

H. C. Andersens eventyr



i billeder

Af Thorkild
Borup Jensen

Digterens forhold til ord og billeder

Billedbog uden Billeder hedder en af Andersens mest spændende og nyskabende prosaudgivelser, en samling af små prosastykker fra 1839. Disse situationsskildrende, impressionistisk anlagte skitser er komponeret som rammefortællinger. Bogens jeg, den fattige knøs på tagkammeret – et let gennemskueligt selvportræt – indvies af sin fortrolige ven, månen, i dennes observationer: „Mal nu det, jeg fortæller, sagde han ved sit første Besøg, saa skal du faae en ret artig Billedbog.“

Den optakt og selve titlen på bogen er nøgler til forståelse af digterens inspirationsgrundlag, hans æstetik. Med sin digtning vil han skabe billeder; ordkunsten skal være anskuelig, stofflig, farve- og figurrig, skabe nærværende situationer. Skrivepenen bruges som tegneredskab. Sin første rejsebog kaldte Andersen da også for *Skyggebilleder*, en gruppe tidlige digte (bl.a. „Hist, hvor Veien slaar en Bugt“) fik betegnelsen „Skjærnbræts-Billeder“. Et af de sene eventyr hed „Gudfaders Billedbog“. Et kapitel i rejsebogen *I Sverrig* begynder: „Ja, Billeder i det uendelige, en Rigdom af Skjønhed er der i Verden om os, og det selv i det Smaa, i det øieblikkeligt Forsvindende, *det*, som Mængden ikke agter paa.“ Digteren er seeren, den øjenåbnende billedmager, der har blik for den ofte oversete, såkaldt trivielle hverdagsverdens myldrende liv.

Med den opfattelse af tingene er det forståeligt, hvorfor Andersen ikke af sig selv kom på, at hans eventyr skulle illustreres. De var jo billedbøger uden billeder. Sine egne tegninger og klip, som han kom så let og nemt til, drømte han ikke om at bruge offentligt. Tegningerne var hans form for fotos; med dem fastholdt han sine mange rejseindtryk med henblik på sit forfatterskab. Og klippene var en form for underholdning, hvormed han diventerede sig selv og de mange selskaber, hvor han var gæst.

Det var en tysk (men danskfødt) forlægger, der i forbindelse med en påtænkt udgivelse af Andersens *Gesammelte Märchen* i 1847 foreslog forfatteren, at de blev nyillustreret af en dansk tegner.

De første danske illustratører

Det var noget af et tilfælde, at Vilhelm Pedersen fik opgaven. Andersen meddeler foråret 1847 sin forlægger i Leipzig: „Jeg har efter Deres Ønske talt med Flere, som forstod sig paa Tegninger og Illustrationer ... Frølich er, saavidt jeg veed, i Rom. Imidlertid er her en ung genial Mand, Pedersen, Officeer i Sø-Etaten ... Han er her hjemme bekendt ved sine virkelig geniale Tegninger ... Jeg har talt med ham om Sagen, og han har nok Lyst til at gjøre det.“ Det førte til et stadigt pres på den udpegede 27-årige Pedersen for at levere de aftalte tre tegninger til hvert af eventyrene i *Gesammelte Märchen*: to vignetter henholdsvis til starten og slutningen på eventyrene og et større midterbillede. Han havde et dårligt helbred og et andet hovedhverv at tage sig af. Kongen havde ganske vist egenhændigt i 1842 givet ham uddannelsesorlov, men nu kom Treårskrigen til (1848-50), og Pedersen måtte igen tilbage til flåden. Desuden fik han en stor skuffelse med den efterbehandling, xylograferne i Leipzig gav hans blødt tegnede illustrationer. De blev omtegnet på en hård træstok, skåret ud med et skarpt jern og derefter overført til bogsiden.

Et begreb om forvandlingen får man ved at kigge på disse to gengivelser. *Til venstre* Pedersens håndtegning til „Svinedrengen“. Det drejer sig om det store midterbillede, prinsessens erhvervelse af den eftertragtede skralde, stikkende op af lommen på frembringeren, den formummede prins. De afkrævede kys bliver fatale, kejseren afslører datteren i gerningsøjeblikket; hun har kompromitteret sig uopretteligt og bortvises omgående. Til højre resultatet af den xylografiske efterbehandling. Den følsomt håndtegnede impressionistiske skitse fremtræder noget ændret i detaljen, men navnlig skarpere og hårdere. Pedersen var desuden misfornøjet med gengivelsen af mund til mund-mødet; det havde ikke længere ømhedens lette og intime karakter, fandt han.

Pedersen var og forblev en elsket illustratør. Digteren udtalte selv om hans bidrag, at de „ere givne med Lune og med inderlig Kjærlighed til den lille Digtning“. Pedersen skildrede dét i eventyret, som var rørende og fornøjeligt, det folkelige, muntre liv, den fortrolige verden i miniformat. Det tragisk dybe, det bitre og hvasse i eventyret var ikke hans sag. En typisk biedermeier-



Vilhelm Pedersen
„Svinedrenger“.
Blyantstegning i
H.C. Andersens
Hus og xylografi
i Eventyr.
Reitzel 1850.
Odense Bys
Museer.

kunstner, i samtiden og af eftertiden opfattet som Andersens faste, åndsbeslægtede makker. Adskillige danske illustratører, bl.a. Herluf Jensenius og Ib Spang Olsen, betragter ham som stamfar til deres eventyrbilleder.

En væsentlig grund til, at Andersen satte pris på Pedersen, var, at tegneren indordnede sig. Han var lydør over for Andersens eventyrforlæg, ville levendegøre noglepassager i dem, tjene teksten og dens forfatter uden at træde selvstændigt frem, gøre sig bemærket. Vilhelm Pedersen døde alt for tidligt, allerede som knap fyrrårig, i 1859. Dødsårsag: overanstrengelse og tuberkulose.

Lorenz Frølich blev hans afløser. I modsætning til sin forgænger var han fra starten uddannet som billedkunstner, og han havde en omfattende professionel karriere bag sig, da han ind-

Lorenz Frølich
Gæa, 1845
i H.C. Andersens
Hus, Odense.

Hyldemoer.

af

H. C. Andersen.

Der var engang en lille
Dreng, der var forkjølet; han
havde gaaet og faaet vaade Fødder,
Ingen kunde begribe, hvor han



ledte samarbejdet med digteren. Hans illustrationer er da også mere ambitiøse end Pedersens, dristigere i deres motivvalg, komposition og udførelse. Grotesken, satiren og ironien kommer til hos ham. Han er mere selvstændig i sin opfattelse af illustratør-

rollen; gnidningsløst forløb samarbejdet med digteren ikke, men det fortsatte dog i de 15 år indtil Andersens død.

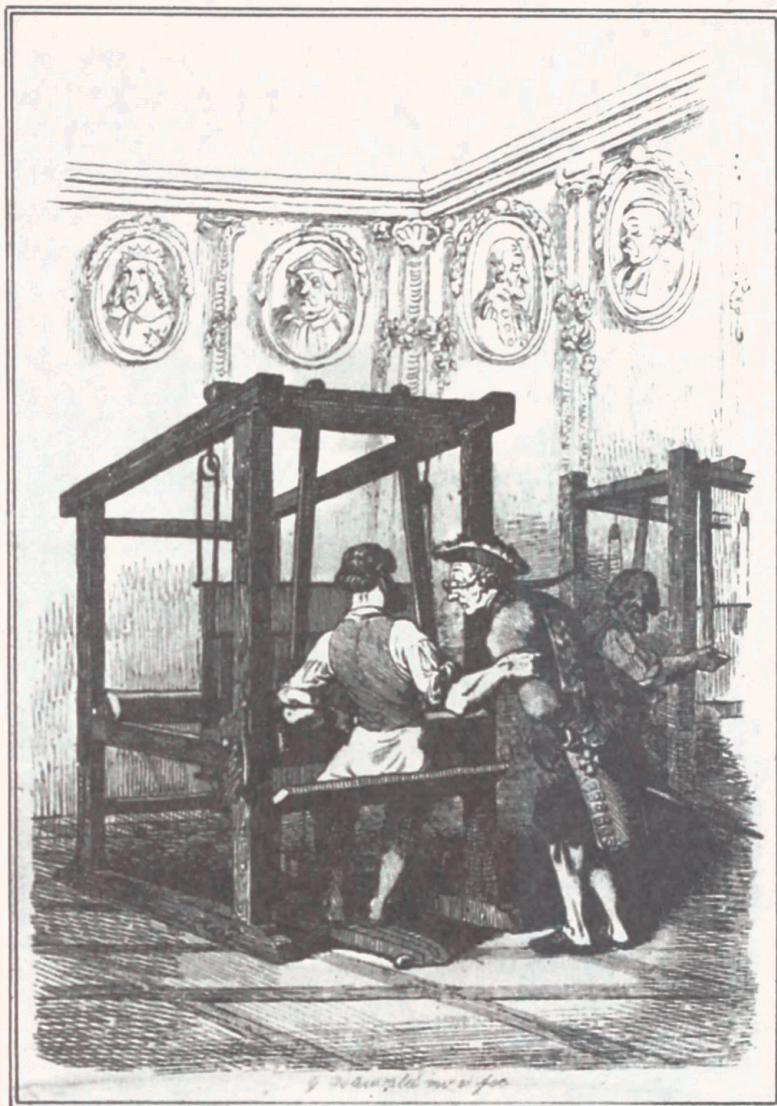
Jeg vælger at bringe Frølichs første officielle bidrag som eventyrfortolker. Det fører os tilbage til 1845, nogle år før Pedersen blev sat i gang som illustratør og mere end 20 år før Frølichs makkerskab med digteren førte til den første udgivelse, nemlig *Femten Eventyr og Historier*, 1867. I kunstårbogen *Gæa* fra 1845 finder vi Frølichs radering som indrammende optakt til eventyret om „Hyldemoer“. En for sin tid avanceret illustration ved sit format, sin iøjnefaldende placering i forhold til og i samspil med teksten, sin raffinerede udnyttelse af det dekorative element. Hyldeblomsterne, fantasiens produkter, gror og snor sig om den intime persongruppe: den forkølede dreng, hans mor og „den gamle morsomme Mand som vidste at fortælle saa mange Eventyr og Historier“. (Eventyrenes tilblivelse er et ofte opdukkende tema i Andersens eventyr). Digteren var imidlertid temmelig misfornøjet med tegningen. Han skrev, igen, til sin tyske forlægger: „Frølich maa ikke have læst Eventyret, men gjort Tegningen efter en mundtlig Fortælling, thi det er ikke Amor, men Hyldemoer ... som kommer ud af Thepotten.“ Forlægget skulle følges nøje, mente digteren.

De tyske pionerer

Adskillige år forinden havde eventyrillustrationer set dagens lys i Tyskland. Jeg viser (s. 148) et af de tidligste eksempler, fra årsskiftet 1838-39, nemlig Georg Osterwalds radering i *Mährchen für Kinder von H.C. Andersen* til „Keiserens nye Klæder“. Den gamle ærlige minister er sendt på visit hos skrædderne, der fingerer travlhed ved vævene. I kammeret dér ses portrætter af kejserens forgængere; dumhed og forfængelighed lyser ud af deres ansigter. Æblet falder ikke langt fra stammen.

Dengang var det ret kostbart og besværligt med sådanne helsidesbilleder i bøger. Derfor var der kun ganske få illustrationer i *Mährchen für Kinder*, og den gengivne var anbragt på et iøjnefaldende sted, allerforrest i bogen, over for titelbladet. Andersen be-

Georg Osterwald.
*Mährchen und
Erzählungen für
Kinder,*
Braunschweig
1839.



mærkede selv raderingen og skrev opstemt i et brev kort efter samlingens udgivelse (4.1.1839) om den „smukke Udstyrelse af mine Børne-Eventyr paa Tydsk“. Der opstod hurtigt et kapløb i Tyskland om at udgive Andersen. Forlagene i Berlin, Leipzig, Braunschweig og Hamburg hvervede hver sin eventyrillustrator. Ludwig Richter og Otto Speckter er de kendteste af dem. Digteren var begejstret over sidstnævntes bidrag og aflagde besøg hos Speckter i Hamburg. „Høiest geniale“ kaldte han dennes illustra-

tioner til *Neue Märchen*, 1846. Speckter var også Vilhelm Pedersens inspirator.

Andersen glemte aldrig det tyske publikums varme modtagelse af sin digtning, benyttede enhver given lejlighed til at takke derfor og tillige modsætningsvis at nævne sine landsmænds køligere reaktion. Det var intet tilfælde, at Andersens første officielle selvbiografi udkom på tysk: *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, 1847, som ouverture til *Gesammelte Werke*.

Illustrationer til „Keiserens nye Klæder“

Jeg viste Osterwalds tidlige billede til eventyret og vil gerne følge det op ved at inddrage Virginia Lee Burtons illustration til den samme situation i eventyret, hentet fra „The Emperor's New Clothes“, 1949. Teknikken tillader nu tegneren at boltre sig på hele bogsiden (se s. 150). Elegant er det gjort, i en symmetrisk, lodret løbende opbygning, ovenfra og nedefter. Skrædderne ledsager med deres skinmanøvrer visuelt eventyrets beretning. Til hvert linjepar i teksten svarer en bestemt skrædderaktivitet. Tilsammen udgør de en grafisk cirkel, der omkranser teksten. En virtuos billedbogsløsning, der også lader ordene komme til deres ret.

Vi bliver ved dette korte, pointerede eventyr, der har anekdotens karakter. I øvrigt er det et godt eksempel på, hvordan Andersen med en ændring i sidste øjeblik tilvejebringer en styrket slutning på beretningen. For det er først på korrekturstadiet han kommer på at indføre barnet som et afslørende sandhedsvidne, der bryder illusionen. Tidligere lød udgangen: „Den Dragt maa jeg rigtig have på hver Gang jeg gaaer i Procession eller træder op i Folkeforsamling! sagde Keiseren, og hele Byen talte om hans prægtige nye Klæder.“ Altså lykkes skræddernes bedrag helt og aldeles i den oprindelige version. Alle fuppes.

Fra kejserens optog og afsløringen af det indbildte pragttøj, med barnets udbrud: „Men han har jo ikke noget paa!“, vil jeg hente endnu to billeder ind. Den norske, men i Tyskland bosatte satiriske tegner Olav Gulbransson, hvis glansperiode var i 1920'erne, Weimarrepublikkens tid, havde en forkærlighed for Ander-



They pretended to roll the cloth
off the looms.

They cut the air
with their scissors
and sewed with needles
without any thread in them.

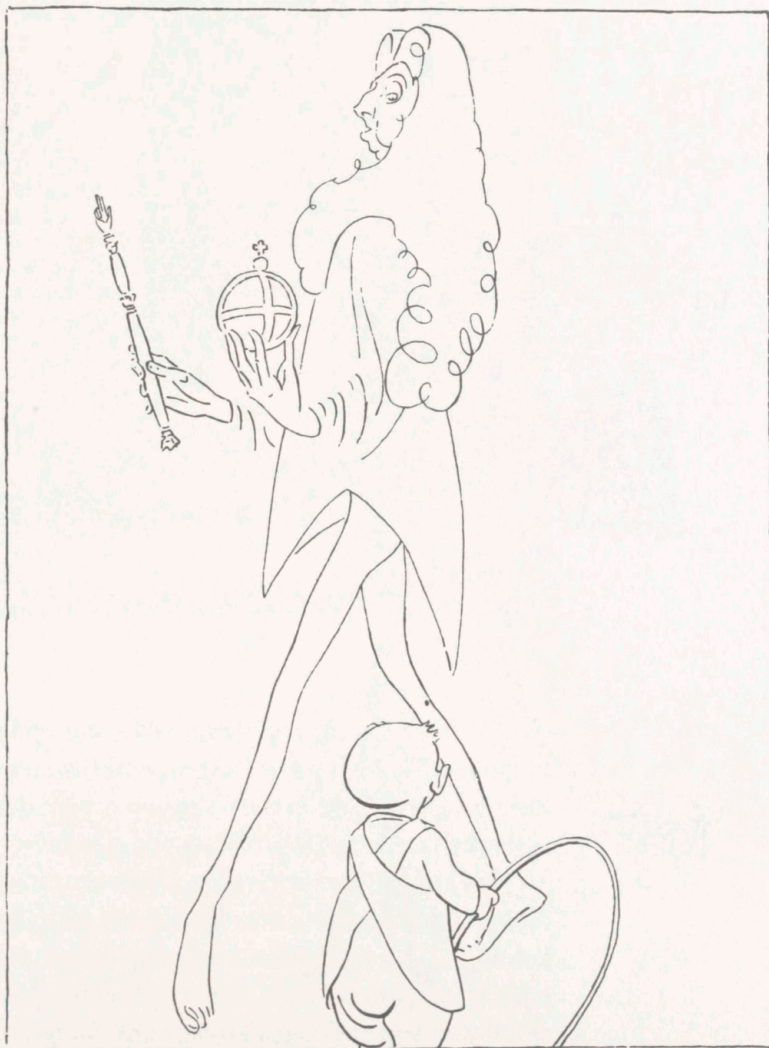
“See!” they cried at last,
“The Emperor’s new suit is ready!”



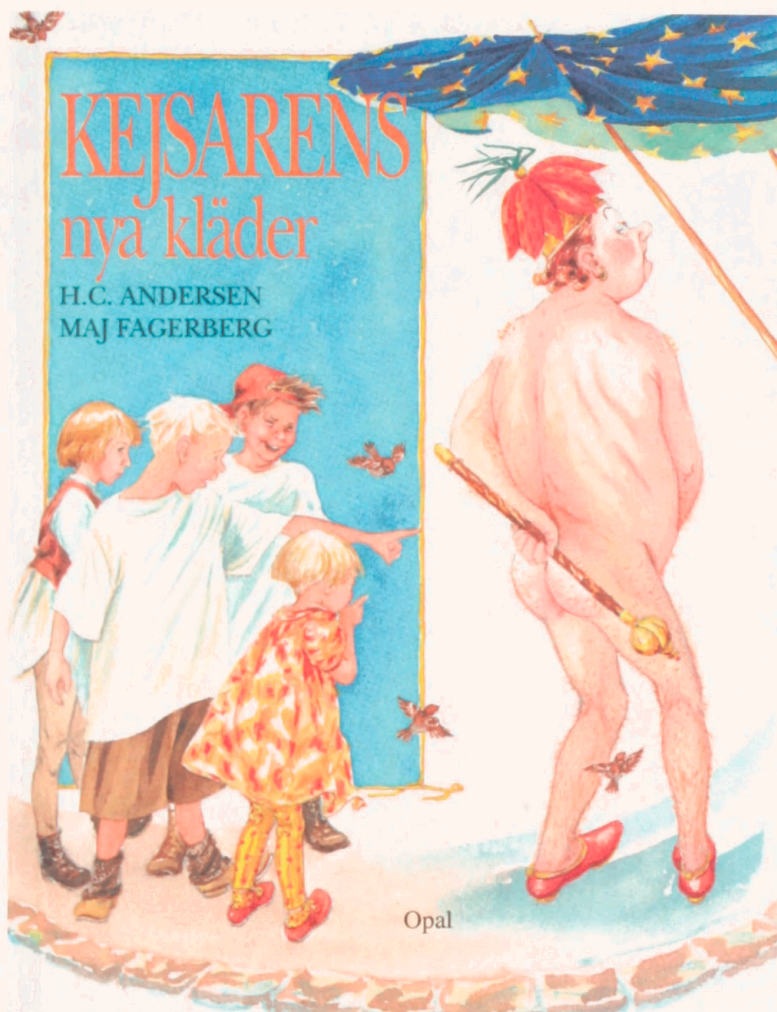
Virginia Lee
Burbon.
*The Emperor's
New Clothes,*
Boston 1949.

sens eventyr. På den her viste illustration fra 1925 ser vi kejseren i natskjorte, bærende på kronregalierne, men ængsteligt skævende til drengen med tøndebåndet. Det er givetvis ham, fra hvem udbruddet er kommet. Med sin stærke forenkling af fremstillingen koncentrerer Gulbransson opmærksomheden om det væsentlige. En hidtil upåagtet mindreårig undersåt er pludselig blevet en særdeles ubekvem, indflydelsesrig person. Kejseren er reduceret til et hjælpeløst menneske, magtens og hierarkiets fornemste repræsentant udleveres i al sin ynkelighed.

Olav Gulbransson.
Däumelieschen,
Berlin 1927.



Maj Fagerberg.
*Kejsarens
nya kläder,*
Stockholm 1994.



Hos svenske Maj Fagerberg, 1994, står optoget ganske i opløsningens tegn. Majestæten søger panikslagen at skjule sin nøgenhed og tager flugten. Børnene har overtaget i den ubarmhjertigt afslørende situation. De griner åbenlyst ad kejseren, peger ham ud.

Vi må af pladshensyn springe over en passage, som magnetisk drager illustratorerne, nemlig kejseren foran spejlet. Det giver anledning til at fremvise hans forfængelighed, også hans tvivlrådighed og ynkelighed, til at dvæle ved hoffets blandede reaktion og ved skræddernes skuespilkunst, deres foregivne tjenstivrige travl-

hed og håndværksmæssige kunnen. Et mangfoldigt samspil af attituder, miner og gebærder.

Illustrationskunst er også anvendt brændpunktsteknik, det at kunne anskueliggøre tekstens hele forløb og ide i ét billede. En sådan fortættet konkretisering af, hvad teksten er om, står Gustav Hjortlund for med sin illustration fra 1958. Her sættes kejserens forfængelighed i overskueligt system, iøjnefaldende og selvfølgeligt. Den livagtige ophængning af stadstøjet på stumtjeneren synliggør majestætens hovedløse pyntesyg og hele miljøets ceremonielle udvendighed. Begrebet *tingsliggørelse* er gjort konkret nærværende.

Gustav Hjortlund.
Tre eventyr,
Odense 1958
(titelside).





Birte Dietz.
*Kejserens nye
Klæder,*
København 1968.

Så lander vi endelig ved Birte Dietz' kludeklip af skrædderne, der klæder kejseren på, passer hans klæder til, 1968. Den anvendte illustrationsteknik med dens materialevalg svarer ganske til eventyrets tema og handling. Overensstemmelse mellem tekst og billedkarakter. Visualiseringen er i udførelsen en virkeliggørelse af eventyrets beretning.

„Nattergalen“ som inspiration for illustratorer

Jeg begynder med at fremdrage et anderledes eksempel på det netop omtalte fænomen: Det materialerigtige billede, hvor illustratoren har valgt en fremstillingsmåde, der både matcher med og tillige overbevisende fremhæver eventyrets skildring, dets idé (se s. 156). Svend Otto S(ørensen) bruger i sit ledsagebillede til

„Nattergalen“, 1995, en dybdetrykteknik, akvatinten, der frembringer en mørk, kornet overflade, til at demonstrere, hvordan den ægte nattergal behandles ved hoffet. Den er på sin reglementerede udgang fra slottet, påpasseligt ledet og overvåget af diverse hoffolk. Koncentrationen samlet om den fra alle sider bundne fugl; den er udsigtsløst fastgjort. Mændene omgiver den som en mørk, cirkelrund mur. Nattergalen er opmærksomhedens lillebitte centrum. Den massive indhegning spærrer livet ude. Alt betragtes ovenfra, fugleperspektivisk. Nattergalen er virkelig nede på jorden, totalt underkuet. Det ser bogstavelig talt sort ud for den.

Hvor eventyrets beretning af Svend Otto S opfattes tragisk, idet fuglen fremstilles som et værgeløst offer for hoffets omklamring, skildres den af amerikaneren Harold Berson i 1962 som en lattervækkende, grotesk foreteelse (se s. 157). Hærskaren af tjenere marcherer bevidstløst af sted, i række efter række, med nattergalen i snoretræk. Absurditeten ved foretagendet betones ved den lodrette komposition, ophobningen af ganske ens geledder af vogtere. Tømmerne, fæstnet til fuglen, er en slags rød tråd, der holder hele arrangementet sammen. Alle synes underlagt den institutionaliserede tvangsforanstaltning.

Grundtonen i de to illustrationer af henholdsvis Svend Otto S og Berson er såre forskellig. Vanskeligt er det imidlertid at fremhæve den ene som mere rigtig end den anden. Begge forekommer samstemte med Andersens eventyr, der rummer dobbeltheden af det komiske og det tragiske ved hændelserne: „Den skulde nu blive ved Hoffet, have sit eget Buur, samt Frihed til at spadserer ud to Gange om Dagen og én Gang om Natten. Den fik tolv Tjenere med, alle havde de et Silkebaand om Benet paa den og holdt godt fast. Der var slet ingen Fornøielse ved den Tour.“ Svend Otto S kan i sin billedfortolkning støtte sig til slutudsagnet i citatet, mens den amerikanske illustration lægger accenten på den foregående del af tekstuddraget.

I det hele taget inspirerer det dybsindige eventyr om „Nattergalen“, med dets stadig varierede – tankevækkende og overdådigt fantasifulde – konfrontation af to vidt forskellige eksistensformer og livsværdier, et hobetal af illustratører til – ofte – indfaldsrige visualiseringer af Andersens forlæg.



Svend Otto S. *H.C. Andersens eventyr*, København 1995.

ribbon which was tied round its leg. There was not much pleasure in an outing of that sort.



Harald Berson. *The Nightingale*, New York/ Philadelphia, 1962.



Jiří Behounek.
*Des Kaisers
Nachtigall*,
Prag/München
1972.

Vi bliver ved fremstillingen af hoffets forhold til den levende nat-
tergal. Jeg vil da, blandt utallige muligheder, opholde mig ved en
tjekkisk illustration af Jiří Behounek, 1972. Med sin artistisk ud-
førte og sikkert, men overraskende opbyggede akvarel synliggør
Behounek livet på slottet som en kunstig iscenesættelse, et



„Tsing-pe“ sagde kavaleren og løb igen op og ned ad alle trapper, gennem alle sale og gange; og det halve hof løb med, for de ville ikke gerne dunkes på maven. Der var en spørgen efter den mærkelige nattergal, som hele verden kendte, men ingen ved hoffet.

Gustav Hjortlund.
Nattergalen,
 København 1977.

rituelt udstyrsstykke. Med distanceret forbavselse lytter hofdamerne og, behørigt adskilt fra dem, kejseren selv til det vingede væsens sang. En prangende similiverden billedliggjort. Inventaret i slotssalen virker som teaterkulisser og personernes adfærd som nøje indstuderede gebærder.

Den tidligere omtalte Gustav Hjortlund tydeliggør hoffets forvirrede travlhed i forsøget på at opspore den efterlyste fugl. Han lader de mange mennesker ile febrilsk op og ned ad trapperne, tilsyneladende uden et bestemt mål. Iver for iverens skyld; grafisk udtrykt ved den afskårne zigzag-figur og dens samspil med teksten, som trappetegningen maser sig ind på, bryder op i. Billedet gør sig demonstrativt gældende; det handler nemlig om ved hoffet at gøre sig bemærket, at synes travlt optaget. „Der var en Løben og en Trækvind“, hedder det i eventyret. Trappen fremtræder som en iøjnefaldende installation, belejligt indrettet til anledningen (se s. 159).

Elsa Eklund.
Näktergalen,
Stockholm 1918.

Køkkenpigen, det fattige og tilsidesatte væsen, har et oprigtigt og oprindeligt forhold til den omgivende natur. Hun kender nattergalen og kan vise vejen til den. Svenske Elsa Ekman sætter motivet suverænt fri. Med sin antydende, artistisk ubesværede billedstil tydeliggør hun, hvordan pigens bevægelse sikkert og utvun-



Henry Justice
Ford.
*Rose, Prinz und
Nachtigall*
(antologi),
Berlin 1989.



gent i landskabet, frem mod fuglen, hvorimod hoffets folk udgør et skeptisk, tungt og langsomt fremadskridende kropsmassiv. Overraskende, at denne ekstreme forenkling realiseres med en sådan overbevisende sikkerhed allerede i 1918. „Og saa drog de Alle sammen ud i Skoven, hvor Nattergalen pleiede at synge“, hedder det hos Andersen. De konkrete omgivelser er ganske udeladt af Ekman; hun koncentrerer sig om det, hun opfatter som det væsentlige ved de impliceredes færden. Et åbent, modtageraktiverende billede, en invitation til publikums medoplevelse.

J. M. Szancer.
Básnie,
Warszawa 1950.



Helt anderledes opfattes køkkenpigen i en illustration fra 1894 af Henry Justice Ford (se s. 161). Hun er billedets dominerende centrum; som centralfigur er hun rykket helt frem i forgrunden. Her ses hun ikke i aktion, men hensunken i kontemplation, vegetativt tankefuld ved fuglens sang. *Art nouveau*-stilen gør sig tydeligt gældende med den lyrisk sværmeriske situation og billedets raffinerede udførelse, træets dekorative slyngninger og det kunstfuldt snoede tekstbånd. Ekmans avancerede, tidløse fremstilling forekommer dog nok så meget i pagt med eventyrets beretning.

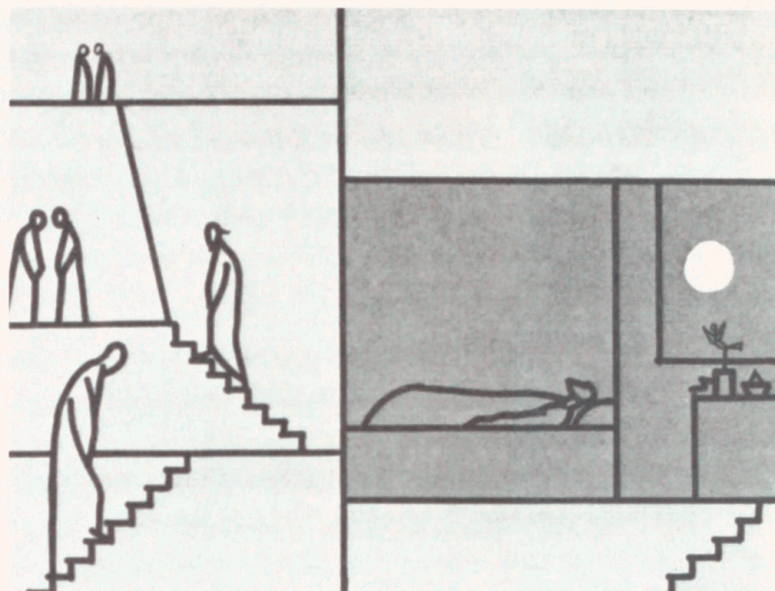
Ud fra yderligere en etape i eventyret vil jeg give en prøve på, hvilken billedstrøm „Nattergalen“ afføder. Det drejer sig om kejserens sygeleje, hvor livet til sidst sejrer over døden. Polakken J.M. Szancer fremstiller i 1950 situationen som et voldsomt dramatisk optrin, holdt i stærke farver. Som fuldt armeret feltherre invaderer døden kejserens domæne. Frygtindgydende og sejrssikker gør den indtrængende sig uafviseligt gældende, med sværdet i den ene hånd og krigsfanen i den anden, begge dele ranet fra den døende kejser. Denne ligger magtesløs hen, og kunstfuglen er inaktiv. Rummets grænser er nedbrudt; månen sender sit ubarmhjertigt kolde lys ned over de to og deres uheldsvangre, asymmetriske møde. Det er døden, som er den handlende, tilmed særdeles aggressivt.

Janusz
Grabianski.
Nattergalen,
Oslo 1965.



NATTERGALEN

Amos Hetz.
The Nightingale,
Tel Aviv
1964.



Szancers landsmand, Janusz Grabianski, bygger også sin farvesymfoniske akvarel fra 1965 op over et elementært møde (se s. 163), men her drejer det sig om forløsningens salige øjeblik, hvor fuglen synger kejseren tilbage til livet. Begge fastholdt i deres dvælende positioner, i konturfast profil. Illustratoren skaber et vidåbent, universelt perspektiv, idet han indefra lader os se ud mod solen og morgenhimlen. Med det genvundne liv er grænserne ophævet. En eksistentiel befrielse er indtrådt, kejserens ufrivillige indespærring er overstået. Det er en horisontudvidende visualisering af eventyrets slutning, et mangetydigt billede.

Og så til de to sidste eksempler på skildringen af kejseren på det yderste. En fornem repræsentant for den minimalistisk antydende, stærkt stilerede visualisering af det formodede dødsleje er israeleren Amos Hetz, 1964. I forlægget hedder det: „Kold og bleg laae Keiseren i sin store prægtige Seng. Hele Hoffet troede ham død ...Rundtom i alle Sale og Gange var lagt Klæde, for at man ikke skulde høre Nogen gaae, og derfor var der saa stille, saa stille.“ Hetz todeler sit billede lodret. Til højre, med en mørk grundfarve, kejserens sygeleje, isoleret fra omgivelserne. Kun månen lyser. Til venstre følger deraf: hoffets færden rundt om-

kring på slottet. Antydning dels af almindelig sladder, hvisken og tischen om situationen, dels af demonstreret bekymring og sorg. Stilheden synliggjort. Afindividualiseret skildring; dette er elementært, overmenneskelige kræfter er på færde. Billedets felter som brikker i et livsmønster.

Endelig en brasiliansk billedskildring af kejseren og nattergalen fra 1965. Francisco Richter fremstiller kejseren som en kong Lear-skikkelse, nedbrudt og dybt bevæget ved fuglens sang. Åbenbart har han gennemlevet sit livs krise og er dermed nået ud på den anden side. Magtrollen synes afskrællet. Majestæten som et hudløst, ydmygt menneske. Vi er virkelig nede på jorden, hvor også kejserkronen ligger. Alt kan åbenbart begynde forfra, uden udvendig ceremoni og fremmedgørende effektjageri. For at vise hvilken vital betydning den levende nattergal har fået for kejseren, tillader Richter sig den frihed at anbringe den på kejserens hånd, ikke – som i forlægget – „tæt ved Vinduet“, udenfor i det fri. Fuglens helbredende sang tydeliggjort.

Francisco Richter.
Estorias
Maravilhosas,
Sao Paulo 1965.





Arthur Rackham. *Fairy Tales*, London 1932.

„Svinedrengen“ på ny

Allerførst så vi Vilhelm Pedersens illustration af de fatale prinsessekys. Denne scene har i stort omfang kaldt på illustratorene. Nogle eksempler: Englænderen Arthur Rackham leverer i 1932 en saftig, veloplagt humoristisk skildring af det barokke sceneri. Et meddigtende, stærkt detaljeret billede; prinsessen med følge har opsøgt svinedrengen på dennes domæne, umiddelbart op til grisestien. Hofdamerne frydefuldt optaget af, hvad der går for sig inden for deres beskyttende kreds. Kejseren, i skjul bag muren til foderpladsen, chokeret overværende kysseriet. Det hele holdt i lerede og grumsede farver, griseriets kulører. Rackhams illustrationer med deres stofligt ide- og farverige udmaling af situationerne begejstrede forståeligt nok Walt Disney.

Anderledes koncentreret og forenklet, renset for rumudfyldningens detaljer, er russeren Dobuzinskij's illustration fra 1917 af,

Dubuzinskij.
Svinopas,
Moskva 1917.





Sobald er in den Hof kam, ging er ganz leise, und die Hofdamen hatten so viel damit zu tun, die Küsse zu zählen, damit es auch ehrlich zuging und der Schweinehirt nicht zu viele bekam, aber auch nicht zu wenige; sie bemerkten den Kaiser gar nicht. Er hob sich auf die Zehenspitzen.

„Was ist das!“ sagte er, als er sah, daß sie sich küßten; und dann schlug er ihnen mit seinem Pantoffel auf den Kopf, gerade als der Schweinehirt den sechsendachtzigsten Kuß bekam. „Hinaus!“ sagte

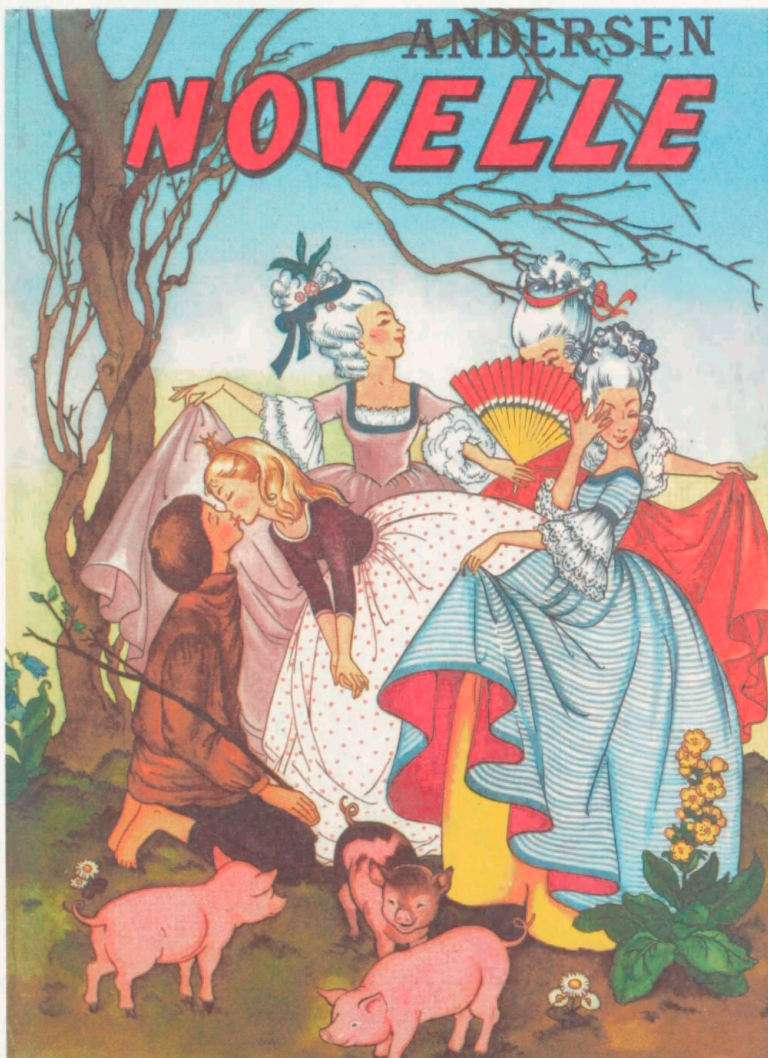


Gerhar Kraaz.
*Die schönsten
Märchen von
H.C. Andersen,*
Gütersloh 1959.

hvordan prinsessen vil erhverve den eftertragtede skralde, der kan frembringe alle slags dansemelodier. Halvnær profil af de tre implicerede. Optrinnet skildret med stileret elegance (også i farvevalget), som en komediekonstellation på en usynlig scene. Betonning af den groteske forskel, tydeliggjort ved de umage klæde- dragter, mellem de to unge, som kejseren nærmer sig i vrede.

Tyskeren Gerhart Kraaz dyrker altid i sine dynamiske, eks- pressionistisk anlagte pennetegninger den stærke konflikt i An-

F. K. Klapschy.
Andersen Novelle,
Bologna 1955
(titelblad).





Maj Lindman.
Svinvaktaren,
Helsingfors 1947.

dersens eventyr. I denne illustration fra 1959 lader han panik og kaos opstå ved den vrede kejsers voldsomme indgriben. Aktionsudladning. Hofdamerne flygter til alle sider, prinsessen er dånefærdig. Derimod er den formummede prins en rolig tilskuer til det pludselige røre. Scenen iagttaget fra en forskudt vinkel skråt nedefra, hvorved dynamikken, de følelsesladede bevægelser, forstærkes. Nederst på bogsiden følger tegningen af, hvad konsekvensen bliver: Prinsessen bortvises, anråber fortvivlet prinsen om hjælp; han vender ryggen til hende. Også her udtalte modsætninger, udtrykt ved persongrupperingen, gestus og kropsbevægelser hos de tre. Eventyret anskuet som et spændingsfelt af aktion og reaktion, et påtrængende bevægelsesmønster.

Vi har set adskillige eksempler på illustrationernes kongeniale fantasiudfoldelse. Denne er både mulig og ønskelig, idet ledsagebillederne dermed bliver andet og mere end udfyldende, kompletterende. I heldigste fald fungerer illustrationen som et opmærksomhedsskabende, overraskende og anderledes synspunkt på teksten, en perspektivgivende afdækning af dennes mere eller mindre skjulte betydningspotentiale. Selvfølgelig bør tekstforlægget forpligte illustratoren, men det skal nødtigt fastlåse denne. Også kan det uheldige forekomme, at illustratoren forfølger sit eget ærinde på bekostning af teksten. Ud fra „Svinedrengen“ fremdrager jeg to tilfælde af en sådan tekstforsømmelse.

På sit forsidebillede fra 1955 til Andersens eventyr fremstiller italieneren F.K. Klapschy kyssescenen som en fersk idyl, en uskyldig børneleg. Forlæggets skildring reduceret til et udvendigt foretagende, dekorativt, men ganske uden vid og og bid (se s. 169).

Illustrationen henvendt til børn, men med en alt for snæver, ja misforstået opfattelse af, hvad børn godtager. En sådan reduceret forståelse af Andersens eventyr, ofte forbundet med en utidigt moraliserende hensigt, er desværre et udbredt fænomen.

Finske Maj Lindman har illustreret „Svinvaktaren“, 1947, levende og fermt. Hendes forhold til eventyret er imidlertid en tvivlsom affære. Hun afslutter bogen og teksten med et helsidebillede af lykkelig genforening mellem de implicerede; forsoning og integration finder sted, konflikten ophævet. Det er ganske vist eventyragtigt, men i fuldstændig modstrid med Andersens udgang på historien. Forfængeligheden får her en nådesløs straf;

finalen har at gøre med et barsk anti-eventyr. Lindman leverer en gevaldig omtolkning af forlægget, et renvasket modstykke til det, udglattende og harmonisøgende. Eventyret bruges som springbræt for illustratorens egensindige, Andersen-fjerne idé.

Ib Spang Olsen.
H.C. Andersen
Eventyr,
København 1998.

Den gode illustration

Modsætnings- og afslutningsvis melder sig igen spørgsmålet: Hvad er da en god illustration? Jeg vil besvare spørgsmålet ud fra en helsidesillustration af Ib Spang Olsen til „Den lille Idas Blomster“, udarbejdet ca. 1990 med henblik på en stor japansk Andersen-udgivelse i fire bind. Det nævnte eventyr hører til blandt digterens allerførste udgivne af slagsen; det ser dagens lys i 1835. „Aldeles min egen Opfindelse“ erklærer Andersen nogle år senere selvbevidst om det. Legende ubesværet er „Den lille Idas Blomster“ fortalt, selvfølgelig og mundret afvikles dets forløb. Troværdigt afspejles barnets bevidsthed og samtidig belyses med intuitiv indsigt en række afgørende modsætningsforhold i tilværelsen, bl.a. det om fantasi over for virkelighed. Eventyret begynder med et snuftag, bringer os omgående ind til sin kerne.

Sådan er det også med Ib Spang Olsens illustration. Den udgør en overdådig livsbekræftende, selvfølgelig overskuende og sammenfattende optakt. Studenten og Ida placeret i forgrunden, hun er ganske optaget af hans fortællende gøren og laden. Han beretter med ordene, men også med papirklippet. („Han kunde de allerdeiligste Historier og klippede saadanne morsomme Billeder“, hedder det i forlægget). Fra ham udgår en magisk fascinationskraft, han er noget af en troldmand med sine smidige hænder, en ung og smuk Hans Christian. Omkring dem vokser rummet, antager slottets dimensioner (hvortil Andersens student henlægger sin beretning), bliver til et bølgende og dansende blomsterhav, en rigdom af floraens former og farver. Studentens fortælling om blomsternes liv virkeliggjort visuelt. Fantasiens triumf bliver synlig. Skråt bagude, diagonalt anbragt i forhold til de to, har vi studentens modpol, den til empiresofaen fastgroede, vredt skumlende kancelliråd. Forargelsens mørke udgår fra ham,



han er en eksplosion nær af indestængt, selvretfærdigt raseri. „Er det Noget at bilde Barnet ind!“ lyder hans sure indsigelse i eventyret. Diskret meddigtende foregribes det antydende, bl.a. ved vinduernes størrelse og antal og rummets udstrækning, at vi allerede befinder os på slottet. Fantasien triumferer.

Illustrationen er et ledsagebillede, der tjener til en fortællende, ubesværet tydeliggørelse af forlægget. Men den er tillige et med eventyret jævnbyrdigt og samstemt kunstnerisk udtryk. Det demonstrerer eventyrets tema med munter selvfølgelighed og rammer dermed forlæggets tone. I overensstemmelse med Idas ynglende forestillinger udfolder billedet sig iderodigt og dynamisk. Dets kompositionelle spændingsforhold med diagonalopbygningen svarer til de modsætninger, eventyret etablerer. Eventyrets samtid konkretiseres upåtrængende ved hjælp af påklædning og møblement. Illustrationen er syntetisk anlagt med sin suveræne fortætning af eventyrets ide. Billedet rummer et mere omfattende handlings- og betydningsfelt, end situationsskildringen umiddelbart lader ane. Det har en orienterende og klargørende funktion med sin veloplagte præsentation af de implicerede parter.

I forhold til teksten er billedet en aktivt og selvstændigt medspillende faktor. Det lever op til, hvad både Ib Spang Olsen og hans yngre kollega, Lilian Brøgger, forstår ved en god illustration. For ham „en tegning, som samarbejder med og støtter teksten, gerne åbner den og i nogen grad supplerer den“. For hende „et billede, der formidler en historie på en sådan måde, at det udvider teksten og samtidig kan stå alene“.

De to udtalelser henter jeg fra interviews med illustratørerne i den bog, som jeg er ved at udarbejde om denne artikels emne, og som har titel til fælles med artiklen.

Thorkild Borup Jensen „H.C. Andersens eventyr i billeder – En illustrationshistorie“, Syddansk Universitetsforlag, 2004.

