

Den bundne længsel

En analyse af H. C. Andersens »Kun en Spillemand«

Af JOHAN E. DE MYLIUS

Størsteparten af H. C. Andersens romaner beretter om kunstnerskæbner og gør det på en måde, så man kan følge en klar udviklingslinje fra *Improvisatoren* frem til miniromanen *Lykke-Peer*¹. Da de i emnevalg og tematik ligger så nær op ad hinanden, kommer de ligefrem til at kommentere hinanden, og der sker derved det spændende, at dette lille hjørne af Andersens mangesidede og noget uoverskuelige produktion åbner for en ny og mere omfattende indsigt i hans livstolkning og hans selvforståelse, sådan som han i tidsrummet 1835–70 lod disse komme til udtryk i sine ofte uafklarede, men altid fængslende eksperimenter med romanens muligheder.

Kunstnerens skæbne er her altid sat i forbindelse med problemet om lykken. Kan det lade sig gøre at forene de kræfter, der betinger den kunstneriske skaben, og dem, der betinger menneskelig lykke? Trods kriser lykkes det i *Improvisatoren* for hovedpersonen at gøre det, men kun fordi en højere styrelse (forfatteren?) lægger en mosaik til rette bag om hans ydre skæbne. Det bliver på den måde muligt i romanens sidste fase at samle alt det adskilte i en storstilet harmoni, hvor dog ene digtningen synes at være blevet overflødiggjort. – Slutpunktet i romanrækken, *Lykke-Peer*, beskæftiger sig med de samme problemer som *Improvisatoren* og er i mange konkrete detaljer en spejling af den i det små. Men løsningen her er ikke længere nogen løsning. Det adskilte kan kun forenes momentant. Sammenfaldet af kulmination og død er derfor den største lykke.

Ind imellem disse to yderpunkter, hvor mulighederne for en syntese afprøves, har interessen været rettet mod spørgsmålet om, hvad det er for sider af menneskesindet, som kunsten henter livskraft fra, og samtidig dermed mod spørgsmålet om, hvilke muligheder et menneske overhovedet har i en verden af indre og ydre bindinger. Selv om H. C. Andersens udgangspunkt i de fleste af romanerne er forbundet med hans egen eksistens som kunstner, trænger han således hurtigt frem til helt elementære menneskelige problemer. I *Kun en Spillemand* er det endda sådan, at skildringen af kunstneren er skudt ind i en meget mere om-

fattende sammenhæng, et kompleks af temaer, symbolkæder og psykologiske grundkonflikter, der tilsammen begrunder bogens komposition. Endvidere er der den ejendommelighed ved romanen, at dens seks første kapitler ligesom danner en helhed for sig, hvis grænse markeres ved det store fortællerindskud i begyndelsen af kap. syv. Disse kapitler er stærkt symbolsk opladede og danner en i sig selv afsluttet billedrække, et lille skæbneforløb, der peger hen på resten af romanen. De vil derfor blive analyseret først, hvorefter resten af romanen belyses ved en række længdesnit, som fremdrager de vigtigste problemkomplekser og følger deres udformning. En del gentagelser (navnlig i citatmaterialet) vil være uundgåelige, da disse ting ofte mødes og træder for dagen på samme sted. Men for at vise sammenhængen i fiktionen må man først udskille dens bestanddele.

Romanen lægger ud med en præsentation af et af eventyrenes yndlingsdyr, storken. Den er forbundet med tanken om rejse, med forestillinger om de varme lande. Den apostroferes som en forunderlig mystisk fugl (*Romaner og Rejseskildringer* III, s. 3), der bærer noget af Syden med sig til Norden. Det rejsemotiv, der er knyttet til storken, leder over til menneskenes verden, til skrædderen, Christians far. Han er selv noget af en trækfugl. Når han ser storken, »Solfuglen«, må han tænke på sine egne vandringer, og en længsel mod de fremmede lande opstår.

Storken har slået sig ned på jødens tag. Commandeersergeanten ser det som et udtryk for hans rigdom og held, men væsentligere er det, at også jøden ved sin fremmede race har tilknytning til Syden. For skrædderen står dette klart. Jødens have sætter ham i »forunderlige Tanker«, han kunne tro at være i Italien (s. 10–11). Også i Christians bevidsthed sker der en identifikation af den mystiske verden på den anden side af havemuren med de fremmede lande. De østerlandske eventyr, som læses højt om vinteren, og faderens rejsefortællinger er gennemgangsleddet for ham². Da han er kommet ind i Naomis have og sammenligner, hvad han her ser, med sit derhjemme, forstår han det som *Syden og Norden*, og karakteristisk nok er det storken, som knytter dem sammen.

Herinde i haven er Naomi den bydende, feen der hersker i *fantasiens og drømmenes land*, et paradis, som det næsten er syndigt at trænge sig ind i. Under deres leg foregribes væsentlige ting i romanen. Christian ser ud gennem det røde glas i lysthuset og tror, det brænder. I denne illusion indgår ilden sammen med storken og faderens fortæl-

ling om det brændende bjerg (s. 14). Den følgende panteleg behøver ikke nærmere kommentar. Der hentydes direkte til den senere i romanen, bl. a. hvor Naomi er ved at forføre Christian til at bryde med sine omgivelser og slå igennem som kunstner (s. 165). Et af hendes argumenter er, at han endnu tilhører hende, at hun har part i ham, og det bekræftes på sin vis af bogens udvikling.

I tredje kapitel sker der det ejendommelige, at jødens hus virkelig brænder; vi får ingen forklaring på det. For Christian betyder det en overgang fra illusion til virkelighed, et forløb, som gentager sig på centrale steder i bogen. – Da han vågner op, glæder han sig over de smukke farver, som han tilskriver samme årsag som dagen før. »Det var en heel Fornøjelse at gjensee denne Ildpragt« (s. 15). Men hans forestillinger bryder sammen, branden er en realitet.

Bag ved dette skjuler sig motiver af halvt mytisk art. Christians indtrængen i Paradisets Have straffes. Der bliver lukket for »Indgangen til det smukke Blomsterland« (s. 14), og senere forsvinder selve Paradiset, længselens mål for ham, det bliver til et »nedtraadt Øde« (s. 18).

Da ilden blusser op, er både jøderne og storkene (jvf. den tidligere forbindelse i temaet de fremmede lande) behersket af instinktet, hvis funktion udløses af katastrofen. Den gamle jøde og storkemoderen brænder op. Netop da indføres nordmanden fra Hulgaden. Han kommer for at redde Naomi, da han jo er hendes far. Det siges ikke her, men hans indføjelse kan måske begrundes rent tematisk.

I slutningen af kapitlet klinger rejsemotivet tragisk ud. Døden er for jøden den sidste færd i mere end én forstand. Da resterne af liget sejles bort ved nattetide, er det både for Joel og for Christian en mindelse om den forestilling, at den døde føres bort af dybe strømme til et fjernt hjemland, prisløst mørke, uafvendelige magter. Her kobles to tidligere anslåede temaer til: drengens forestillinger om et fjernt fantasiland og faderens rejseminder (s. 20). En kreds af temaer og motiver nærmer sig sin afrunding.

I lighed med det foregående adskilles nu igen i kap. fire illusion og virkelighed. Børnene leger bryllupsfest, og Naomi og Christian er brudefolk. Alt er lykkelig idyl, der oven i købet støttes af svalens symbolske puslen og skyerne, der synes at mødes og smelte sammen. Men vægten lægges på, at det er »Schein« og ikke »Sein«. Det tilsyneladende møde er i realiteten en adskillelse (s. 22). På dette sted indføres også en skelnen mellem »højere og lavere«, som vil blive behandlet senere. Spørger man efter de kræfter, som bevirker for-

løbet, gives det entydige svar: »efter Verdensordenens Physiske Love.« Allerede på det symbolske plan aner man, at personerne er determinerede. – Foreløbig udspillede desillusioneringen i fortællerens indskud, men straks efter fremtræder den som egentligt handlingsmoment. Naomi føres bort, og det af fornemme folk.

I det følgende præsenteres gudfaderen nærmere. Allerede gaden, hvor han bor, har en særlig aura over sig. Den minder om en gade i en bjergstad og er bekendt som et forum for smugleri og slige lyssky foretagender. Da drengen kommer, spiller nordmanden på sin violin. Ved sidespringet til sagnet om Paganini knyttes *lidenskab, kunst og forbrydelse* sammen. Også nordmanden selv fortolker sin situation ud i det sagnagtige, mytiske. Christian oplever således gudfaderen og hans spil som noget dæmonisk: »Hans Nærhed havde just noget af det, man tillægger Nøkkens Spil og Slangernes Blik« (s. 26). – I sit udseende forener han det nordiske og det sydlige, det næsten jødiske. Der lægges op til en antydning af hans fortid også gennem hans spil: det er dødedansen, han fremfører for drengen (s. 27). Der er noget dobbelt over hans kunst: en skøn illusion og en djævelsk virkelighed. Den sammenlignes med et diabolsk kobberstik, hvor det, som den naive tror er korset, i stedet viser sig at være djævelen selv (s. 29).

Da der er tale om, at drengen skal lære at spille, udtaler henholdsvis moderen, faderen og gudfaderen deres forventninger. For faderens vedkommende er det rejselysten, der gør sig gældende. Gudfaderen lægger op til, at Christian skal blive en vild fugl, en kvindebetvinger. Men hvad med ham selv? Han er fra naturens hånd ikke køn. Hvad hjælper ham så en rød rose, endsige violinen? Hvad nytter det, man synger som en svane, når man dog er en and!

Rejsen til Thorseng er den sidste station i det lille forløb, som her skal forsøges beskrevet successivt. Det er en midlertidig kulmination i relationen gudfaderen-Christian. Der indføres nu atter en dobbelthed i billedet. Gudfaderen vil ud at bade og løfter drengen op på sine skuldre, da han går ud i vandet. Der siges troskyldigt, at det er billedet af den hellige Christoffer (*Christoforus*) med barnet, en bemærkning, som man i første omgang læser hen over. H. C. Andersen benytter jo sin sædvane tro altid lejligheden til at demonstrere, hvor meget af den bildende kunst han har præsent. Men det er værd at mærke sig modsætningen til det, der rent faktisk sker. Gudfaderen bliver årsag til drengens fald.

Scenen i klokketårnet omtales ironisk af Kierkegaard (Sml. Værker I,

s. 54), som at Christian dér »rigtignok paa en besynderlig Maade kommer i et særegent Misforhold til det Musicalske,« og af Ole Jacobsen (i indledn. til den her benyttede udg.) med henvisning til visse fakta fra H. C. Andersens biografi. Ingen af delene tyder på overvættes fornemmelse for den halvt drømmeagtige side af oplevelsen. – Christian er helt hypnotiseret af skræk for klokken. I denne tranceagtige tilstand »syntes den ham en Slanges uhyre Gab; Knebelen var Braadden, som den spilede hen imod ham« (s. 37). Når vi nu husker, at drengen tidligere har følt sig draget og dog skræmt af gudfaderen og hans violinspil som af en slanges blik (s. 28), er vi straks et skridt nærmere ved en forståelse af scenens sammenhæng med det øvrige kapitel. Med denne symbolværdi in mente kan man gå med til at sige, at han kommer i et særegent misforhold til det musikalske, om end det næppe var det, Kierkegaard tænkte på.

Forbindelsen fra klokken over slangen til gudfaderen gøres eksplicit ved de billeder, der trænger sig ind i hans bevidsthed. Han bemærkes af en følelse, der minder om den, han havde samme dag, da gudfaderen tabte ham i vandet. Der er parallelitet også i hændelsernes udfald. – Af de forestillinger, der under den meget suggestivt skildrede tilstand bevæger sig i ham, må man især lægge mærke til, at ilden, Naomi og slangen knyttes sammen. De viser direkte tilbage til scenen med branden og bestyrker én i at opfatte dem som tematisk beslægtede. Dermed er ringen sluttet, en raffineret sammenhæng af associationer har tydeliggjort sig som symboler og ledemotiver. Det lille tætte forløb når til ende, da Christian drømmer, at slangen har slugt ham (s. 38).

Paralleliteten i de to begivenheder består i, at der begge steder er tale om en fortabelse, om et fald, og både i billedet af Christoforus og af slangen er det den dæmoniske nordmand, Naomis far, der »bevirker« det. Senere i romanen kommer dette frem på anden vis. Her må vi nøjes med at konstatere, at den tilsyneladende udvikling i virkeligheden er hæmmet. – Denne fortabelseshistorie er det ene af de hovedtræk, jeg vil føre med mig frem til de større analyser. Det andet er skildringen af Christians uløselige binding til Naomi. På det symbolske plan er en række relationer blevet endeligt fikseret. Spillet er slut, spillet kan begynde.

En helhedsbetragtning af bogen ud fra spørgsmål om skæbnesyn og fortællerholdning lod mig straks udskille de seks første kapitler som en »roman i romanen«. En nærmere analyse har nu bekræftet dette snit

og har klarlagt en tematisk struktur. Inden for en tydeligt afgrænset fase af hovedpersonens liv³, er de muligheder angivet, som herefter skal realiseres i egentlig handling. — De følgende længdesnit vil i nogen grad komme til at stille handlingsforløbet i skyggen, hvad en udviklingsroman i almindelighed ikke er tjent med. Men *Kun en Spillemand* forholder sig noget tvetydigt til normen. På den ene side foregår der noget, der ligner en udvikling; på den anden side er Christians handlinger kun en stadig afdækning af noget én gang fastlagt. Dette komplicerede forhold kan ikke på tilfredsstillende vis opløses ved en blot successiv beskrivelse.

Af de fem emnekredse er den, jeg har kaldt »fortæller og fortælling«, kun indirekte et tema i romanen, forsåvidt som det utilsigtet fra forfatterens side er blevet læseren en nøgle til forståelsen af bogens dialektik.

Dyr og menneske. Gennem hele romanen går der en bestræbelse på at finde ind til, hvad det egentlig er for kræfter, der virker i mennesket *eller* bestemmer det udefra. Ved bogens slutning synes man ikke, man er nået frem til nogen entydig erkendelse. Men undervejs er en række spørgsmål blevet stillet, der er foretaget dristige ekskursioner ind i ukendt land, ofte med hastige tilbagetog til følge, dog uden evne eller vilje til at slette sporene. De strækker sig således gennem hele forløbet som en stadig mere påtrængende problemsfære, der tager tydeligst form i gudfaderen og Naomi.

Det er ovenfor blevet påvist, hvordan det dæmoniske, dobbeltbundede var knyttet til nordmandens skikkelse. Hans væsen, som det fremtræder for de øvrige personer, får sin forklaring ved de gruelige gerninger, han har øvet i fortiden. Hans erfaringer ligger på livets minus-side. Derfor er netop han bedst i stand til at kunne formulere den ene side af romanens tema, problemet om mennesket og dets eksistens.

Gudfaderens filosofi synes at gå ud fra en dualisme i tilværelsen. Den er valpladsen for en strid mellem dyret og noget højere, der betegnes som »mennesket«. Sine tanker herom udtaler han i forbindelse med Marias forhåbninger om (hendes egen og) drengens fremtid (s. 63–64). »Vilddyret sidder inden i ethvert Menneske, hos En er det en glubende Ulv, hos en Anden en Slange, der veed at krybe paa Bugen og slikke Støv. Dyret er os givet; det kommer nu an paa, om det eller vi fik den stærkeste Kraft, og Kraften har ingen fra sig selv.« — Hans holdning må betegnes som fatalistisk. Der antydes ganske vist

en kamp mellem disse modsat orienterede kræfter, men det er, som om der ikke levnes »mennesket« nogen mulighed for på lige fod at kunne gribe ind og lede de lidenskaber, der rejser sig i det. Kraften har ingen fra sig selv, siger han, og i fortsættelse heraf udbryder Maria: »Vor Herre frie os fra den Ondes Magt!« Men det var nok ikke det, nordmanden mente. Tværtimod har han lige ytret: »Ligger det i ham, at han skal stjele, at han skal blive en vild Fugl efter Qvinderne, saa dæmpes det ikke! ... er det Onde engang i ham, da maa det ud!« (s. 63). Det er en opgiven på forhånd. Det eneste sikre er, at vi har dyret i os.

Den opstillede dualisme har stærk overvægt i retning af det destruktive i menneskets væsen. Det kommer også til udtryk sidste gang, Christian mødes med sin gudfader. Drengen er på flugt fra stedfaderens gård, og nordmanden er på flugt fra fængslet. De finder hinanden i skoven, og gudfaderen beretter i folkeeventyrets form om sig selv og sin skæbne (s. 80–82). Den modsætning, som før (s. 68) kunne formuleres som Gud kontra Djævelen, optræder i denne ufærdige myte som dydsmennesket og dyret, men med den forskel, at den del af mennesket, der har »Dydsfagterne«, kun er en ydre forfængelig, hovmodig side af det djævelske. Stoltheden beror på manglende indsigt i jegets væsen.

Den egentlige årsag til miseren bliver i gudfaderens tolkning lagt uden for mennesket. Det er »Satan«, der er skyld i, at den lille »Guds Engel« fik vildskaben i blodet. Men det vil blot sige, at han afstår fra at gribe ind mod det dyriske i sig selv. Resultatet er på forhånd givet: Mennesket er ondt (p. 82), og det må ende med at bukke under for nødvendigheden.

Nu må naturligvis det forbehold tages, at disse betragtninger ikke straks kan hæves op til at være romanens »mening«. Det må også nævnes, at fortælleren som regel tager kraftigt afstand fra gudfaderens »Bizarrerier«. Alligevel får de et perspektiv, der når ud over hans personlige situation, når man ser på, hvor disse dystre refleksioner indføres i handlingsgangen. Den første kommer netop, da Maria og Christian står over for en omskiftelse i deres liv. Fremtiden er endnu usikker; men opholdet hos stedfaderen synes ikke ligefrem at modbevise gudfaderens sortsyn. Anden gang står Christian igen ved et vendepunkt i sit liv. Vi har endda fået ridset modsætningen mellem hans ydre armod og »udødelige Aand« op lige før mødet med nordmanden (s. 79).

Efter placeringen at dømme er der al grund til at erindre sig dualismen mellem det menneskelige og det dyriske, samt dens tragiske udfald, så meget des mere som vi møder den igen senere i romanen, endda i fortællerens egne betragtninger. Det er scenen, hvor Steffen-Kareth kommer til matrosen og beder ham om at tage hende med sig som kone (s. 125–26). I en undskyldning over for læseren for at beskrive noget så lavt og hæsligt som disse ludere siger fortælleren: »Der er noget Tragisk-Rystende i at se den menneskelige Natur nedværdiget til Dyret, og der i sin Undergang begribe, at den var skabt i Guds Billede.« – Også her lægges årsagerne uden for mennesket selv. Der henvises til hendes hjem og ungdom. Nu er der indtrådt en spaltning mellem sjæl og legeme, eller rettere: sjælen er død, legemet går og spørger. »Hun, den Halvdøde, har ei Kraft til at hæve Forholdenes Kistelaag og Syndens tunge Jord, som trykker.«

Temaet dyret i mennesket får en mere nuanceret udførelse i romanens kvindelige hovedperson, Naomi. – Under gennemgangen af de seks første kapitler fandt vi hende knyttet til Syden og til den både dragende og tragisk pointerede rejselængsel, til ilden og til slangen (nordmanden). – Ved Christians og Naomis første sammentræf i teatret føres disse træk antydningvis videre. Det er næppe tilfældigt, at det, de denne aften ser, er balletten Rolf Blaaskjæg. Gudfaderen bringes herved i erindring (også han er jo kvindemorder). I øvrigt siges det tydeligt om musikken til stykket: »– det var langt herligere end Gudfaderens Violin, og dog mindede det ham derom« (s. 100). Kunsten, det dyriske og den sydlandske Naomi er således elegant ført sammen.

Temaet klinger med ved de spredte beskrivelser af hendes ydre (s. 113 og 115). Det er det jødiske, eksotisk-stolte, der lægges vægt på. Over for Christian forholder hun sig kynisk eksperimenterende. Da talen falder på muligheden af at hjælpe ham frem, bemærker hun: »– jeg vil have, at de skulle blive ulykkelige i Slutningen af deres Liv. Det er saa interessant!« (s. 132).

Ved festen på herregården uden for Odense får vi tydeligere end før hendes forbindelse med temaet. Hun står ude hos lænkehunden »et stort glubende Dyr, som havde hendes særdeles Kjærlighed« (s. 151). Det er samme hund, der senere (s. 161) overfalder Christian og bider ham. Det er lige ved at være lidt for gennemskueligt, når det viser sig, at hunden hedder Normann! – Oven i købet afsløres dens navn på et tidspunkt, hvor Naomi lige har udfrittet sin plejefader og den gamle

grevinde om sin virkelige herkomst og får at vide, at nordmanden er hendes far. Hvad der før kun var anelser og associationer, indgår nu en utvetydig forbindelse. – Portrættet af Naomi udfyldes efter mødet med den døende Joel. Han har givet hende klare beviser for, at greven ikke er hendes far. Til gengæld fornægter hun Joel over for bondekonen, fordi hun knytter sin lidenskab til en højere social sfære. Hun tænker sig åbenbart, at den vil kunne give et vist indhold til en ellers meningsløs tilværelse. Døden er det sidste: »altsaa leve hurtigt, men leve! indaande Glæde og briste i et Nu!« (s. 179). Det minder betænkeligt om de råd, gudfaderen gav Christian med på vejen (s. 67–68). – Det jødiske i sin afstamning og natur bliver hun sig mere bevidst nu. Af fortælleren identificeres hun med Ismael, om hvem det blev spået, at han skulle blive et vildt menneske (s. 178).

Alt dette er dog kun oplægget til det egentlige, hendes erotiske betagelse af berideren Ladislaus – i modsætning til den vege og barnlige Christian hører han til blandt de »interessante« skikkelser i bogen og er som sådan en dæmonisk repræsentant for den side af 1830ernes forestillinger om mennesket, der domineredes af navne som Byron, Heine og Pusjkin. Ved hans optræden i Odense betones modsætningen mellem hans idealske skønhed, det overmodige, dristige i hans optræden – og hans sorgfulde træk (s. 182–83). Ved opvisningen i København bemærkes det ved Naomis begejstring: »– han var den første Mand, hun havde betragtet med Beundring, den Første, hun havde skuet op til i Erkjendelse af, at han i Noget var hende overlegen« (s. 197). I hendes betagelse indgår to komponenter: dels en længsel efter at rive sig løs og leve et frit liv, efter at »tumble sig i fremmede Lande, altid Nyt! aldrig komme tilbage for at blive« (s. 196), dels en rent erotisk drift. Dens genstand er fra Syden som hun selv og står som hun i pagt med dyret, de mødes i betvingelsen af hesten. Man kommer her uvilkårligt til at tænke på Branners *Rytteren*.

Forholdets parallelitet til det dyriske træder klart frem, da det er ved at opløses (s. 217). Ladislaus fortæller hende om hoppen, der følger ham, når han går gennem stalden: »Det er af reen Kjærlighed, . . . Du følger ogsaa efter mig, men af en modsat Drift.« Stedet antyder, at hendes udsagn »jeg har handlet med min fri Villie« (s. 203) ikke kan tages for gode varer. Forklaringen på hendes handlinger ligger i racen og arven fra nordmanden. Dyret, driften er hende givet. I sin samtale med greven i Castellis have kommer hun selv ind på emnet, efter at hun har brudt med Ladislaus. Allerede hendes fødsel indviede

hende til denne skæbne, og som frøet var, måtte frugten blive (s. 231). Sin lidenskab følte hun som en feber i blodet (s. 203), en ild, der også skriver sig fra hendes herkomst og som forener hende med Ladislaus: »Pariaens Søn og Israels Datter have asiatisk Blod, den hede Sol brænder deri« (s. 219).

Det dæmoniske i forholdet træder frem, da de ledes ved hinanden. Naomis kærlighed bliver ikke til ligegyldighed, men til hadets djævelske vellyst (s. 224). Hun erkender at have bundet sig til det falske naturspil i hans legemsformer, og hendes erkendelse er en indsigt i et »diabolisk Dyb« (s. 214). Denne side af temaet føres videre, da hun i Paris ser balletten *La Tentation*, hvor dæmoniske væsner skaber en ung kvinde, der er bestemt til at bringe den hellige Antonius til fald. Han sejrer over »Dybets Skabning«, men Naomi blegner ved at se stykket (s. 260). Hun spørger sig selv om grunden til sin lidelse og ulykke »– og hun tænkte paa Dæmonernes Skabning i la Tentation, hiint Væsen, de gave Liv og menneskelige Følelser, og det forekom hende, at hun selv var beslægtet med det. »Ja, Dæmoner have kaldt mig frem til dette Liv!« (s. 265).

Da Naomi rejste ud, realiserede hun i en vis begrænset forstand Christian i sig selv. Ind imellem hører vi derfor kun så meget om ham, som just er nødvendigt for at beskrive hans videre livsløb. At Naomi forener begge i sig, fremgår af, at hun kalder sig den danske Christian. Passet, som blev udfærdiget til ham, indeholdt en beskrivelse af hende. Og på herregården blev hun kaldt »dristig som en Dreng« (s. 152) og »en deilig Mignon« (s. 154)⁴. Jvf. også hendes replik til ham ved middagen: »– vil De være Dame, saa er jeg Cava-leer!« (s. 153). Det fremgår endvidere af, at hun på flugten bærer mandstøj, og af Josephines bemærkning om, at hun mere ligner en mand end en kvinde (s. 224). Selv om den rent faktiske Christian således er skilt ud af sammenhængen med det dæmoniske hestetema, forenes han og Naomi dog i forholdet til et andet dyr, nemlig storken, der går som den røde tråd gennem hele romanen og efterhånden lades op med en vældig symbolværdi, idet den foruden disse to også optager skrædderen, gudfaderen, jøderne og beriderne i sig. Den bliver således det mest omfattende udtryk for det tematiske kompleks, jeg har kaldt »dyr og menneske«. Men ud over at stå som fællesnævner for alt dette rummer den en speciel funktion, aftegner et ledemotivisk mønster, som vi kan følge fra første til sidste side.

I bogens indledende kapitler optrådte storken som repræsentant

for det sydlandske, for rejsen, længselen ud. Storken nævnes jævnligt sammen med skrædderen, og deres handlinger er delvis parallelle (jvf. især turen til Regissekilden). Han er næsten kun en menneskelig konkretion af fuglen (jvf. s. 47 og 60). – Om natten ved kildemarkedet drømmer Christian om Naomi og jødens have, hvor de legede. Også storken bringes ind i drømmen. Han føler det, som om Naomi igen tager hans øjne og mund i pant, og denne gang smerter det. Han prøver at følge hende op i luften, men vågner. Scenen balancerer fint mellem drømmen, hvor længselen, den følelsesmæssige binding er fremherskende, og virkeligheden, hvor vældige naturkræfter råder og forløser spændinger i sindet. Det, scenen skal illustrere, er Christians dragning mod Naomi, det sydlandske, og Luzies forsøg på at holde ham fast ved jorden, *vække ham af den umulige drøm*. – Christians flugt fra stedfaderens gård er foranlediget af et møde med storken. Han kommer til at tænke på sin barndom og alt, hvad faderen har fortalt ham om dette underlige dyr. En længsel efter at komme tilbage til Svendborg vågner, og halvt drømmende begiver han sig på vej. Retningen angives af storken, og det er da også den, han giver skylden for det hele, da han bliver sig sin ensomhed bevidst (s. 77).

Storken omtales, netop som Naomi er stukket af med berideren: »Vaaren var ivente, Storken var ivente – ja, Storken, det er en sælsom Fugl! naar den kommer fra Syden til os, føle vi Lyst til at reise derhen, hvorfra den kommer« (s. 200). Forbindelsen med Naomi er klar, men ydermere er beriderne, de evigt rejsende, de hjemløse, nu ført ind under vort ledemotiv. Driften mod rejsen, længselen mod Syden kommer senere frem i det dityrambiske prosadigt, der begynder: »Kjender Du Hinduernes Fædreland?« (s. 207). Ved sin optakt minder det én om Mignons sang fra *Wilhelm Meister* »Kennst du das Land«. Parallellen er ikke tilfældig. Begge steder drejer det sig om en længsel efter Syden og om en heftig, uafklaret passion; og man husker, at Naomi før blev karakteriseret som en dejlig Mignon. Endelig bliver Goethes digt citeret direkte før et af kapitlerne (tredje del, III). – Rejsemotivet knyttes atter tragisk til Ladislaus og hans stamme, der altid er på vandring, uden blivende sted (s. 210).

Da vi møder storken igen, er vi nået til romanens slutning. Christian er strandet i en landsby nær grevens slot som slet og ret spillemand, og nok så symbolsk har han en syg stork hos sig. Sine forhåbninger lægger han i fuglen; rejsen, længselen mod de varme lande er også blevet en smertelig kredsen omkring tanken om Naomi. Stor-

ken bliver hans sidste desperate forsøg på endnu en gang at knytte sig til en håbløs lidenskab. Det er på forhånd dømt til undergang, og storken bliver da, som man kunne vente, hakket ned af de andre før det store træk. Den forklaring, han kan se, udtrykker han sådan: »Naturen gav Eder ikke Kræfter, og derfor maatte I døe, stakkels Dyr.« Han har gået og ventet på en slags oprejsning, at Naomi skulle komme tilbage for at lade ham begrave hende. Nu er det omvendt: »Dig og ikke hende holder jeg som død i mine Arme!« Med storken er hun død for ham, den tråd, han endnu klamrede sig til, er bristet, naturen har vist sin revers, længselen er definitivt dementeret. Tilbage er der kun for ham at dø. — Og her foldes fortællingens vifte sammen. Naomi er vendt tilbage til herregården, storken er kommet fra Syden, Christian er ude på sin sidste rejse, Naomi drager forbi. — Temaer og ledemotiver er ført til ende, men er rejsen det også?

Fortæller og fortælling. Det mærkelige ved *Kun en Spillemand* er fortællerens holdning. Trækker vi de enkelte steder frem, hvor han afbryder handlingsgangen for at fortabe sig i vidtløftige betragtninger af almen filosofisk karakter, eller hvor han ligefrem udlægger den, er der ikke noget usædvanligt ved dem. Sådan skrev man dengang. — Det ejendommelige er, at hans udsagn, uden at de tillægges en konkret optrædende fortællerskikkelse, som kan tolkes i sin faktiske begrænsning som en af romanens personer, på væsentlige steder strider direkte mod handlingens forløb.

Et af de grellere eksempler har vi i indledningen til kap. syv. I de foregående kapitler gjorde fortælleren sig ikke påfaldende bemærket. Selvfølgelig var han der og kommenterede forløbet (jvf. s. 3 og 22, henholdsvis indledningen om storken og kommentaren til bryllupslegen). Men selv hvor han som i det sidste eksempel dementerer handlingen, begrænser hans indgreb sig dog til at udbygge temaer, som allerede er anslået og som realiseres i handling umiddelbart efter. Men da det stærkt symbolske forløb er afsluttet, vågner fortælleren pludselig op og bliver grundigt forskrækket over det meget tragiske forfald, der er fuldbyrdet under dække af dunkle associationer og ved greb ned i det ubevidstes, drømmenes verden. Der dynges nu betragtninger op i syv lag, før vi igen kan sætte benene på jorden og høre om, hvad der ellers skete Christian.

I dette store fortællerindskud føres linjerne fra det tidligere ganske vist videre. Der tales en del om omgivelsernes indvirkning på menne-

sket udvikling, og det falder jo nogenlunde i tråd med det allerede beskrevne. Blot må man være opmærksom på, at det her får en drejning mod det sociale, en anklage mod tiden. Og det kan nok undre én lidt, når man har fulgt udviklingen i de seks første kapitler. Der havde vi også en social skelnen mellem den rige jøde og den fattige skrædder, men det var da så langt fra den, der forårsagede Christians fald. De kræfter, der virkede her, udgik først og fremmest fra gudfaderen; derfor virker det mere end underligt, at fortælleren med ét kaster sig ud i vidtspundne forklaringer om tiden og omgivelserne. Som tilgift får vi en række postulater, der angår Christians kunstneriske geni. Det har vi ikke set meget til endnu, og det varer længe, før det i romanen optræder andetsteds end i fortællerens tvivlsomme overvejelser. Disse udsagn bliver da også straks efter halvvejs kaldt tilbage (afsnittet »En sjelden Kunstner . . .« etc. s. 40), uden at man bliver klar over, hvor fortælleren står, hvad det er, han vil sige os. Resultatet er en rådvild flaksen frem og tilbage mellem yderpunkter, en meget energisk, men forvildet og vildledende opvisning for åbent tæppe.

Det andet eksempel, der kan belyse fortællerens placering i forhold til handlingsgangen, er indledningen til kap. IV i anden del. Situationen er den, at Steffen-Kareth har begået selvmord. Hendes skæbne har givet anledning til dystre betragtninger og til, at endnu en af Christians illusioner er bristet. Det virker derfor som et slag i ansigtet på én, når fortælleren umiddelbart efter går over til at berette om, hvordan Guddommens almagt stråler frem i den hele skabning (s. 128). »De digtede Eventyr faae deres Overnaturlighed kun ved Kjædens Overbrydning, ved Mangel paa den vise Orden, vi daglig have for Øie i det større, guddommelige Eventyr, hvori vi selv leve.« Hvis man skal bringe det i relation til konteksten, må det betyde, at fortælleren bortforklarer sin gruelige fortælling ved at henvise til, at det kun er fiktion. Sådan er virkeligheden skam ikke! – Her står éns forstand stille. Romanens forløb tager jo ikke sigte på at vise det jordiske som et meningsfuldt led i en guddommelig helhed. Tværtimod nøjes den med tragisk at påvise forfaldet og desillusioneringen. Fortælleren er derved kommet i et besynderligt modsætningsforhold til sit værk. Han ser vældige nedbrydende kræfter udfolde sig af det én gang givne, tragiske temaer, hvis konsekvenser rækker ud over de hævdundne forestillinger og truer med at sprænge hans og hele idealismens verdensbillede. Men betegnende er det for H. C. Andersen, at han ikke tør lade de nye digteriske erfaringer gælde for, hvad de er. I stedet prø-

ver han fortvivlet at henlede læserens opmærksomhed på en højere sandhed end den kunstneriske.

Fortællerens indgreb over for den vildt voksende fortælling kan gå så vidt som til direkte at korrigere en persons anskuelser, selv om disse er i overensstemmelse med et væsentligt tema i romanen. Vi kan her igen bruge indledningen til anden dels kap. IV: »»Her i Verden . . .« sukkede Christian . . . ere ingen mægtige Feer!«» Men fortælleren ved heldigvis bedre. Hans indskud lyder: »Men her er en Gud, som er mægtigere; om hans Viisdom fortæller det Skabte omkring os, om hans Godhed det Skabte i os.«⁵

Det beskrevne spændingsforhold mellem fortæller og fortælling kan yderligere være et tolkningspunkt for den mærkværdige usikkerhed, H. C. Andersen lader skinne igennem i romanen. Jo længere handlingen skrider frem, jo mere tager han sin tilflugt til uegentlig billedbrug. Skal vi have at vide, hvordan Ladislaus ser ud, bliver vi henvist til at forestille os en bemalet Apollon (s. 199). Skal der siges noget åndrigt, får man straks et citat af en eller anden ligegyldig forfatter stukket ud, hvis ord ikke har anden forbindelse med teksten end den forstemmende, at Andersen hellere gør reverens for den samtidige læserskares husguder, end han selv finder på noget. I en uendelighed køres der op med navne på kunstnere og kunstværker, referater af operaer og balletter, så man til sidst tror at befinde sig i en af datidens saloner. Altsammen ikke så meget tegn på Andersens uformuenhed som på en febrilsk bestræbelse på at dække over den afgrundsdybe usikkerhed, han følte over for dette nye og mærkværdige, der udviklede sig under hans hænder.

I sammenhæng hermed må man også se de let komiske citater, der er plukket ud og anbragt over hvert kapitel med angivelse af forfatternavn⁶. Det helt sublime nås ved kap. seks, hvor et tanketungt sted fra *Nej* anføres: »Bim bim bim bim.« – Og ikke nok med et enkelt citat; tit er der hele to forskellige foran hvert kapitel. Vil man ikke bare nøjes med at ryste på hovedet ad denne manér, må man vist se også det som et tydeligt bevis for Andersens usikkerhed over for bogens overrumplende stof. Det kan ikke være for at gøre sig lækker for publikum og kritikere, dem havde han stoppet munden på med *Improvisatoren*⁷. Betegnende nok er det kun i *O.T.* og *Kun en Spillemand*, han forfalder til sådanne excesser. Han forsøger at dække sig ind gennem alle disse forfatternavne, hvoraf en stor del er gået i glemmebogen. Over for samtiden og måske allermest over for sig selv

har han villet pege hen på almindeligt anerkendte autoriteter, han har haft brug for at mobilisere ikke én, men legio af støtter for ikke at kæntre i de oprørte vande.

Kunstner- og samfundstemaer. Et forsøg på ud fra de her givne forudsætninger at indkredse romanens kunstnerproblematik må hente sine eksempler fra to diametralt modsatte sider, nemlig gudfaderen og den »engagerede« fortæller. Den første er næsten den mest interessante, da han jo, selv om han er en sidefigur i bogen, har en så afgørende indflydelse på de to hovedpersoners udvikling, at han er lige ved at drage læserens hele opmærksomhed over på sin side.

Det er hos gudfaderen, Christian får de første indtryk af musik, af kunstnerisk udfaldelse: hans violin fortæller lige så forunderlige ting som hans tunge, sælsomme historier om forrevne landskaber og underjordiske væsner (s. 26). Dersom strengene synger, hvad han tænker, må det vist være feberagtige, onde tanker, der ligger bag (s. 27). Hans spil er lige så dejligt og forførende som nøkkens, nøkken, der spottes, fordi den ikke selv er et menneske, ikke kan blive salig (jvf. s. 25). Eventyrlige, halvt mytiske forestillinger har dannet sig omkring hans kunst, noget han selv accepterer og bruger til at bortforklare sin skyld med. Disse forestillinger får dog en vis relativ gyldighed ved at blive lagt i munden på andre personer. Det er nøkken, der har lært ham at spille, siger en nabo til Christian »og fra den Tid maatte Drengen altid, naar han hørte Gudfaderens Violin, tænke paa Nøkken i den brusende Fos, og han blev taus og drømmende« (ibid.). Både personen og hans spil gøres gådefulde for os, det adjektiv, der hyppigst knyttes til ham, er »sælsom«. Det er betegnende nok Christians far og ikke hans mor, der bryder sig om at høre ham spille, hos skrædderen vækker det minder om rejseårene, om de fremmede lande. Der er hermed etableret en forbindelse mellem det gennemgående, tragisk opfattede rejsetema og den dæmoniske kunst. — (Forbindelsen fra nordmanden til det vidtspændende storkemotiv går altså både over Christians far og Naomi, foruden naturligvis over Christian selv.) Maria derimod synes, der er noget hekseagtigt i hans spil »og næsten maae vi give hende Ret« (s. 29). Da hun får at vide, at nordmanden er kommet i fængsel på grund af mordene og smugleriet, uddyber hun sine tidligere fornemmelser: »... man kunde see og høre det på ham, at en ond Aand der havde Sæde. ... Violinspillet var som Kains Røst. Det var fælt at høre!« (s. 76).

Det kunstneriske, som det kommer til udtryk gennem gudfaderen, er altså tæt forbundet med forbrydelsen, med det abnorme og destruktive i mennesket. Der hviler noget hemmelighedsfuldt over det, noget som på én gang drager og frastøder. Musikken udøver en uforklarlig magt over sindet, en trolldom, som antydes at udgå fra kunstnerens samhørighed med de dyriske drifter. — At dette ikke er noget, der er specielt for nordmanden, antydes i begyndelsen af kap. V, hvor Christian kommer på besøg hos ham og hører violinen klinge: »Ethvert for Tonerne aabent Øre vilde have studset ved at høre derpaa. Det var denne melodiske Jamren, der fra Paganinis Violin skabte Sagnet, at han havde dræbt sin Moder, og at hendes Sjæl nu bævede gennem Strængene« (s. 24). Det synes, da at skulle være en almen beskrivelse af det kunstneriske, når det sættes i forbindelse med de utæmmede passioner og de mørke lag af sjælen.

I sit ydre forener nordmanden de kontraster, der ligger bag hele romanens tematik, forskellen mellem nord og syd. Han har et »skelende Blik« (s. 25) og vækker både længsel og skræk hos drengen. Hans kunst står i et særligt forhold til naturen: han lytter til en fugls sang med »et sælsomt, lurende Blik« (s. 28) for at kunne overføre dens toner til sin violin. — Ved drengens besøg giver han en musikalsk tolkning af de billeder, der hænger på hans væg: dødedansen. Det snerper altsammen hen mod en forståelse af hans fortid. I den myte, han før sin død fortæller Christian, i hvilken hans eget liv er fremstillet med folketroens almengørende billeder, får man at vide, hvilken funktion violinspillet har: firbenene, der optræder som en slags erinyer, følger efter ham på hans flugt og anklager ham: »saa tog han Violinen frem og spillede for dem og vrængede efter dem, saa faldt de i Søvn« (s. 81). Den kunstneriske evne står i dæmonbesværgelsens tjeneste.

Over gudfaderen og hans kunst er der noget dybt foruroligende, der anskueliggøres gennem de mange skildringer af noget tilsyneladende, der dækker over noget andet. Spiller han lystigt på sin violin, så er det »som Lystigheden paa Slaveskibet, naar Slaverne, for Bevægelses Skyld, med Pidsken tvinges til at dandse paa Dækket« (s. 28). Og i et større afsnit belæres vi indgående om dobbeltheden i hans spil. Det sammenlignes med et parisisk kobberstik med overskriften »Diabolique«. Det, som den fromme bøjer sig for i den tro, at det er Kristi kors på Golgatha, afsløres som djævelens værk. Den skinbarlige fanden sidder på den bjælke, forbryderen skal bindes til, og spreder

benene ud til siderne. »Et lignende Billede i Toner frembød Gudfaderens Violinspil« (s. 29). I dette noget udpenslede og for en nutidig opfattelse ret smagløse billede er hele den *mistænkeliggørelse af kunsten og kunstneren*, som sker gennem fremstillingen af nordmanden, ført sammen. Det vildledende, djævelske hænger nøje sammen med personens fortid, men er hele tiden søgt fæstnet til alment kendte forestillinger, til sagn og myter og til dalevende kunstnere som Paganini og Bull. Troværdigheden af det, der siges om kunsten og dens udøver, skulle på den måde være garanteret; gennem alle de her citerede tekststeder går der en tydelig bestræbelse på at nå ud over det individuelt afgrænsede.

Forlader vi kredsen af temaer omkring gudfaderen og går over til at se på, hvad fortællerens selvstændige betragtninger indeholder, finder vi – efter kap. seks – forholdsvis få spor af denne fuldstændige underminering af kunsten *indefra*. Indledningen til kap. syv er det lidt vanskeligt at få mening ud af i denne sammenhæng. Der siges ganske vist meget, og det fremføres med megen suffisance, men det er til dels selvmodsigende og har karakter af afledningsmanøvre. I en sentensagtig og let patetisk stil tales der om omgivelsernes evne til at omforme »Grundstoffet i dets Udvikling« (s. 39). Der hentes billeder fra naturens liv som illustration til menneskenes. De synes underkastet de samme love: »Instinctet i ham og Indvirkningen udenfra peger som Magnetnaalen kun i to Retninger, hinanden aldeles modsatte. Han maa enten blive en sjelden Kunstner, eller et usselt, forvirret Væsen. Omgivningens Blomsterstøv indvirker allerede med Duft og Farve« (ibid.). Fortælleren giver det hele problem en drejning hen imod det sociale, samtidig med at også tidens indvirkning gøres gældende. Der stilles retoriske spørgsmål, som ikke virker velanbragte, når man tænker på, med hvilken konsekvens det lille forløb i de seks første kapitler blev ført til ende. Det kaldes en misundelsesværdig lod for den enkelte at blive reddet fra glemsel af en kunstnerisk præstation, men man er noget i tvivl om, hvor meget han egentlig mener med det, han siger. Det er som et uopløseligt væv af hinanden modsatte synspunkter. På den ene side udslettelsen, trøstesløsheden, på den anden side den udødelighed, hin udvalgte selv kan skabe sig, deroverfor berømmelsens betydningsløshed i den næste tilværelse og så igen et par hånlige bemærkninger til massernes perspektivløse forsigtighed og selvtilfredshed.

Betragter man de senere fortællerindskud, vil man se, at den fore-

gående tragiske og uløselige problematik ligesom er fortrængt. I lighed med de i et tidligere afsnit beskrevne bestræbelser forsøger fortælleren her at dække over de egentlige temaers desperate konsekvenser ved at opstille en tydelig og klar pseudo-problematik, hvor årsagerne er projiceret ud og fikseret i samfundet. Fortælleren og læseren kan da glæde sig over, at det hele ikke er så håbløst, som det ser ud til. Hvis det og det ikke havde været sådan og sådan, så kunne alt have vendt sig til det bedre. Der spilles højtrøstet på udenværkerne for at aflede opmærksomheden fra det egentlige. »Alt her i Verden er underkastet Naturlove, saaledes ogsaa Digteren; hans Berømthed afhænger ikke af hans Værkers Fortrinlighed, men af hans Fædrelands Størrelse, denne og hans egen Storhed multipliceres med hinanden og Fædrelandet er altid en Tier« (s. 194). Som man ser, er der forsøgt en overgang fra indre til ydre begrundelse, noget der sker *sideløbende* med, at de påviste temaer føres videre og endda udvides. Det gælder også de få steder, hvor vrangsidens af kunstens verden fremstilles, f. eks. under omtalen af *Le diable boiteux*, et stykke, der vender op og ned på publikums forestillinger om det skønne og lykkelige teaterliv ved at vise livet bag kulisserne. Fortælleren bruger det som springbrædt for en række betragtninger over, hvad der skjuler sig i disse kunstneres hjerter: en »Skyggeverden fuld af Lidenskab og Taarer« (s. 100), og det liv, de lever uden for kunsten, er tyngt af fattigdommen. Denne visdom udmøntes i et par ofte citerede aforismer; det siger noget om den hidtidige forståelse af *Kun en Spillemand*, at det først og fremmest er denne ende af problematikken, man har grebet fat i. —

Dog skal det siges, at H. C. Andersen selv er skyld i, at misforståelserne har kunnet holde sig så længe; han spiller et dobbeltspil, hvor det er vanskeligt at afveje, hvad man skal fæste lid til. Et hovedpunkt er her det beskrevne spændingsforhold mellem fortæller og fortælling.

Men to afsnit fortjener dog nærmere omtale, dels fordi de noget abstrakte ræsonnementer dér føres over på en konkret virkelighed, en betydningsbærende, afgrænset handling, og dels fordi disse steder leder over til en betragtning af romanens ene hovedperson, spillemanden Christian:

Det afsnit, hvor Steffen-Kareth opsøger sømanden, giver en ny variation af temaet. I sin henvendelse til læseren gør fortælleren opmærksom på, at det, som her synes frastødende, i grunden er det samme, som man plejer at besynges med skønne, poetiske navne og som accep-

teres af samfundet, når det er klædt i guld og silke. Man mærker en bitterhed i tonen, når der tales om »den kongelige Bolerske« (s. 126), som hyldes af samfundets spidser. Steffen-Kareth og hendes kolleger er derimod pariaer, fordømt og afskyet i det borgerlige selskab, fordi de er fattige. Den sociale placering er altafgørende for menneskets skæbne. Men det varieres straks lidt i det følgende, hvor det forklares, hvad der har ført hende ind på denne bane. Det er ikke så meget de sociale forhold, som det er ånden i hjemmet. Vi får intet at vide om, hvorvidt denne ånd evt. var betinget af fattigdom eller lignende. Dermed er der sket en forskydning i synsmåden fra det konkret samfundsmæssige over mod det mere ubestemmelige: omgivelsernes indflydelse. Som det er udformet her, rettes søgelyset nu mod faktorer, der har rod i det individuelle, bl. a. blufærdigheden. Der bøjes endnu stærkere af fra den sociale determinisme, da hendes skæbne forklares ved en af de græske myter, der fortæller om kærlighedens ødelæggende kraft. Med billedet af Jupiter og Semele nærmer vi os det, der var kernen i de forestillinger, som knyttedes til nordmanden.

Taget som helhed kredser stykket da også om modsætningen mellem det at være skabt i Guds billede og at nedværdiges til dyret. Det er det vampyragtige, der beskæftiger fortælleren i de ret drastiske skildringer af skøgerne, dette at legemet kan overleve sjælen.

Steffen-Kareths historie har mindst 2 funktioner i romanen. For det første skal den, som det senere vil blive belyst, indgå i rækken af Christians desillusioneringer. Men for det andet har den også betydning for opfattelsen af den anden hovedperson, Naomi. Det er de erfaringer, som hun senere gør, der her er trængt sammen og ligesom foregrebet i en skikkelse på et lavere plan. Hvad det ydre angår, har de ikke skæbnefællesskab, de er jo placeret i hver sin ende af samfundet; men der er dog et indre slægtskab imellem dem, selv om Naomis erfaringer er langt mere nuancerede og dybtgående. Hun får også det halve af bogen til sin rådighed, mens Steffen-Kareths skæbne rides op på et par sider.

Det andet afsnit, som det lønner sig at se nærmere på her, er det, der handler om hesten. Der gives en beskrivelse af de vilde hestes liv på stepperne, og fortælleren føjer sin kommentar til: »Ønsket, at de altid maae blive i denne stolte Frihedstilstand, paatrænger sig os« (s. 119). Pointen er imidlertid, at de i løbet af en generation kan afrettes til skikkelige pakheste og arbejdsøg, altså igen omgivelsernes indvirkning: »... paa den meest glimrende Begyndelse kan følge en saadan

Slutning. Intet Dyr har i Skjebneomskiftelse mere tilfælles med Mennesket« (ibid.) Det er dog kun det generelle oplæg til en konkret historie om hesten *Sonderling*, der fra at have været en fornem families yndlingshest er sunket ned til at måtte trække billige kaner for simple folk rundt om malmhesten på Kongens Nytorv. – Men det er ikke nogen helt almindelig hest; den er af litterær herkomst, opkaldt efter en af Lafontaines romaner, *Der Sonderling*. Med dette navn er der slået bro over til kunstnerproblematikken. Hesten skal være en parallel til Christian, dens skæbne skal spejle nogle af hans muligheder, samtidig med at den skal være en anskuelig eksemplificering af de mange påstande om miljøet altafgørende betydning, de tilfældige ydre hændelsers indflydelse.

Hestens skæbne er meget tydeligt bragt i forbindelse med Christians, og efter H. C. Andersens sædvane sker det gennem et lille handlingsforløb, hvori de vigtigste personer er impliceret. Christian er ude at køre med kanen, som trækkes af Sonderling; den falder død om foran grevens fødder, den samme greve, som i sin tid har ejet den, og som også har opmuntret Christian til at dygtiggøre sig i violinspillet. For at cirklen kan slutes, fortælles det desuden, at Naomis mor i sin tid har klappet den, hestens skæbne var delvis afhængig af udviklingen i forholdet mellem hende og greven, Naomis plejefader. Hændelsen bliver årsag til, at Christian kommer på visit hos sin formodede velynder m.v.

Ved betragtningen af gudfaderen og fortælleren har det da vist sig, at der til kunstnerproblematikken knyttes to synsmåder: a) kunsten mistænkeliggøres som udtryk for dæmoniske kræfter i mennesket, b) kunstneren går til grunde, når han er født i den forkerte ende af samfundet og hæmmes i sin vækst af en uforstående omverden. Det må da blive spørgsmålet, om begge disse forklaringer skal stå ved magt eller kun den ene. Et definitivt svar kan man ikke få ved kun at holde sig til bogens kunstnerisk begavede hovedfigur, Christian, idet hele kompositionen er lagt an på at vise vekselspillet mellem ham og Naomi, der får alle de ydre fordele, som Christian savner. Undervejs må hun derfor stedse drages ind i fremstillingen, hvis der skal findes svar på de spørgsmål, der rejser sig.

Når Christian er den, man sidst går til for at få noget at vide om romanens kunstnerproblematik, så er det, fordi han er tegnet så udflydende, at det er vanskeligt at se personen for sig og få hans handlinger og udsagn til at danne et acceptabelt mønster. Kierkegaard betvivlede

endog, at han skulle være et kunstnerisk geni: »Andersen fremstiller ikke et Genie i dets Kamp, men snarere et Flæb, om hvilket der forsikkes, at det er et Genie, og som kun har det tilfældes med et Genie, at det lider en Smule Gjenvordigheder, som det vel at mærke endog ligger under for« (*Sml. Værker I*, s. 45). I *Mit eget Eventyr uden Digting* siger H. C. Andersen til sit forsvar: »... jeg vilde vise, at Talent er ikke Geni, og naar ogsaa Lykkens Solskin udebliver, da gaaer det her paa Jorden til Grunde, men ikke den ædlere, bedre Natur« (op. cit., Reitzel 1962, s. 54). Ingen af disse modstridende udtalelser kan bruges som indfaldsvej. Andersens egne ord vil dog kunne efterprøves på romanen.

Talentet åbenbarer sig, da gudfaderen giver Christian undervisning: »... Fingre og Hoved for Violinen havde han« (s. 29). Igen med et billede fra naturen vises det, at hans længsel efter musikken er ham medfødt (s. 40), og i det store fortællerindskud i begyndelsen af kap. VII siges det, at »Tonernes Gud kyssede ham alt paa Vuggen« (s. 39), og at hans sjæl usynligt har fået tonernes dåb. Der bringes en anekdote til torvs om hertugen af Reichstadt, der var dødfødt, men kaldtes til live af kanonernes brag: han var jo Napoleons søn. Som parallel dertil berettes der om, hvordan Christian som dødfødt kaldes til live af musikken. Det lyder lovende. Men måske er det en underfundighed fra Andersens side. Hertugen var død i 1832 som en stækket fugl, uden at have fået lejlighed til at virkeliggøre de forhåbninger, som mange af Europas liberale nærede til ham. Når der da anvises to muligheder: »En sjelden Kunstner maatte han blive, eller et sølle Skrog« (s. 40), forekommer den sidste den sandsynligste, også hvis man begrænser sig til at argumentere ud fra selve romanen. Det er jo lige i de foregående kapitler blevet beskrevet, hvordan den dæmoniske gudfader greb afgørende ind i hans liv. Christian har ikke hans vilde, lidenskabelige natur, og det vil sige, at han ikke har den nødvendige sjælelige spænding som baggrund for en kunstnerisk udfoldelse. Han er en amputeret person. – Kun i denne forstand kan man bekræfte H. C. Andersen i hans ord om, at han ville vise, at talent ikke var geni.

Udviklingen af Christians evner er en tid betinget af den sygdom, der blev følgen af oplevelsen i klokketårnet: »Altsom Nærverne bleve pirreligere, blev Øret mere aabnet for Tonernes Sprog« (ibid.) Legemets svaghed muliggør et liv i *fantasier og drømme*. Der tales om »Phantasies Scirocco« og faderens rejselængsel og gudfaderens dæmoni som en lige så skadelig påvirkning, som »Luft og Vand i Cretiner-

nes Dale er for Barnet, som fødes og opdrages der« (s. 41). Disse udtryk er så stærke, som de vel kan være, og indeholder en fuldstændig nedvurdering af det kunstneriskes funktion i mennesket. Fantasien har en nedbrydende indflydelse, ja sidestilles med sygelige tilstande. Billedet er således betydeligt mere kompliceret, end H. C. Andersen gav udtryk for i selvbiografien.

I løbet af romanen sker der imidlertid noget helt andet, end man skulle vente sig ud fra denne begyndelse. Hans sygdom forsvinder uden at efterlade sig spor (jvf. s. 153), og det er da urimeligt at ville søge begrundelsen for hans videre skæbne her.

Der findes nu to rækker af udsagn, der belyser problematikken, og for det meste optræder de på samme sted. Den ene række beskæftiger sig med hans forhold til kunsten og den anden med hans afhængighed af hjælp fra eventuelle velyndere. Da han har været i teatret med Peter Wik og hørt musik hedder det: »Nu begreb han, at der var noget Højere, noget Ædlere end Hverdagsmenneskets Dont; Geniet hos ham var ved Toner aandet i Live og stræbte efter et Slags Legemliggjørelse. Han anede Perlen i sin Sjæl, Kunstens hellige Perle; han vidste ikke, at den som Perlen i Havet maa vente paa Dykkeren, som hæver den til Lyset, eller klæbe sig fast ved Musling og Østers, det høie Patronatskab, for saaledes at komme til Beskuelse« (s. 101). Hovedtendensen er klar og er allerede belyst; men når citatet drages frem, er det, fordi der i dets første del anslås et tema, som kommer igen senere, og som er med til at opbygge en ny forklaring på Christians skæbne, en forklaring, der kan bruges som endeligt indicium for, hvilken af de to sider af kunstnerproblematikken – den indre eller den ydre – der er den afgørende.

Musikken lærer ham at stræbe ud over hverdagslivet, anviser ham et mål, som han kommer til at vurdere højere end dem, som almindelige mennesker sætter sig. Han bestyrkes heri af greven, der ganske vist ikke tænker på at støtte ham, men som kalder ham et geni og opfordrer ham til at vælge musikervejen. Som undskyldning for ikke at gribe ind siger han, at det sande talent altid selv baner sig vej (jvf. s. 115–16), og at »der maa Gjenvordigheder til, for at luttres.« Det er næsten en ordret foregribelse af Søren Kierkegaards kritik, der hermed afvises. Fortælleren kommenterer det meget patetisk: »Det var de Icarusvinger, han bandt paa Geniets Skuldre; dristigt formede Vinger, men af Bly. Ordene vare jo dog et gammelt Thema, som fra Slægt til Slægt tonede for Kunstnerens Øren og vil med Variationer klinge i Aar-

tusinder, saalænge Verden er den samme, som da den gav Socrates Gift og Christus en Tornekrone» (s. 116–17). Der er en dobbelt mening i udsagnet. Dels at geniet ikke selv kan hævde sig på trods af ydre skranker, dels at verden altid miskender det. Kort sagt, situationen er totalt håbløs. Men det tragiske kommer ind ved, at Christian er uvidende om det og lader sig *anspore* i sin stræben, tror på sin sejr. Han bestyrkes i sin tro ved læsning i Det gamle Testamente, hvor kamp og hindring lønnes med lykke (jvf. s. 124), men han skuffes. Det fører imidlertid ikke til nogen religiøs krise hos ham, han er for naiv, for ureflekteret.

Hans umulige stræben får en ny baggrund ved mødet med Naomi. Han drømmer om at sprænge sine lænker og træde frem som kunstner for at kunne forenes med hende (s. 156). Den higen ud over det jævne liv, som han tog med sig fra oplevelsen i teatret, fyrer hun bravt op under. Om nordmanden siger hun til ham: »Han har været et ualmindeligt Menneske men ulykkelig, dog det er langt interessantere, end at være et lykkeligt Hverdagsmenneske» (s. 163). Hun opfordrer ham til at drage ud i den store verden, bryde ud af sine små kår og sætte sin lid til sine evner. »Noget Udmærket i Verden bliver Ingen paa den jævne, rolige Vei« (ibid.)

Fortælleren lader dog forstå, at han ikke billiger hendes tanker. Om Naomi siges det, at hun »udmalede meer og meer sine romantiske Anskuelser af Livet, hun ikke kjendte« (s. 164). Det er ikke kærlighed til Christian, der driver hende, selv om han opfatter det sådan, det er en opsparet trang til selv at handle, som hun får udløsning for gennem ham. Alt, hvad hun siger til ham, har et forførerisk sigte, idet hun vil give ham nye forestillinger om hans jeks beskaffenhed, om hans rolle i tilværelsen. Det forføreriske bliver særlig evident, da hun *benytter* sig af hans kærlighed til hende: »... et almindeligt Menneske kan jeg ikke elske,« siger hun (s. 165), og giver dermed grund til at tro, at hans forsøg på at slå sig igennem som kunstner vil medføre en passende belønning.

Det egentlige dæmoniske i hendes eksperimenteren med Christian kommer frem, da hun henviser til deres panteleg: »Du tilhører mig endnu, jeg har Part i Dig!« (ibid.) Hans binding til Naomi har nu ganske vist fået en rimelig psykologisk begrundelse, men den får samtidig et skær af noget primitivt, magisk, hun er ligesom en del af ham selv, som han ikke kan løsrive sig fra, og som han dog ikke kan leve op til, fordi de i karakter er vidt adskilte. Og det, han længes efter, er

jo netop det, nordmanden besad, og som gjorde ham til kunstner. Christians drømme og længsler er knyttet til noget uopnåeligt, noget som endda for læseren viser sig slet ikke at være ønskværdigt. — I lang tid er han helt opsuget i Naomi, og da deres skæbner definitivt skilles, sker der dels det, at han mister den drivkraft, der måske trods alt kunne gøre ham til kunstner, dels at han fikseres på ét bestemt punkt: i sin håbløse længsel efter hende. *Det er i disse konflikter, han går til grunde som kunstner og menneske.* Om ikke andet gør det, så peger dette entydigt bort fra den sociale problematik som den primære.

Men over for dette står der to personer, der synes at være positivt opfattede, og som begge prøver at vejlede Christian, anvise ham andre mål. Den ene er skipperen Peter Wik, en jovial og fornuftig mand, der tager livets tilskikkelser med humør. Han hviler i sig selv, fordi han kender sin plads i tilværelsen og ikke uroligt stræber ud over de givne rammer; han er rodfæstet, og det giver ham mulighed for at bedømme de fornemmes kredse ganske sundt. Af ham får Christian det råd at »tage Verden, som hun er, og ikke som hun skulle være!« (s. 144). Det er dog et spørgsmål, hvor langt hans råd får gyldighed i romanen. Ser vi på Naomis skæbne, viser det sig, at det der får et helt andet perspektiv. Også hun beslutter sig til at tage verden, som den er, men på trods af en erkendelse af, at den er falsk, fuld af had og bedrag. Hendes affinden sig med omstændighederne opfattes som noget dæmonisk.

Af bogens anden kvindelige hovedfigur får Christian også gode råd, der delvis ligger i forlængelse af Peter Wiks. I en længere samtale mellem Luzie og Christian trækkes kontrasterne skarpt op: »Vor Herre har givet os Alle saa Meget, at det vist er Synd at ønske Mere end hans almindelige Gave!« »Men det vil dog jeg!« sagde Christian i ungdommeligt Lune. »Jeg vil være berømt, ellers bryder jeg mig ikke om at leve!« (s. 148).

Han delagtiggør hende i sine forfængelige drømme om at være den første, blive omtalt i hele verden og blive nævnt i alle aviser; han vil vove det usædvanlige, men er dog en kryster. Luzie forstår ikke hans lyst til at være anderledes end andre mennesker. Men på sit dødsleje mindes han hendes ord og synes at have taget ved lære deraf. Det er da spørgsmålet, om dette er romanens endelige svar. Nogen løsning på bogens kunstnerproblematik forekommer det mig ikke at være. Idyllen til slut er tragisk, resignationen er fremtvungen og endda ikke holdbar; i samme kapitel spilles mange af de dystre temaer ud, repræsenteret ved storkene og Naomi.

Vil man klart afgrænse hovedmotivet i romanen, således at det samtidig kan retfærdiggøre dens komposition, må det blive kontrasten mellem nord og syd, delvis anskuet i forhold til H. C. Andersens evige problem: lykken. Modsætningerne mødes i nordmanden, der som kunstner har dæmoniske kræfter, lidenskab og forbrydelse til baggrund, og de fordeles på de to hovedpersoner, Naomi og Christian. Vekselspillet mellem dem kan belyse dele af den problematik, der er beskrevet i forbindelse med Christians kunstnerdrømme. Naomi har den rigdom, skønhed og viljestyrke, som han savner, men intet af det gavner hende. Livet i hendes kreds afsløres som falskt. Dermed er de mange udsagn om den frelse, der ligger i at være rig, dementeret, kunstnertemaets sociale aspekter er ikke de væsentligste; men selve det at forholde sig til kunsten indebærer noget lokkende, foruroligende, som bliver skæbnesvangert for Christian. Det demonstreres dels i relationen Christian – nordmanden, dels i relationen Christian – Naomi, idet hun efter nordmandens død indtræder på hans plads i bogen. Hun repræsenterer den mulige virkeliggørelse af Christians kunstnerdrømme og viderefører samtidig det dænomiske fra sin far. Et eventuelt gennembrud lader han være afhængigt af, om hun vil komme ham i møde og gengælde hans følelser. Men han binder sig dermed endnu fastere til sit eget forfald. Adskillelsen fra hende betyder ikke at han kureres, for længselen – både efter hende og de mål, hun har stillet ham i udsigt – er kommet for at blive, og da han i sin karakter ikke har muligheder for at opfylde eller omskabe denne længsel, må han gå til grunde, ende som landsbymusikant og medlem af en lille klike religiøst vakte. Den bedrøvelige udgang på hele affæren kan anskueliggøres ved hjælp af den syge stork. I billedet af denne og ved hans tanker om Naomi gives de nødvendige forklaringer implicit.

Man må beundre Andersen for, at han har kunnet holde sammen på det hele i slutscenen. Her klinger den sociale anklage også med. Den franske marquis og Hendes Nåde Naomi kommer kørende i herskabsvognen, og det lille ligfølge må gå ned i grøften med den simple kiste: det var en fattig mand, de begravede. Men optrinet er ikke en-tydigt, den ydre rigdom og samfundsmæssige placering, Naomis stolte blik og indtagende smil dækker jo over et dyb af diaboliske drifter og sjæleligt forfald.

Illusion og virkelighed. Forholdet mellem det, et fænomen ser ud som, eller de forestillinger, en person gør sig om det, og virkeligheden træder allerede stærkt frem i romanens første fase. Det udbygges senere,

da Maria gifter sig med den rige gårdmandssøn. Dels bliver det en skuffelse for hende, dels bliver det et dementi af de drømme, gudfaderen har nedlagt i Christian. Han havde sagt, at violinen skulle blive ham en rose i hånden og gøre hans lykke; men »Virkeligheden var en Benægtelse af denne og alle følgende smukke Drømme« (s. 75). Violinen bliver taget fra ham, nodebogen bliver lavet til en drage af den slemme Niels etc. Og da han flygter for at komme tilbage til gudfaderen, kommer det til et møde, der ender med nordmandens selvmord.

Temaet føres videre, da Christian af sømændene tages med hen til de gyder, hvor Steffen-Kareth og andre kvinder af samme profession holder til. Christian tror, det er fornemme damer, han blændes af lyset på »beverdingen« og hilser høfligt til alle sider. Men ingen lagde mærke dertil. Kierkegaard tog dette for et tegn på hans uendelige selvoptagethed. Men det er en misforståelse. Det skal derimod vise, at Christian ikke selv kan trænge gennem det ydre skin ind til realiteterne. Han forlader huset med den største ærbødighed og taknemmelighed og tror, Steffen-Kareth er hans gode fé. Brat bliver derfor hans opvågnen, da det viser sig, hvordan det i virkeligheden hænger sammen. Et drømmebillede slukkes, og han ser skyggesiden af en virkelighed (s. 127). Ved fundet af hendes lig står der: »Christian haabede ikke mere paa sine Drømme. I Verden var ingen Feer, som i Eventyret« (s. 128).

Samtidig har temaet fået en ikke mindre tragisk udførelse i forhold til Naomi. Hun, som havde været hans legekammerat, vil ikke kendes ved ham, og han bliver lempet ud af det fornemme hus, som han glad og tillidsfuld trådte ind i. »Et saadant Øieblik giver Livs Erfaring« (s. 104). Det er dog bemærkelsesværdigt, at konsekvenserne af disse pludselige demaskeringer nok formuleres af fortælleren i hans bemærkninger til dem, men ikke drages af Christian selv. Han høster ikke nogen dybere erfaring af dem.

En af bogens stærkeste desillusioneringsscener følger efter, at Naomi har fået ham til at bryde ud, drage af sted for at søge sin lykke som kunstner (anden dels kap. ni). Just som han tror at have hendes velvilje, forlader hun ham på grund af hans forsigtighed. Efter denne skuffelse sætter han kursen mod hjemmet, igen med håb i sindet. Fortælleren indskyder, at håbets farve snarere end grønt må være purpur, »Morgenens Gjenfødelse af Natten ... den røde Stribe i Østen forkynder Livets og Lysets Gjenfødelse, dersom den ikke, som Menne-

skets Haab, kun er et falsk Skjær, Skinnet af en brændende By» (s. 170). Det morgenskaar, Christian tror at se, er skæret fra hans brændende hjem. Stedet her er særligt ondt, fordi forfatteren manipulerer så durkdrevent med læserens forestillinger ved først at bygge kønne billeder og tanker op og straks efter at rive dem ned igen.

Romanen beskriver således en stadig afdækning af en alt andet end harmonisk og lykkelig virkelighed. Fortælleren gør sit for at opretholde de mest fundamentale forestillinger af positiv karakter, men hans opbyggelige theodicé bliver hjemløs og uforståelig i sammenhæng med de temaer, handlingsgangen rummer. Kulminationen af forholdet illusion – virkelighed nås med beskrivelsen af Naomis flugt med Ladislaus. Hun rives hen af en lidenskab, hvis dyriske aspekter hun ikke har gjort sig klart. Det, som andre ser som udtryk for noget ondt ved Ladislaus, bortforklarer hun romantisk som tegn på smerte. Hun gør sig visse forestillinger om frihed og lykke og knytter deres virkeliggørelse til et kærlighedsforhold til berideren. Her har fortælleren ikke kunnet nære sig for at foregribe det følgende ved så inderligt at ønske, at vognen var væltet på vejen hen til rideopvisningen. Det havde dog ikke været så tung en skæbne som det, der nu skulle ske (s. 195–96). Modsætningen mellem det tilsyneladende og det reelle kommer på symbolsk vis frem ved beskrivelsen af den musik, der akkompagnerer ridtet.

Naomis rejse er på én gang virkeliggørelsen af det, man før anede lå skjult i hendes karakter. Driften bryder uimodståeligt igennem og fejer alle skranker ned. – Det sekundære i det sociale tema bliver her ganske tydeligt. – Og samtidig er det en rejse ind mod en stadig mere tragisk erkendelse af, hvad der egentlig gemmer sig bag dette frie liv, som hun så ivrigt havde søgt at drive Christian ud i. Det, hun hos Ladislaus havde beundret som ideal skønhed, kommer nu til at stå for hende som det falske naturspil i hans legemsformer (s. 224). »Nu er hans Legeme mig væmmeligt som Snogens Ham.« Hun ser det djævelske, men knytter sig i overensstemmelse med sin natur stadig til det, blot er det nu i had.

En af disse illusioner, der er forbundet med tematikken omkring Naomi, er friheden. I samtalen med greven om hendes liv siger hun: »jeg har følt mig fri, og det selv da, hvor man saarede mig dybest« (s. 231). Men det paradoksale er jo, at netop hvor hun har følt sig mest fri, har hun været bundet stærkest, ved sin arv og natur (ibid.). Og der, hvor hun har en mulighed for at frigøre sig, bliver hun på-

tvunget konsekvenserne af sin tidligere hengivelse til drifterne. Da hun har skiftet miljø, er blevet gift med en fransk marquis, kommer Ladislaus som et udtåret genfærd fra fortiden for at hævne sig på hende. Tanken om at myrde ham opstår, men dermed ville hun jo ikke gøre sig fri, tværtimod, hun ville kun bevise sin ufrihed.

Temaet får en ekstra accentuering ved modsætningen mellem den glimrende facade, som Naomi og marquisen bærer til skue for offentligheden, og det had, bedrag etc., den dækker over. Men Naomi har på et tidligt tidspunkt indset, at hun må ville illusionen: »jeg vil nyde Duften af dette falske Liv« (s. 265). Man synes næsten, at de sociale ambitioner, som de flere gange er kommet til orde, nu har fået deres endelige grundskud. Også det var en illusion, hvis kompromittering blev nødvendiggjort gennem det menneske, der bekendte sig til den.

At Naomi rendte af med berideren, betød opløsningen af illusionen for endnu en person: Christian. Hans kærlighedsdrøm og hans kunstnerdrøm var jo to sider af samme sag, og efter at den første er gået til bunds, holder den sidste sig kun flydende et stykke tid ved hjælp af forfængeligheden og den sociale stræben. — Men da vi møder ham igen 12 år senere, er han stadig i færd med at bygge illusioner op omkring sin eksistens. En livsløgn kunne man kalde det, hvis det ikke var, at han døde af det. — Han bilder sig ind, at ydre skønhed ville have hjulpet ham i livet: »O, hvilken Gudsgave, hvilken Kilde til at føle sig tilfreds ligger der ikke i Skjønheden! For den er Verden et Kjærlighedens Eden . . . Skjønhed er paa Jorden en lykkeligere Gave end Genie og Aandskraft!« (s. 277). Set i sammenhæng med det foregående afslører disse forestillinger sig selv. Også hans tanker om Naomi kredser omkring små rørende drømme, der vel giver ham en vis kompensation for det lidte nederlag. Da de indirekte opløses, synker han til bunds og dør.

Udvikling og forfald. Det er hensigtsmæssigt at placere *Kun en Spillemand* genremæssigt som en noget egenartet aflægger af udviklingsromanen. Men hvilken udvikling sker der egentlig med hovedpersonen Christian, andet end at han er fire-fem år ved romanens begyndelse og først i 30'erne ved dens slutning? Forandrer han sig egentlig undervejs? Ja, der tales her og der om afgørende faser i hans liv, om slutningen af hans barndoms drama etc. Men i realiteten forbliver han den samme lille barnlige sjæl under hele forestillingen. De utallige afsløringer af virkeligheden i modsætning til hans drømme gør ham kun

bedrøvet; han evner ikke at omskabe sig selv i takt med de oplevelser, der vælter ind over ham. Hans »erfaringer« bliver ikke til nogen grobund for en ændret reaktion på tilværelsens blændværk.

Der var dog en mulighed for at se et resultat af en udvikling ved bogens sidste afsnit, hvor man får at vide, at Christian er blevet religiøs. Man kunne tro, at det, *fortælleren* før søgte at opstille som positivt modstykke til de tragiske hændelser, nu var draget ind i selve romanen som dens tolkningspunkt, idet Christian havde gennemløbet en udvikling fra det umiddelbare til det religiøse. Nu er der bare det ved det, at han griber til det religiøse med de samme blinde forestillinger som før, da han endnu drømte om kunstnerlykken. Det er Luzies mand, der bruger ordene, men de synes ikke at ramme helt ved siden af. Der er desuden det ejendommelige ved det, at hans »omvendelse« til religionen ikke medfører en anden holdning til illusionen. Så om en positiv udvikling hos Christian kan der næppe være tale⁸.

Gutzkow-citatet over det sidste kapitel bekræfter, at Christians religiøsitet kan forstås som et af hans sidste selvbedrag⁹. Citatet taler om evighedshåbet som en illusion; sammen med det efterfølgende Ingemann-citat angiver det spændingen i kapitlet. Der er ingen grund til at tro¹⁰, at det sidste skulle være det vægtigste eller blot skulle danne modvægt mod det første. Storken får jo en helt anden betydning her, end den har hos Ingemann.

Betragter man Christians forfald ud over det rent erfaringsmæssige, vil begrebet udvikling heller ikke her være ganske dækkende. Som påvist er bogens resultat givet på forhånd. Personerne er viljeløse marionetter for naturnødvendigheden, der i idealismens sprogbrug stod på linje med den ubevidste materie, sanseligheden, ufriheden, det for-gængelige.

Tilbage bliver det paradoks, at bogen er anlagt som en udviklingsroman, men opererer med statiske karakterer. Om H. C. Andersen, ligesom en del tyske romantikere har villet benægte muligheden af den klassiske selvudvikling, er ikke til at afgøre. Man kan nøjes med at konstatere det stærke spændingsforhold mellem bogens grundskema og den lukkede figurskildring, der, på linje med andre konflikter i romanen, truer med at sprænge den. Det er på én gang en overraskende raffineret og dybt kaotisk bog.

NOTER

(1) Denne afhandling om *Kun en Spillemand* er et kapitel af en specialeafhandling med titlen »Kunstnerproblematikken i H. C. Andersens romaner« (afleveret august 1967). Et resumé af den er trykt i *Extracta* I s. 169–77 (Akademisk forlag, 1968). – (2) jvf. s. 11: »Storken var ham et Underdyr, som Fuglen Roc, og Jødens Have, som han aldrig havde seet, var ham Hesperien og Scheherzad's Hjem.« – (3) jvf. s. 40 i romanen. At der her tillægges bekendtskabet med Naomi, musikundervisningen og besøget på Thorseng så stor betydning på trods af, at de kun perifert eller slet ikke leder frem til de sociale aspekter, kan tages som et ekstra fingerpeg om, hvor en adækvat tolkning af romanen bør sætte ind. – (4) Mignon er jo en næsten kønsløs skikkelse, et væsen på overgangen mellem dreng og pige, jvf. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. – (5) Det får en parallel hen mod romanens slutning. Christians mor ligger for døden: »Men Døden har Luner som Lykken, den kommer ikke, hvor man haaber dens Komme. Og dog er Verden smuk! Livet er en velsignende Gudsgave! ... O hvad! en enkelt Orm maa søndertrædes, en enkelt Blomst knækkes! vi maae betragte den hele Natur, og da skinner Solen paa Millioner Lykkelige; Fuglene juble, Blomsterne dufte.« Der findes dog også en del fortællerudsagn, der understøtter de her i afhandlingen fremdragne tendenser, f. eks. p. 58–59 og 67. Fortælleren er altså ikke gennemført »upålidelig«. – (6) Maneren har Andersen fra sit store forbillede, Walter Scott. – (7) jvf. Carl Baggers korte anmeldelse i *Søndagsblad* nr. 16, 19/4-35, s. 254. (Det var et »Æsthetisk Ugeskrift« redigeret af H. P. Holst – til og med nr. 13 – og senere af A. P. Liunge. Bladet gik ind efter én årgang). – (8) En vis udvikling kan dog iagttages hos Naomi, selv om det viser sig, at hun har været ufri i sin handlinger. – (9) Spørgsmålet om, hvorvidt denne problemstilling i romanen kan genfindes i H. C. A.'s egen holdning til de religiøse spørgsmål på denne tid, er ikke behandlet af de forfattere, der har skrevet om hans tro. Ud fra et andet materiale fastslår Paul V. Rubow i *H. C. Andersens Eventyr* (2. udg. 1943, s. 98–99), at digteren i kampårene 1830–40 ikke var kristen og næppe heller troede på et evigt liv. – (10) jvf. *Den dobbelte Eros* af Møller Kristensen, s. 194.

LITTERATURHENVISNINGER

- Björck, Staffan*: Romanens formvärld, 1953.
Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, 1955.
Böök, Frederik: H. C. Andersen, 1938.
Holbeck, H. St.: H. C. Andersens Religion, 1947.
Kofoed, Niels: H. C. Andersen, 1967.
Nielsen, Erling: H. C. Andersen, 1963.
Svanholm, Chr.: H. C. Andersens Ungdoms-Tro, 1952.
Topsø-Jensen, H.: H. C. Andersen og andre Studier (festskrift), 1966.
Kierkegaard, Søren: Af en endnu Levendes Papirer (Sml. Værker I, 1962).
Kofoed, Niels: Studier i H. C. Andersens fortællekunst (disp.), 1967.
Kristensen, Sven Møller: Den dobbelte Eros, 1966.
Sørensen, Villy: Hverken – Eller, 1961.