handlet om ære og skam knyttet til

det faderlige opphav. I spansk middelalder var det formodentlig mange menn som gikk rundt og lurte på om de var sin fars 'riktige sønn'. De tre bedragerne ga seg ut for å være vevere og ble ansatt hos kongen for å veve hans klær. Men de hadde kokt i hop en fortelling som gikk ut på at den som var sin fars 'ekte' sønn, kunne se kongens klær. De som ikke kunne, var altså ikke sin fars 'ekte' sønn. Her skjedde så det samme som i Andersens eventyr. En rekke ministre og hoffmenn kunne ikke se klærne, men priste dem likevel. I det spanske eventyret blir svindelen avslørt av en afrikansk person som stod utenfor den spanske æreskoden. Han sier til kongen: "Majestæt, jeg har aldrig haft den Ære at kende min Fader, og det er mig rystende ligegyldigt at vide hvem han var. Derfor tør jeg sige Dem lige op i Deres aabne Ansigt, at De rider splitternøgen gennem Hovedstaden." (Her sitert fra J. Andersen, 2003, bind 1, s. 384).

Kanskje gir dette spanske forlegget en indikasjon på hva som er på spill også i H.C. Andersens versjon. Tematikken handler nok også i Andersens eventyr om ære og æresfølelse. Andersen har imidlertid endret fortellingen ved å la et barn avsløre svindelen. Han har også endret eventyrets motiv. Fra å være en historie om seksualitet, utroskap og farskapsproblematikk, handler det hos Andersen om inkompetanse og dumskap. Denne forandringen endret riktignok æreskoden som eventyret skulle leses i forhold til, men det var fremdeles et eventyr der ære og skam spilte en vesentlig rolle.

I analysen av denne teksten er det på sin plass å ta i bruk begrepet affektivt offer. Bedragerne retter sin "konspirasjonsteori" i første omgang mot keiseren. I utvidet forstand retter den seg mot keiserens hoff, hans embetsmenn og i siste instans mot hele byens befolkning. Bedragernes motivasjon var åpenbart griskhet etter penger, gull og silke. Denne griskheten fikk dem så til å utpeke keiseren som offer for bedraget. Keiseren var nemlig godt over gjennomsnittet forfengelig. Han "holdt saa uhyre meget af smukke nye Klæder", og han "gav alle sine Penge ud for ret at blive pyntet" (H.C. Andersen, 2003, s. 177). For å gjennomføre svindelen fant de opp en fortelling. De kunne veve magisk tøy.

Det tøyet de vevde, "havde den forunderlige Egenskab at de bleve usynlige for ethvert Menneske, som ikke duede i sit Embede, eller ogsaa var utilladelig dum" (s. 177). Keiseren laget så sitt eget prosjekt i forlengelse av bedragernes *big lie*. Han tekte han kunne bruke tøyet's magi til å avsløre de som ikke dugde i sitt arbeid, og de som var dumme. Han forestilte seg neppe at *the big lie* kunne ramme ham selv. Likevel var han litt urolig og sendte en budbringer, sin "gamle ærlige Minister" (s. 178) for å rapportere tilbake om hvordan det gikk. Ministeren kunne naturligvis ikke se noe, men var redd for å avsløre seg som dum, så han rapporterte *fake news* tilbake om at alt var i sin skjønneste orden. Det samme gjentok seg andre gang keiseren sendte en ny budbringer, "en anden skikkelig Embedsmand" (s. 178). Han rapporterte også *fake news* tilbake fordi han var engstelig for sitt gode navn og rykte. Tredje gang ville keiseren selv se. Han fikk panikk da han oppdaget at han ikke kunne se noe, men han gjorde gode miner til slett spill. Dermed var han fanget i den store løggen. Det var også hele hans følge. Nå spredte konspirasjonsteorien seg "fra Mund til Mund" (s. 180). Den neste sekvensen i eventyret finner sted foran speilet der keiseren soler seg i sin forfengelighet omgitt av sine "Cavalierer" og "Kammerherrer". Siste sekvens av eventyret er så den store *rally* der keiseren skal vise seg frem for folket. "Ingen vilde lade sig mærke med, at han intet saae, for saa havde han jo ikke duet i sit Embede, eller været meget dum" (s. 181). Avsløringen av den store løggen kom så til slutt fra en barnemunn: "'Men han har jo ikke noget paa,' sagde et lille Barn.'" (s. 181). Og dermed spredte erkjennelsen seg også i folkemengden.

Dette eventyret skiller seg litt fra de foregående. Det mangler et tydelig objekt for leserens eller lytterens innlevelse.

En affektiv leser

I forbindelse med at man i 1875 ville reise en statue av HCA i Kongens Have, skrev dikteren i sin dagbok etter å ha hatt besøk av billedhuggeren August Wilhelm Saabye:

Besøg hjemme af Billedhuggeren Saaby, som jeg denne Gang sagde klart og tydeligt at jeg var utilfreds med hans Statue af mig, at hverken han eller nogen [af] Billedhuggerne kjendte mig, havde ikke seet mig læse, at jeg ingen taalte da bag ved mig og ikke havde Børn paa Ryggen, paa Skjødet eller i Skrævet; at mine Eventyr vare ligesaa meget for de Ældre som for Børnene, disse forstode kun Stafagen og som modne Folk saae og fornam de først det Hele. At det Naive var kun een Deel af mine Eventyr, at Humoret var egentligt Saltet i dem. (H.C. Andersen, 1975, s. 458-459)

Her uttalte han seg om hvem han fortalte sine eventyr for og hvem han skrev for. Den doble adressaten kan minne om litteraturforskeren Maria Nikolajevas "children's code" og "adult code" som er på spill i mye av barnelitteraturen, "converging, diverging and overlapping at various points" (1996, s. 61). Andersen ville ikke ha småbarn myldrende på "Rygggen paa Skjødet eller i Skrævet" når han fortalte sine eventyr. Han ga tydelig uttrykk for at det først og fremst var de voksne og modne som kunne forstå fortellingene fullt ut. Ikke desto mindre var de tidligste eventyrutgivelsene utstyrt med undertittelen "fortalte for Børn".

Det er flere teoretiske retninger som har interessert seg for leseren og lytteren. Wayne C. Booth utga i 1961 en epokegjørende bok *The Rhetoric of Fiction* (den kom i en revidert utgave i 1983). Her lanserte han begreper som senere er blitt standardbegreper innen narratologien, bl.a. implisert forfatter og implisert leser. I tillegg til den narratologisk-retoriske tradisjon fins det en tysk resepsjonsteoretisk tradisjon (Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser) og en semiotisk tradisjon knyttet særlig til Umberto Ecos navn, dessuten reader-response-tradisjon knyttet til Stanley Fishs forfatterskap. I *The Cambridge Companion to Narrative* utgitt av David Herman (2007) bidrar blant annet James Phelan med artikkelen "Rhetorics/ethics" der han skriver at "the rhetorical approach conceives of narrative as a purposive communicative act", og han utdyper at "the focus on purposes includes a recognition that narrative communication is a multi-layered event, one in which tellers seek

to engage and influence their audience's cognition, emotions, and values" (2007, s. 203). Som jeg ga uttrykk for innledningsvis i denne artikkelen, har Andersens eventyr en implisitt forfatter som "forutser sin leser". Andersens eventyr signaliserer kommunikative hensikter.

Leseraspektet ved fortellinger kan tradisjonelt deles i tre roller. Den faktiske leseren befinner seg utenfor fortellingen. Innenfor fortellingen fins det i tillegg to instanser, nemlig lytteren (narratee) og den impliserte leseren (implied reader). Hos Peter Rabinowitz er disse tre instansene utvidet til fire, og hos Phelan er de blitt til fem (Phelan, 2007, s. 210). Lytteren er den instansen som blir direkte adressert i teksten (som vi så i "Gaaseurten"). Den implisitte leseren er en abstrakt størrelse som svarer til den implisitte forfatteren. Den impliserte leseren er den som har den eller de reaksjonene som teksten forventer hos leseren. Denne leseren kan ha ulike egenskaper eller kompetanser, f.eks. alder, kjønn og attityder: aksepterende, kritisk, avvisende eller nøytral. I tillegg til disse tradisjonelle egenskapene kommer i Andersens tilfelle flere affektive reaksjonsformer. Leserens av "Den lille Pige med Svovlstikkerne" forventes å bli følelsesmessig berørt, leseren av "Den grimme Ælling" forventes å bli opprørt underveis for så å glede seg over eventyrets happy ending. Hvilken forventning til leseren som ligger i eventyret om "Keiserens nye Klæder" er kanskje ikke så åpenbart, men mon tro den ikke forventes en viss hoderysten over menneskenes dårskap, i hvert fall fra den voksne leseren.

Innenfor affektiv narratologi har bl.a. Hogan utviklet synspunkter på leseraspektet ved fortellinger i boken *Literature and Emotion* (2018). Det mest interessante i Hogans bok er kapitlet om den impliserte leseren. Kapitlet bygger videre på Ed Tan, Carl Plantinga og Berys Gant. Dessuten har han et eget underkapittel om humor, der han bygger på Noel Carrolls bok *Humour. A Short Introduction*, som er ganske relevant for Andersens tekster.

Hogan tar utgangspunkt i filmteoretikeren Ed Tans distinksjon mellom *fiction emotions* og *artifact emotions* (Hogan, 2018, s. 98). Det første begrepet henviser til den tilstand leseren befinner seg i når

hen er fanget eller fenget av fortellingen. Det andre begrepet dekker den refleksive tilstand som oppstår i forbindelse med at man blir eller er bevisst måten begivenhetene er fortalt på, rekkefølgen og komposisjonen. Den siste skiller seg fra den første ved at en analytisk bevissthet kommer i tillegg til den spontane grepethet. I praksis er dette neppe et skarpt typologisk skille. Det er ingen ting i veien for at en leser eller kinogjenger kan være både fascinert ved selve handlingsgangen og virkemidlene i en fortelling.

Hogans fremstilling er relativt begrepsorientert og bygger opp et vokabular av kategorier. Den neste teoretikeren han bringer på banen, er Carl Plantinga som, som sagt, opererer med distinksjonen mellom *primary emotions* og *meta-emotions* som handler om skam man kan føle på grunn av de følelsene man har (Hogan, 2018, s. 101, eksemplifiserer med menn som føler skam fordi de tar til tårene). Denne typen følelser så vi i "Den grimme Ælling". En annen distinksjon skiller mellom *direkte emosjoner* og *medierte emosjoner* (s. 102). Direkte emosjoner er ens egne emosjoner mens medierte emosjoner er formidlet av andre personer. Hogan kommenterer imidlertid at det fremstår som uklart hva medierte emosjoner er. En siste distinksjon er *local emotions* versus *global emotions* (s. 103). Lokale emosjoner er knyttet til enkeltepisoder, mens globale emosjoner er spenninger som driver hele fortellinger, f.eks. plotspenninger i krimromaner. Andersens eventyr er stort sett korte tekster, så ofte vil de være dominert av globale emosjoner. Men i "Den grimme Ælling" er det, som vi har sett, en god del skiftende *local emotions*. "Keiserens nye Klæder" handler jo også om en global forstillelse eller forblindelse som blir avslørt av et "lokalt" barneblikk.

Begrepet implisert leser er blitt videreført og utdypet også av Suzanne Keen i boken *Empathy and the Novel* (2007). Hogan henviser til henne i sin bok. Keen spesifiserer leserbegrepet og empati-appellen i tekster ved å skille mellom tre ulike aspekter av "strategic empathy". For det første opererer hun med en kategori hun kaller "bounded empathy" som hun beskriver på følgende måte: Dette er en form for empati som "[is] stemming from experiences of mutuality, and leading to feeling with familiar others"

(Keen, 2007, s. 142). Hogan kommenterer at dette er en form for "in-group"-empati. For det andre opererer Keen med "ambassadorial strategic empathy", "with the aim of cultivating their empathy for the in-group, often to a specific end" (s. 142). Denne formen for empati har til hensikt å overbevise eller oppdra spesifikke "out-groups". Den siste typen empati i Keens fremstilling kaller hun "broadcast strategic empathy". Denne typen "calls upon every reader to feel with members of a group, by emphasizing our common vulnerability and hopes" (s. 142).

Andersens eventyr har nok en leserappell som i hovedsak faller inn under de to siste kategoriene. Ut fra den appell hans eventyr har over store deler av verden, er det rimelig å anta at de har en generell humanistisk appell og inviterer til en overordnet menneskelig empati. Johan de Mylius forteller imidlertid at eventyret om "Den lille Pige med Svovlstikkerne" hadde en aktivistisk hensikt i det danske samfunn på Andersens tid. Han skriver at denne fortellingen var et "udtryk for social solidaritet, en medlidenhed med fattigdommens og elendighedens ofre blandt børnene" (2004, s. 313). Bakgrunnen for eventyret var at Andersen i 1845 ble invitert til å bidra med en liten historie til en almanakk. I den forbindelse fikk han tilsendt tre tegninger som han ble oppfordret til å bruke som utgangspunkt for sin historie. Andersen valgte en av de tre tegningene, den var laget av maleren J.Th. Lundbye, og den var benyttet tidligere i almanakken for 1843, men dengang som illustrasjon til en artikkel som advarte mot barnetiggere i Københavns gater. De Mylius siterer fra artikkelen:

Lukte Du og lukte Alle Øret og Haanden for Barnets Klage, da vilde i de fleste Tilfælde baade Forældrene selv arbeide og tillige anføre deres Børn til nyttige Forretninger, hvorved de i sin Tid kunde blive brave og dygtige Folk; medens de nu ved din forkeerte Medlidenhed voxer op i Dovenskab, Uvidenhed og Synd! (s. 314; de Mylius siterer her fra Erik Dal, 1956, s. 18)

De Mylius kommenterer: "Men den solidaritet, som man med rette har set i historien, og dermed Andersens anderledeshed i forhold til de almindeligt rådende holdninger i hans tid overfor de fattige og elendige, lyser ud af forskellen på det materiale, han fik tilsendt, og det, han valgte at gøre ud af det." (2004, s. 313).

Til syvende og sist er kanskje hele H.C. Andersens eventyrverden et følelsesbasert omsorgsunivers der grunnverdien er 'compassion', evnen til innlevelse, til å føle andres smerte.

REFERANSER

- Andersen, H.C. (1975). *H.C. Andersens Dagbøger* (b. 10, utg. af K. Weber). Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / G.E.C. Gads Forlag.
- Andersen, H.C. (2003). *H.C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. 1830-1850*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Gyldendal.
- Andersen, J. (2003). *Andersen. En biografi* (bind 1-2). Gyldendal.
- Andersen, P.T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratology*. Universitetsforlaget.
- Baier, A. (1991). *A progress of sentiments. Reflections on Hume's treatise*. Harvard University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and discours. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Dal, E. (1956). *Den lille Pige med Svovlstikkerne. Træk af eventyrets forhistorie og skæbne*. Rosenkilde og Bagger.
- Damasio, A.R. (2002). *Følelsen av hva som skjer* (K.A. Lie, overs.). Pax forlag. (Opprinnelig publisert 1999).
- Dixon, T. (2003). *From passions to emotions. The creation of a secular psychological category*. Cambridge University Press.
- Eco, U. (1979). Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text. I *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts* (s. 200-260). Indiana University Press.
- Hogan, P.C. (2011). *Affective narratology. The emotional structure of stories*. University of Nebraska Press.

- Hogan, P.C. (2018). *Literature and Emotion*. Routledge.
- Jaggar, A.M. (1992). Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology. I A.M. Jaggar & S.R. Bordo (red.), *Gender/Body/Knowledge. Feminist reconstruction of being and knowing* (2. utg., s. 145-171). Rutgers University Press.
- Keen, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford University Press.
- McLeod, S. (2018). Konrad Lorenz's imprinting theory. *Simply psychology*. <https://www.simplypsychology.org/Konrad-Lorenz.html> (lest 12.09.2022)
- Mylius, J. de (2004). *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*. Høst og Søn.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's literature comes of age. Toward a New Aesthetic*. Garland.
- Oatley, K. (2004). *Emotions. A brief history*. Blackwell Publishing.
- Phelan, J. (2007). Rhetoric/ethics. I D. Herman (red.), *The Cambridge companion to narrative* (s. 203-216). Cambridge University Press.

NOTE

- 1 To opplagte eksempler er Dostojevskijs *Brødrene Karamasov* og Hamsuns *Sult*. Se mine analyser i *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*, 2016.