

Studier i H. C. Andersens roman »O. T.«

Af AAGE JØRGENSEN

En mere frugtbar begrebsteknik muliggør en fordybet erkendelse.

Alf Ross.

Romantismens karaktertraditioner

H. C. Andersens roman *O. T.* udkom den 21. april 1836¹. Otto Thorstrup, bogens hovedperson, karakteriseres som en stolt og heftig ungdom, hvem det »smukke Udvortes, det talende melancholske Blik, maatte gjøre . . . interessant« (11); han er ulykkelig – og det er just det, som gjør ham interessant« (214), finder frøken Sophie, der ikke for intet har Lord Byron liggende på sit natbord.

Otto er, således som det ofte er blevet nævnt, *en byronsk romanheld*. H. C. Andersens bog om ham indgår som et led i den karaktertradition i 30'ernes og 40'ernes danske epik, som man med et af tidens slagord – nemlig det, som i de netop citerede passager anvendes med henblik på Otto – kunne kalde *den interessante karaktertradition*. Det vil senere blive påvist, hvordan forkærligheden for det interessante – det afvigende – kan spores også i romanens miljøtegning, samt i dens stilholdning; her skal blot anføres nogle betragtninger, som måske kan kaste lys over denne strømnings opkomst og forhold til andre tendenser i perioden. Det vil være mest hensigtsmæssigt at anskue problemet mimetisk², idet der er et intimt samspil mellem litteraturens voksende interesse for den splittede og uharmoniske karakter og den gennemgribende forskydning i den sociale struktur, som fandt sted.

1830 var et i storpolitisk henseende meget urofyldt år. Det var jo imidlertid ikke første gang, at der var torden i syd: den franske revolution havde i en menneskealder tidligere fået enkelte ildsjæle til at bryde ud i jubel, uden at det dog på afgørende vis havde fået konsekvenser for åndslivet³. Senere havde man været vidne til Napoleons bestandige revisioner af Europakortet. Men mens denne nye bølge i det direkte implicerede Tyskland havde kunnet aktivisere en kulturpatriotisme, der fandt sin filosofiske begrundelse i den herderske teori om nationalkaraktererne, så formåede den i Danmark kun at aflejre

en ukritisk begejstring for den kejserlige hero⁴. Processen er registreret i *O. T.*; Otto er så at sige opvokset i Napoleonskultens tegn: »Han var voxet op, medens dette Navn lød fra Mund til Mund; Heltens Navn og Bedrifter klang ham, alt som Dreng, som et stort Verdens-Eventyr« (99).

Nu – i 1830 – var uvejret ligesom kommet nærmere: Fra Paris havde revolutionens løbeild bredt sig til Berlin; disse begivenheder, såvel som polakkernes heltedige og tragiske kamp mod undertrykkerne, optog sindene på en ganske anden måde, end den græske frihedskrig og den italienske carbonarisme havde gjort. Frihedsbegejstringen var stor og ægte⁵, men tillige symptomatisk – nemlig for en omgruppering på menneskets indre scene. En episode i *O. T.* vil kunne illustrere dette (100–103): Da Otto erfarer, at Pariserrevolutionen er en kendsgerning, bliver hans sjæl »grebet«; og i en diskussion med den gamle præst, der naturligvis repræsenterer et rodfæstet standpunkt, – han fastholder den opfattelse, at kongen har modtaget sin øvrighed fra Gud –, hævder han, at monarken er »Landets første Embedsmand«. Der er her ikke blot tale om en modsætning mellem to tidsaldre; problematikken vedrører livsholdningen i langt højere grad, end den vedrører vurderingen af de politiske bevægelser og den af disse fremkaldte socialpolitiske omstrukturering. Præstens livsmodus er harmonisk, idet han apriorisk accepterer at overordnet princip, hvis dispositioner det er formasteligt at blande sig i. Men den trues af Ottos »relativistiske«, som sætter spørgsmålstegn ved dogmet, og som naturnødvendigt må gøre det, da dogmet – såvel som, på et andet plan, den politiske undertrykkelse – stiller sig i vejen for den individualisme, som er ved at trænge sig frem^{5a}.

Glidningen over mod en splittet karakteropfattelse var således nøje knyttet sammen med og i vid udstrækning en følge af, at den gamle kulturform var på vej ind i opbruddets fase. En kultur, der er i balance, frembringer kunst, som bekræfter og resumerer det harmoniske, og som stræber mod det »klassiske«; en atomisering af åndslivet resulterer derimod i individualistiske tendenser, i disharmonier, i splittethed. Den livsfølelse, som allerede dengang blev kaldt *spleen*, holder sit indtog i de litterære hovedpersoners sjæle – således som det er sket i *O. T.*, og således som det i endnu højere grad er sket i Carl Baggers *Min Broders Levnet* (1835), et i denne sammenhæng overordentlig centralt værk⁶.

Hos Bagger akcepteres det splittede menneske fuldt ud. Andre af tidens skribenter forholdt sig – især hvis de havde stærke relationer til det foregående tiårs kunstneriske udfoldelse – mere »tøvende«; de betragtede typen som »interessant« og udnyttede den gang på gang i deres værker, men uden at etablere et eksistentielt forhold til dens dybere problematik. Dette gælder størsteparten af den digtning, som falder ind under genrebetegnelsen *den københavnske samtidsfortælling*.

Det faktum, at folket begyndte at gøre sig stærkere gældende, indelbar – som påvist af Villy Sørensen i hans tankevækkende sociobiografiske analyse af H. C. Andersens romandigtning⁷ – en demokratisering af åndslivet. Den københavnske samtidsfortælling betegner i vid udstrækning et knæfald for det nye publikums litterære smag. Oehlen-schlägers tragedie *Dina* (1842) er et typeeksempel på, hvordan den ældre digtergeneration besindede sig på situationen og forsøgte at hævde sin position under den nye tids faner.

Protesten mod det nye fik sin vægtigste formulering af Poul Martin Møller – som Kierkegaard ikke for intet kaldte »græcitetens lykkelige elsker« – i hans sidste store digt, den imponerende kraftudladning *Kunstneren mellem oprørerne* (1837), der skildrer, hvordan det sociale problem bryder ind i kunstnerens sluttede og harmoniske tilværelsesfortolkning. »Træd ud i Borgernes Række / Som en ærlig Rebel«, lyder opfordringen, som han imidlertid rasende afviser. For fyrsten vil han kæmpe, thi derigennem kan han bidrage til, at der ikke sker nogen politisering af kunsten. Man rykker ham nærmere ind på livet, han går amok, og to frisindede drenge og en lam redaktør må bøde for dette forsøg på at omstyrte hans harmoniske verdensbillede. Da oprøret er forbi, forsøger han at udslette det af sin erindring; det kan han imidlertid ikke – der er for stedse slået en revne i harmoniens kobbermur: »Formørke vil dets Erindring / Min Billedverdens Glands / Og lægge hæsli Hindring / For mine Syners Dands.«

Ingen har hævdet kravet om kongruens mellem menneskets ydre situation og dets livsmodus med større styrke og vægt end netop Poul Martin Møller; hans affektationsbegreb kommer ind i billedet, hvor denne enhed ikke er etableret. Han repræsenterer den anden vigtige karaktertradition i romantismens digtning, *den harmonisøgende*⁸, som også var produktiv gennem hele perioden. Som dens sidste manifestation kan man med føje opfatte Hans Egede Schacks *Phantasterne* (1857), der med *Christians novelle* parodierer den melankolske byron-

ske helt på drøbende vis: »Valfred er en mørk, maaskee noget vild Karakter, med et Ydre, som svarer til hans Indre, og som faaer sit fremherskende Præg af kulsorte Haar, sorte dybtliggende Øine og en dristig krummet Ørnenæse. Over hans tidligere Skjæbne hviler et dunkelt Slør«⁹. — Thomas, der i romanen fungerer som kontrastfigur (han har sit navn efter den vantro apostel), finder ikke, at dette tungsind er »fornøieligt«; hvilket Christian giver ham ret i — idet han dog tilføjer: »Men det er interessant« . . .¹⁰

Den harmonisøgende karaktertraditions historie er nært knyttet til dannelsesromanens udvikling. En præcis afgrænsning af denne genre bør ske i forbindelse med placeringen af *O. T.* inden for genresystemet. Imidlertid vil det i denne sammenhæng være på sin plads at slå fast, hvorfor romanen må henregnes til den interessante tradition og ikke til den harmonisøgende; dette er ikke umiddelbart indlysende, eftersom den jo synes at munde ud i lykke og harmoni. De følgende bemærkninger bør, da de alene tjener dette formål, betragtes som provisoriske.

Dannelsesromanens vigtigste konstitutive træk er dette, at den er *finaldeterministisk*, hvilket vil sige, at den beskriver et livsforløb netop frem til det punkt, hvor helten identificerer sig med det dannelsesideal, som bogen forfægter, og ud fra hvilket alle episoder i forløbet må vurderes for at få mening. Forløbet vil normalt være trefaset. Det udgår fra en tidssituation i hovedpersonens liv, hvor den barnlige harmoni endnu ikke er brudt; imidlertid kommer det til en livsanskuelseskonflikt, som fører bort fra personlighedsidealet, — men herunder vækkes dog tillige længslen efter at etablere en ny sjælelig balance; dette sker gennem en mere eller mindre hårdnakket »kamp«, hvorigennem vejen banes for en forsoning med det oprindelige miljø, »hjemmet«. Det er denne trefasede udvikling, som Goldschmidt i den for genren så typiske roman *Hjemløse* (1857) har indkapslet i deltitlerne: *Hjemme, Hjemløse og Hjem*¹¹.

O. T. har, som det vil blive vist, reminiscenser af denne karakteristiske skematik; men den forfægter ikke noget dannelsesideal, som helten må tilkæmpe sig, hvorfor den kun med modifikation kan klassificeres som en dannelsesroman. Ja, man kan hævde, at slutningen overhovedet ikke markerer, at der er sket en personlighedsudvikling — men kun, at Otto på dette tidspunkt befinder sig i en lykketilstand, der endda først bliver fuldkommen gennem en *deus ex machina's* indgriben. Det vil

derfor være misvisende at kalde den harmonisøgende, så meget mere som det jo ikke kræver nogen påvisning, at langt den største part af interessen er viet selve den splittede karakter. Hertil kommer yderligere, at slutningen virker som et postulat, som en skinløsning, som der ikke er ført nogen kunstnerisk argumentation for.

Det sociale problem

Da H. C. Andersen skrev *O. T.*, havde han en dobbelt intention: Dels ville han indkredse den byronske karaktertypes psykologi, og dels ville han befæste sin position som romanforfatter gennem et »dansk« sideestykke til det Italiensbillede, han havde malet i *Improvisatoren* (1835); bogen skulle med andre ord indeholde skildringer af alle de karakteristiske danske miljøer og landskaber. Det vil senere blive vist, hvordan denne dualitet i anlægget er en væsentlig årsag til, at *O. T.* brister som litterært kunstværk; her skal der tages stilling til hele den sociale problematik, som er knyttet til karakterskildringen, således som den udfoldes gennem bogens handling. Denne kan nedskrives til følgende »formel«: *O. T.* skildrer, hvordan en ærgerrig yngling når frem til at kunne etablere en ægteskabelig forbindelse med en kvinde af adel, selv om der knytter sig omstændigheder til hans fødsel, som han kunne ønske, at intet menneske anede noget om. Denne frygtelige hemmelighed – at Otto er kommet til verden i Odense Tugthus og ikke på bedstefaderens gård i Vestjylland – opfatter han som en potentiel hindring for overklassens akcept af ham. Fortiden er altså mindreværdig, hvorfor den da også er personificeret i en skurks skikkelse (tyske Heinrich). Ottos konflikt er af sociopsykologisk art; ret beset handler bogen om, hvordan en typisk angstneurose driver sit spil med et menneske . . .

Problemet var H. C. Andersens eget – og netop dette, at han følte det så overordentlig intenst på sin egen krop, bevirkede, at han ikke kunne tvinge det ind i et alment perspektiv; dog spillede hans ringe psykologiske indsigt naturligvis en rolle i denne forbindelse. Ole Jacobsen har givet en detaljeret redegørelse for, hvilke privatpersonlige elementer man kan udskille af romanens forløb¹². Hans resultater er uden betydning for denne undersøgelse; imidlertid er det interessant at se, hvorledes romanen har sin største svaghed netop dér, hvor den svinger over imod det rent autobiografiske.

En vurdering af »tilfældet Otto« må søge sit udgangspunkt ved den kilde, hvoraf hans melankoli rinder. F. J. Billeskov Jansen antager¹³, at dens årsag er uvisheden om, hvorvidt moderen var skyldig eller ej – hvilket imidlertid ikke hjemles af de oplysninger, romanen giver. Otto erfarer sandheden om sin fortid umiddelbart efter, at tyske Heinrich med sin udlægning af brændemærket på hans arm »dræbte min Barn-doms Lykke, gjorde mig for altid ulykkelig« (79), som det hedder i hans egen formulering. Han véd med andre ord, at moderen blev dømt med urette – hvilket den virkelige forbryder, oberst Thostrups egen søn, Ottos (og Evas) far, har afsløret i sit sidste brev hjem; dette brev forårsager, at Otto – men ikke søsteren¹⁴ – kommer bort fra tugthuset; efter bedstefaderens død bliver det Ottos ejendom (104).

Netop dette, at Otto er klar over, hvilken rolle moderen har spillet, åbner muligheden for en meningsfuld fortolkning af hans moderkomplex, som jo allerede manifesterer sig i hans apologi for katolicismens madonnakult (15 f). Maria, om hvem det hedder, at »hun var ganske Moder«, er kærlighedens inkarnation – ligesom hans egen mor: »Du var Kjærlighed, Du ofrede Livet, meer end Livet for den!« (77). – Hermed er også givet en nøgle til forståelsen af hans reaktion, da Sophie forlover sig med den lidt komiske fynske junker, »en Mand, der i aandelig Henseende stod dybt under Otto« (233). Den minder påfaldende om barnets trodsreaktion, når det ikke får sin vilje. I virkeligheden har hans følelser for Sophie været udtryk for et ømhedsbehov; nu overføres moderbindingen prompte – nemlig s. 234 – til Louise, der har ofret sig for ham uden gnist af egenkærlighed og akcepteret ham uanset de famøse omstændigheder ved fødslen. Louise er »det menneskelige Væsen i al dets Recnhed« (177), et jordisk billede af Eva, den englelige, der med føje kan opfattes som en personificeret moder- eller madonnaforestilling.

At moderen er uskyldig, rækker jo imidlertid ikke ved den kendsgerning, at der er »ondt Blod« i Ottos årer. Han taler et sted om »mit onde Blod, Blodet fra min Fødsel, hvori Forbandelsen laae« (78«) – hvilket ikke er H. C. Andersens formulering af en arvelighedsteori i modstrid med den velkendte morale fra *Den grimme Ælling* og *Mit Livs Eventyr*; at Otto har forbandelsen i sit blod betyder i et kontemporært sprog, at han ikke har »forløst« sit sociale traume.

Elias Bredsdorff karakteriserer Otto som »en tragisk skikkelse«¹⁵. Denne vurdering er dog næppe holdbar. Ganske vist findes der ingen

entydig definition af *det tragiske*, men begrebet knyttes dog som oftest sammen med forestillingen om en højere »mening«, som det enkelte menneskes tilsyneladende meningsløse livsløb er indordnet under, en verdensorden, om man vil; i individets protest mod skæbnens ubønhørlige spil – hvorunder hele personlighedens register bliver anslået – kommer det tragiske til udtryk; processen kan – idet »skæbnen« bestemmes som et system af dybe sjælelige kræfter og spændinger, af faktorer, som ikke er gjort bevidste – anskues som en gradvis erkendelse af jeg'et, som en kortlægning af ukendte egne i sinde; således bliver den en *individuationsproces*.

Men Otto er hele bogen igennem en statisk figur. Handlingen korresponderer ikke med nogen personlighedsudvikling. »Snoe ikke Ankertoug af Spindelvæv« (138), siger Vilhelm – men vennen nemmer aldrig denne livsvisdom. Han sprænger ikke det ankertov, hvormed han er bundet til fortiden; han når aldrig til at erkende det som et produkt af spindelvæv – dvs. til at sætte sig ud over angsten for tyske Heinrich. Dette markeres ved, at han på bogens sidste side ønsker Heinrich død. Den kærlige Gud, som styrer alt til det bedste, arrangerer strax en katastrofe, således at ønsket kan gå i opfyldelse. Således bliver bogens morale, at den enes død er den andens lykke – hvilket jo naturligvis ikke er nogen *løsning* på det sociale problem.

Disse betragtninger har ikke bragt os på sporet af nogen anden og dybere årsag til Ottos melankolske splittethed end netop angsten for, at hans fødsel skal stille sig mellem ham og lykken – og forhindre ham i at slå sig til ro i den idyl, han længes efter. *O. T.* er og bliver da romanen om et menneskes binding til en social virkelighedsbaggrund, der vurderes som mindreværdig.

»I den borgerlige epoke kunne de sociale forskelle fortolkes (accepteres) af næsten alle forfatterne«, konstaterer Villy Sørensen; han fortsætter: »H. C. Andersen, som selv havde lidt under dem, forholdt sig oftere sentimentalt end egentlig indigneret til de sociale traumer«¹⁰. – Den sentimentale holdning fremkommer, hvor helten – in casu Otto – identificerer sig med overklassens vurderinger. Den har imidlertid fået et korrektiv, således at hans attitude med føje kan karakteriseres som *ambivalent*.

Et væsentligt træk i de socialt velsitueredes vurdering af problemet er, at deres eventuelle medlidenhed ikke rækker dem i troen på, at alt er såre godt. En analyse af, hvad »herskabet« mener og siger om anti-

poderne Sidsel og Eva, der jo begge repræsenterer et lavere samfundslag, vil være overordentlig illustrerende.

Sidsel er skildret som en overgangsform mellem dyr og menneske. Hun har »raae, hæslige Træk« (207), og i dansen omkring ølkarret får hun »noget vildt, som Dyret« over sig (54); denne »fiirkantede, hæslige Skabning med de onde Øine« (216) tillægges dyrisk råhed, ja klassificeres endog direkte som et udyr (67). Hun repræsenterer noget i Ottos fortid, som er ham modbydeligt. Det kommer tilsidst for en dag, at hun er Heinrichs datter¹⁷. — Om Sidsel siger Louise: »Af den Klasse Mennesker hun hører til, hvor kan man da vente, at hun skulde gjengjælde Haan med Godmodighed« (55), en replik, der både rummer medfølelse og en præcis formulering af den tankegang, at adelen er bedre egnet til at handle ædelt end underklassen; denne har jo ikke adgang til, hvad Otto kalder åndsudvikling. Sophie, der sværmer for det »romantiske«, er begejstret over Sidsel, hvis vildskab hensætter hende i Walter Scott'ske stemninger. Otto sukker dybt, men vel fordi han ved Louises ord om, at det er »haardt at blive født til et saadant Væsen«, associerer til sit onde blod. Vilhelm afviser derimod temmelig brutalt problemet: hun føler ikke noget ved at være et skumpelskud, mener han, »dertil er hun for raa, for nær de Umælende!« — Denne reaktion bør sammenholdes med hans beslutning om at gøre Jonas til et geni; drengen har det fortrin, at han synger smukt — og tillige er han »en deilig Dreng« (17); derfor forærer Vilhelm ham — men ikke kammeraterne — penge og tøj.

Den sociale problematik er nært forbundet med synet på det erotiske. Den folkelige udgave af kønsmorale, som adelen naturligvis fordømmer, repræsenteres af Sidsel, som også formulerer dens »grundsætning«: »I Mørke ere alle Katte graae!« (67). Overklassen opfatter denne sanselige erotik som mindreværdige og animalsk. »Skade«, siger Otto, »at Nordens Mænader kun have det Dyriske tilfælles med Sydens!« (66). — Netop fordi Otto så fanatisk har akcepteret denne betragtningsmåde, smerter det ham, at Vilhelm på et vist tidspunkt mistænker ham for at løbe »paa Eventyr«; han sukker; »for Vennen stod han ikke længere reen og uskyldig« (210).

Evas plads i det organiske hierarki er på overgangen mellem mennesken og englene; hun er skildret »idealsk«. Vilhelms mor beskriver hende således: »Hun har noget saa nobelt, saa fiint, som man sjelden finder hos den simplere Classe« (123). Derfor tager hun sig af Eva,

thi »det var virkelig . . . Synd, at en saa smuk og skikkelig Pige skulde blive i et Vertshuus« (144); motiveringen er interessant: Eva er *smuk*, ligesom Jonas var det, og hun er *skikkelig*, dvs. dydig, »uskyldig« (148) – i besiddelse af adelens egne moralske kvaliteter.

Eva optages altså så at sige i familiekredsen; men da det kommer for en dag, at Vilhelm er forelsket i hende, finder Sophie det ikke desto mindre »meget ulykkeligt« (188). Dette er overklassens gængse vurdering af en alliance på tværs af standsforskellene, og den akcepteres kritikløst af Otto, uanset at han selv ønsker at få Sophies jaord! Han har tidligere advaret vennen mod at knytte sin skæbne til Eva, som qua opvartningspige ikke kan eje »Aandens Adel«; dog er hans argumentation ikke modsigelsesfri: dels benægter han, at der findes nogen anden adel end åndens, – og dels, at en opvartningspige kan have (eller få) åndsudvikling (139 f). Tillige antager han, at et forhold til Eva vil gøre Vilhelm »uren« . . .

I dette anliggende svarer Ottos holdning ganske til den, han indtager til spørgsmålet om Jonas. »Blev han født til Tigger, da lad ham leve og døe som Tigger, og ikke faae Begreb om noget høiere« (18), advarer han. – Otto er imidlertid ikke konsekvent i sin stillingtagen til det sociale problem. Ambivalensen kommer stærkest til orde, hvor hans erindring standser op ved den sporløst forsvundne tvillingsøster. Hun er på den ene side en del af hans fortid, og angsten for denne er så indgroet, at han endog et sted ønsker hende død: »Jeg gyser for Mødet, velsigner Tanken: var hun død!« (76). På den anden side nager den dårlige samvittighed ham, fordi han har fået lov at udfolde sine evner, mens hun formentlig er blevet en vanskøttet skæbne i livets store spil, »hun, som havde samme Ret til Aandsudvikling, som jeg!« (97)¹⁸.

Da Heinrich bilder ham ind, at Sidsel – den styggeste af alle – er hans søster, bliver han ude af sig selv af rædsel; aldrig har fortiden været ham så håndgribelig nær som nu, i lidelsens højeste moment. Omstændighederne tvinger ham til at betro Louise sagens sammenhæng; på ordvalget kan man måle neurosens alvorlige karakter: »Røber De min Hemmelighed, er jeg tabt for denne Verden! jeg maa døe!« (209).

Romanens alvorligste sociale anklage er lagt i munden på skurken Heinrich, hvorved den naturligvis kommer til at stå uden vægt – med negativt fortegn, så at sige. Den spores som en svag undertone, da

han om Ottos søster siger: »Ja, hun blev ikke saaledes trukket frem, som han« (172). Senere gentages den, men nu som et piskesmæld: »Det var mig underligt i mit Hjerte, at Broderen sad til Højbords . . , og Søsteren var Gaardens Svinepige« (200). Dette er Heinrichs bekendelse til lighedsprincippet – han identificerer sig på sin vis med det sociale problem . . .

Også Jonas' kammerater synes at have sans for, hvad vi – med Villy Sørensen – ville kalde »god social retfærdighed«: »De skulde dele, paastode de« (19) – hvilket den gamle bedstemoder imidlertid finder er en »himmelraabende Uretfærdighed«¹⁹.

Jonas indgår i hele det sociale problemkomplex. Hjemmets fattigdom gør en ende på den gyldne sangerdrøm; i stedet bliver han matros, og i denne egenskab sidder han til rors i den båd, som forliser med Heinrich og Sidsel. Hans tragedie virker som et tiltrængt korrektiv til Ottos sluttelige lykkerus.

Tidsbilledet

Mary Howitts engelske oversættelse af *O. T.* (1845) har som undertitel: *Life in Denmark*²⁰; den ækvivalerer udmærket med den side af værket, som her skal helliges nogle bemærkninger.

Som nævnt var det H. C. Andersens hensigt med bogen, at den ved siden af karakterfremstillingen skulle give en repræsentativ skildring af danske miljøer og landskaber. I et brev til Henriette Hanck skriver han, at de kommende generationer i *O. T.* vil kunne finde »et tro Billede af vore Dage«²¹. Denne – principielt realistiske – holdning til baggrundsstoffet har også fået sin explicitte formulering i selve romanen, hvor det hedder: »Vor Fortælling er intet Phantasiebillede, men Virkeligheden vi leve i . . . Vi skulle see vore Dage, vor Tids Mennesker« (133). Citatet er hentet fra en længere forfatterrefleksion over den kunstneriske formning af stofmassen, en »stofselektionens teori«, kunne man sige.

Tendensen hen imod det realistiske hørte tiden til. Den manifesterer sig på forskellig vis, fx i den stadige betoning af, at det, der skildres, er en foreliggende virkelighed, et sagforhold. Dette er en af årsagerne til, at bogen nærmest virker som en nøgleroman. Et typisk eksempel på fænomenet afgiver følgende passus: »Vi see dem [Otto og Velhelm] . . . hos en adelig Familie, hvis Navn og Stand findes i den danske Stats-

kalender; det vilde altsaa være udelicat[!] at nævne disse i en Fortælling, hvis Begivenheder ligge os så nær« (22)²². Den ærlige vilje til at være »sandfærdig« spores også, hvor forfatteren fx beklager, at han ikke ser sig i stand til at gengive en persons dialektale udtale i skriftsproget (106); kuriøst nok er uformuenheden ikke kommet til udtryk i de forudgående karakteristikker af vestjyske bønder og fiskere. I disse partier finder man iøvrigt en del faglige udtryk, hvis betydning samvittighedsfuldt anføres i fodnoter.

O. T. savner ikke lokalkolorit. Men *Gjenganger-Breve* er jo også et vigtigt samtaleemne dens personer imellem. De fleste er begejstrede – kun Otto har et og andet at indvende, utvivlsomt på H. C. Andersens vegne ...

Otto kommer, efterhånden som handlingen skrider frem, i kontakt med tre karakteristiske miljøer; de markerer tillige forskellige stadier i en dannelsesproces (at denne blot postuleres, er her uden betydning). – Repræsentanterne for disse »Classer« – som næsten udelukkende antræffes i selskabeligt samvær – udgør grundstammen i det store galleri af bifigurer; disse er ofte fortræffeligt skildrede; thi selvom H. C. Andersen ikke formåede at skabe og omforme en karakter igennem et forløb, så vidste han dog at fastholde den i et bestemt moment.

Det bedsteborgerlige småstadsmiljø i Lemvig modsvarer et udviklingstrin, som Otto har lagt bag sig. Da han for en kort tid vender tilbage til dette sin første ungdoms paradis, er han ude af stand til at komme i harmoni med det. Grundtonen er satirisk. Allerede kapitlets motto, nogle replikker fra scenen mellem Geske Kandestøbers og »madammerne«, antyder, at digteren har ønsket at udlevere den noget robuste form for åndsliv, som dyrkes her; dets største aktiv er Marens sangstemme og sekretærens »tankebog«. – Det er iøvrigt et gennemgående træk, at miljøerne karakteriseres gennem de åndelige sysler, som flourerer i dem.

Den københavnske overklasse repræsenteres af den adelige familie, hvis navn fandtes i statskalenderen, samt af den bergerske kreds. Her musicerer Weyse; skuepladsens repertoire er et tilbagevendende samtaleemne, og *Gjenganger-Breve* diskuteres på livet løs. Når tonen slår over i det satiriske, er det ikke miljøet som sådant, der må undgælde, men enkeltfænomener, såsom den skinhellige afstandtagen fra det »umoralske« i kunsten og på teatret: et venindepar finder det ikke passende, at en ung pige interesserer sig for »uanstændige« statuer (26); og det »franske« i *Søvngjængersken* mishager både kontorchefen

og hans søn. Imidlertid viser det sig jo i en berømt scene mellem netop disse to, at der kan være alvorlige inkongruenser mellem den moral, man forsvarer, og den, man praktiserer (135 f) . . .

Det fynske herregårdsmiljø synes uden lyde. Det åndelige liv er dels aktiv kunstnerisk virksomhed – Vilhelm komponerer, og Sophie foranstalter tableauer – og dels læsning af importerede digtere, Hoffmann, Hugo, osv.

De danske landskabsformer skildres i forbindelse med Ottos rejser til Fyn og til Lemvig. På den første køretur over Sjælland fungerer Vilhelm som *guide*; i et lille »causeri« (41 f) gør han vennen bekendt med strækningens seværdigheder, – incl. Slagelses »engelske Sprøite«, som åbenbart har optaget H. C. Andersen stærkt²³.

Et kapitel begynder med en apoteose til det frodige fynske land, og et andet med en lovprisning af den kontrastrige jyske halvø: »Øst og Vest ere forskjellige som det grønne saftfulde Blad og den hvidgraa Tang paa Strandbredden . . . Mellem disse Contraster, som Øst- og Vestkyst frembyde, Hesperien og Siberien, ligger den store, lynggroede Hede . . .« (71)²⁴.

Det danske vejr med dets lunefulde vekslen er der derimod ikke ofret ord på; størsteparten af romanens handling foregår under sommerens sol, men et vinterbillede fattes dog ikke: »Den hvide Riimfrost har puddret Grenene og Solen skinner fra den blaa Himmel« (20). Dette er jo smukt, men også egnet til at vække mistanken om, at det alligevel er så som så med realismen.

Mistanken er ikke grundløs – billedet er retoucheret og idealiseret, således som det jo er at vente i en roman fra den førnaturalistiske periode. H. C. Andersen producerede – i hvert fald som romanforfatter – inden for en litterær konvention, som uden videre akcepterede, at kunsten skulle være »skøn«; dette hørte så at sige med til dens natur. Herom hedder det i *O. T.*: »Vi forlange af Portraitmaleren ikke blot at han skal opfatte Personen, men opfatte ham i hans heldigste Moment. Det grimme, saavel som det ubetydelige Ansigt bør Maleren give enhver eiendommelig Skjønhed. Ethvert Menneske har Øieblikke, hvori noget Aandigt eller Characteristisk fremtræder. Naturen, selv hvor den frembyder den meest nøgne Egn, har de samme Øieblikke. Belysning og Skygge giver den et fremtrædende Moment. Digteren maa ligne Maleren, han maa gribe dette Øieblik hos Menneskene, som i Naturen« (218).

Hertil kommer yderligere, at forkærligheden for det interessante

også i høj grad ytrer sig i dette plan. Ganske vist rokker dette ikke nødvendigvis ved billedets realistiske troværdighed, men dog fører det til en vægtforskydning. Symptomatisk er det, at adjektivet »romantisk« enkelte steder har fået nogenlunde samme betydning som »interessant«. Fx fremgår det af konteksten, at Vilhelm med udtrykket »romantiske Characterer« (13) mener folk, som afviger fra normerne – og som derfor er værd at nævne særskilt²⁵.

Det exceptionelle stikker atter og atter hovedet frem, således i antydningen af, at Otto skulle være »en halv Katholik« (16); dette tema er imidlertid et embryon, som aldrig bliver udviklet, selv om strengen også senere i bogen bliver anslået (Otto opfyldes af entusiasme ved korset på Hellig Anders' høj; 42 f).

Derimod kommer *antikvarismen* til fuld udfoldelse. Trangen til at skildre det gamle og allerede delvis glemt – for på den måde at bevare det for de kommende slægtled – var stærk netop i den romantiske periode. Den kan betragtes som en udløber af højromantikens forestilling om de forgangne tiders storhed og som en digtekunstens pendant til fx arkæologiens og sagnforskningens vældige landvindinger på denne tid. Bestræbelsen aktualiseredes og intensiveredes gennem mødet med Walter Scotts historiske romandigtning. Denne havde jo i eminent forstand tidskolorit, fordi der lå et målbevidst granskningsarbejde til grund for den (hvilket tillige er forklaringen på, at Scott kunne få indflydelse på den historiske videnskabs udvikling)²⁶.

Romanens måske mest karakteristiske manifestationer af denne antikvaristiske – og folkløristiske – interesse er dens mange hentydninger til lokalt sagnstof²⁷, samt beskrivelserne af folkelivet i Dyrehaven, af slågildet med de tilhørende forberedelser, og af Sct. Knudsmarkedet i Odense. Disse episoder er kun nødtørftigt relaterede til handlingsgangen – personerne så at sige føres ud i dem, fordi digteren herved, som Ole Jacobsen bemærker, får en mulighed for »at udfolde sig i malerisk beskrivelse«²⁸.

Romanens disjecta membra.

Erkendelsen af, at visse episoder i *O. T.* har egenverdier, uden at de iøvrigt synes at integrere – som funktionelle elementer – i helheden, fører os til en betragtning af romanen som et æstetisk værk. Med henblik på argumentationen bør den teoretiske udgangsposition indled-

ningsvis markeres, selv om dette af gode grunde må ske i skitsens form:

Et fiktivt værk – eller, om man vil, en »litterær text« – udgør en *sluttethed*. Qua fiktivt²⁹ kan det ikke veri- eller falsificeres. Det vil være en kategorifejl overhovedet at *stille* spørgsmålet om, hvorvidt det er sandt eller ej – eller om, i hvor høj grad det er sandt; thi dets elementer er »sande« i den forstand, at de forefindes inden for sluttetheden, som de så at sige konstituerer³⁰.

Derimod vil det være legitimt at spørge, om de enkelte elementer har mening *inden for* sluttetheden, samt at påpege, hvad der eventuelt griber forstyrrende ind i oplevelsen af værket som »sluttet« – hvilket jo også kan betyde »afsluttet«, autonomt. I det fuldgyldige kunstværk er intet tilfældigt, fordi det er kunstens væsen, at den reagerer imod det tilfældige og meningsløse – det kaotiske – i yderverdenen ved at organisere det og indkapsle det i en *struktur* – således at det får en »mening«, en funktion, i det univers, som værket udgør. Derfor sker det heller ikke – som Susanne K. Langer bemærker³¹ –, at noget bliver *glemt* i kunstværket, undtagen af de fiktive personer. Såfremt der i en litterær text ikke desto mindre findes elementer, som kun er der – i denne bestemte fremtrædelsesform – i kraft af, at noget er »glemt« (nemlig af forfatteren!)³², og som forstyrrer os i vor oplevelse af sluttetheden som et *organiseret* og i sin egen lovmæssighed hvilende system, som *total action*, må værket karakteriseres som ikke-fuldgyldigt. – Det vil strax blive påvist, at *O. T.* rummer sådanne isolerede brist . . .

Kunsten organiserer sine elementer for at tilvejebringe en *enhed*³³; dette begreb indgår i så at sige alle teoretiske fremstillinger, uanset deres observans iøvrigt. Enheden etableres gennem funktionelle relationer mellem værkets »dele« (planer, motivkomplekser, elementer etc.). Den strukturelle litteraturbetragtning udgår netop fra denne teori om værket som et funktionelt relationssystem. – Hvis et sådant »mønster« – der måske kan sammenlignes med det usynlige aksesystem i bjergkrystallet – fattes, er der tale om en æstetisk brist af en langt mere indgribende karakter end den netop omtalte, der blot bestod i, at noget var »glemt«.

Som et typisk eksempel på en *isoleret* urimelighed i fiktionsverdenen kan nævnes, at Vilhelm og Otto på deres rejse over Alperne pludselig kommer i tanke om, at det er Evas fødselsdag (252); da hun jo i virkeligheden er Ottos tvillingsøster, måtte det dog være nærliggende, om de også havde fejret *hans* fødselsdag!³⁴

Et andet eksempel frembyder scenen mellem hr. Berger og Hans Peter – som H. C. Andersen forøvrigt selv var meget stolt af; i et brev skriver han: »Jeg har behandlet den saa fiint, at jeg tør sige, det er københavnsk Gadesnavs, præsenteret i en Sæbeboble«³⁵.

Det afslørende replikskifte må imidlertid betragtes kontekstuel. Det slutter med, at Hans Peter siger: »Jeg er indviet i flere Historier! jeg kjender en anden om den smukke Eva!« (136). Vi erfarer senere, at det var kontorchefens plan om at »købe« Eva, der fik hende til at søge bort fra hovedstaden; men antydningen af, at der skulle være en *historie* om hende, kan kun indgive læseren en vrangforestilling. Hvilken effekt H. C. Andersen har villet frembringe, får stå hen – men formentlig er der tale om en uformidlet reminiscens af hans egen skræk for, at den forsvundne halvsøster skulle være blandt de kvinder, »qui vendent le doux nom d'amour«, som det hedder i det Hugo-digt, han benytter lejligheden til at citere³⁶.

O. T. er i de foregående afsnit blevet anskuet dels som et forsøg på at indkredse en karaktertype og lade den udfolde sig i et forløb, og dels som en art kombination af genre- og landskabsbillede. Vi vil nu undersøge, hvordan disse planer i værket korresponderer med hinanden.

Selve »handlingen« hviler på et meget spinkelt grundlag; den er imidlertid mindre væsentlig – og da ejheller egnet til at fastholde opmærksomheden hele bogen igennem. Det er *karakterstudiet*, som står i centrum i dette plan – selv om romanen i kraft af sin banale psykologi ikke kan måle sig med så mange andre sådanne studier. – Om enhver kunstnerisk fremstilling af et forløb – ydre såvel som indre – gælder det, at der må ske en vis koncentration omkring de momenter, der er karakteriserede ved væsentlige skred; disse elementer kunne man kalde kausalfaktorerne, idet de så at sige bygger forløbet op og befordre det. Tillige er det en forudsætning for oplevelsen af forløbet som meningsfuldt – dvs. som en konsekvens af de lovmæssigheder, der råder i det kunstneriske univers –, at skreddene er »retfærdiggjort« gennem et sæt betingende omstændigheder; disse elementer – konditionerne – adskiller sig fra kausalerne hovedsageligt derved, at de ikke befordre forløbet, men »blot« forbereder dets enkelte stadier og indordner dem i forhold til hinanden. Koncentrationskravet bliver således relativt; jo mere kompliceret forløbet er, jo flere kausaler vil det

indoptage, og jo flere konditionaler vil erkendelsen af det komplekse mønster som et æstetisk værk udfordre.

Kravet om koncentration eksisterer ikke på bogens andet plan. Tværtimod er bredden her en dyd – medmindre expansionen går ud over den ramme, som knytter elementerne sammen i en totalitet. Dette sker i det mindste ét sted i *O. T.*, nemlig med Rosalies poetiske beskrivelse af sin svejtsiske hjemegn (spec. 87 f). At denne skildring ingen tilknytning har til forløbet er umiddelbart indlysende; den er imidlertid heller ikke relevant for »Danmarks-billedet«, end ikke som kontrastelement...

Den egentlige skævhed skyldes dog, at de to planer kommer i konflikt med hinanden, idet det immanente krav om koncentration i det ene ikke modsvares af en relativ stram økonomi i det andet. Der er således ikke etableret et gennemgående funktionelt samspil. Tværtimod findes der elementer, som udelukkende integrerer i det »andet« plan, hvorved romanen bliver bredere udspundet, end selve forløbet egentlig »tillader«. I praksis ytrer dette forhold sig på to måder: dels er det vanskeligt at finde og fastholde »den røde tråd«, og dels opleves bogen som ujævn, som heterogen. Det er ganske det samme, som Paul V. Rubow udtrykker, når han skriver, at digteren »er fortabt i sit stof uden at beherske det«³⁷.

Placering i genresystemet

F. J. Billeskov Jansen henregner *O. T.* til den genre inden for romantismens fortællekunst, som han har kaldt *den pittoreske roman*³⁸. Placeringen er foretaget på basis af en stilbestemmelse; han finder, at den deskriptive stil i H. C. Andersens første romaner, specielt i *Improvisatoren*, er *pittoresk* »i ordets fulde, faglige mening«.

Dette klassifikationsgrundlag er imidlertid ikke blot usædvanligt, men også lidet tilfredsstillende – blandt andet fordi det ikke muliggør en entydig karakteristik af den romantype, som *O. T.* repræsenterer, over for andre typer, fx den, som Billeskov Jansen (ud fra handlingens geografiske tilknytning) kalder *den københavnske samtidsfortælling*. Iøvrigt kan man i denne forbindelse bemærke, at netop *O. T.* indeholder mange træk, der crindrer om hverdagshistorierne; det er allerede nævnt, at den har forkærligheden for »interessante« karakterer fælles med disse; skildringerne af det højere selskabsliv kunne også udmærket

indgå i en samtidsfortælling – og afsløringen af kontorchefens moralske habitus foregriber jo på sin vis Poul Chiewitz' pikante konstellationer. Dog bør lighederne ikke tilsløre de fundamentale divergenser mellem den heibergske skole og H. C. Andersen – der da også i et brev til Henriette Hanck skriver: »Jeg ynder aldeles ikke Hverdagshistorier, hvori ingen stor Livsbrydning finder Sted; jeg forlanger en romantisk Duft, som ingen af disse ret giver mig«³⁹ . . .

Som tidligere antydet kan *O. T.* – med visse modifikationer – opfattes som en *dannelsesroman*. Dette genrebegreb findes ikke hos Bille-skov Jansen, hvis inddeling af romantismens epik har den væsentlige svaghed, at den ikke bygger på entydige og explicitte principper. – Dannelsesromanen kan defineres som en udviklingsroman af en ganske bestemt karakter⁴⁰. Som i alle udviklingsromaner er skildringen samlet om en centralfigur, hvis *udvikling* – som personlighed – er anskueliggjort gennem et forløb, som spænder over et længere tidsrum, og som kan inddeles i et vist antal faser. Det særegne for dannelsesromanen er, at den opererer med et fast *dannelsesideal*, som så at sige er den norm, man uafsladeligt må konfrontere hovedpersonens udvikling med for at opleve værket som meningsfuldt. I kraft af dette statiske livsideal bliver dannelsesromanen *finaldeterministisk* – den slutter, når hovedpersonen har tilkæmpet sig idealet og derigennem etableret et harmonisk forhold til omverdenen. Udviklingen anskues (normalt) i en trefaset struktur. Hertil kommer, at dannelsesromanen meget ofte indeholder talrige debatter, hvilket naturligvis hænger sammen med, at hovedpersonens skiftende holdning til idealet relativt let kan »måles« gennem standpunktstilkendegivelser⁴¹.

Når *O. T.* ikke uden videre kan klassificeres som en dannelsesroman, skyldes det naturligvis først og fremmest, at Otto *kun tilsyneladende* gennemgår en dannelsesproces; i virkeligheden er der jo ikke tale om nogen karakterudvikling, men kun om en karriereskildring; slutordene dementierer tilfulde, at Italiensrejsen skulle have været nogen dannelsesrejse i ordets egentlige betydning; netop frygten for, at lykketilstanden skal blive forstyrret, afslører, at Otto ikke har »fortolket« det onde i sin fortid – og at der altså kun er tale om et slutpunkt i ydre forstand: på denne måde bliver *O. T.* historien om tugthusbarnet, som går så gruelig meget ondt igennem, men som dog til sidst bliver ejer af et gods⁴² og akcepteret af en virkelig baronesse.

Bag skildringen af Ottos livsløb aner man dannelsesromanens karak-

teristiske trefasede komposition, dog ikke som et strukturdannende princip, idet faserne ikke er markeret successivt; de kan imidlertid rekonstrueres, efterhånden som forhistorien træder frem af mystikkens tågede slør – hvilket naturligvis hænger sammen med den særlige (»ibsenske«) demaskeringsteknik. Overfører man de goldschmidtske fasebetegnelser på Ottos liv, fremkommer følgende inddeling: Han følte sig *hjemme*, indtil han erfarede sandheden om sin barndom; dette gjorde ham *hjemløs* – en tilstand, der varer ved i ca. seks år (af hvilke romanen omspænder de sidste fire⁴³); *hjem* finder han først gennem kærligheden til Louise (og Heinrichs bratte død), altså på bogens sidste sider.

Finaldeterminanten er – som så ofte hos H. C. Andersen – lykkebegrebet; det stiller ikke noget etisk krav, som personligheden konfronteres med, og det vindes ikke endegyldigt, før et guddommeligt forsyn – »skæbnen« – griber ind. Romanen er således i smuk overensstemmelse med sin egen bestemmelse af lykken som noget, »Almagten« disponerer over: »Uendelige Almagt! Du er til! Du styrer Alt! paa Dig vil jeg stole!« (68).

Dog er der i bogen kim til en religiøs konflikt af samme art som i *At være eller ikke være*. I en diskussion om bibelens opfattelse af skabelsen contra den ørstedeske går Otto i brechen for en mere liberal teologi end den, han er blevet indpodet i barndommen (53); og bedstefaderens død aktualiserer selve spørgsmålet om Guds existens for ham: »Den tvivlende Sjæl« kaldes han (77). – Men tvivlens tema gennemspilles ikke; man hører kun et par akkorder, når livet går Otto imod – i de lyse stunder ligger problemet ham fjernt. Da forsynet endelig baner vejen for den varige lykke, som er romanens postulat, deler han den med en kvinde, som aldrig har følt tvivlen . . .

Også romanens forskellige *diskussioner* bør nævnes i denne forbindelse⁴⁴. Det gælder om de fleste af dem, at deres funktion ikke er at afsløre hovedpersonens afstand fra finaldeterminanten, således som tilfældet fx er med Conrads og Christians udspundne debatter i *Phantasterne*.

Den skitserede placering af *O. T.* i periferien af dannelsesromanens område har vist sig hensigtsmæssig, forsåvidt som den har stillet en række angrebepunkter til rådighed for analysen⁴⁵. Den forudsætter så at sige, at romanen virkelig har en centralfigur (Otto). – Imidlertid ville

det – netop på grund af den diplane struktur – være udbytterigt at relatere værket til, hvad man kunne kalde *den borgerlige miljøroman*. Genrens vigtigste konstituent er, at den ikke sætter nogen karakter i fokus, men derimod et miljø (i den hensigt at give et billede af livet, således som det former sig inden for et – geografisk eller sociologisk – afgrænset område). Denne romanform kan udmærket rumme handlings-elementer; blot må de ikke tiltvinge sig opmærksomheden i en sådan grad, at de »stjæler billedet«. – For en sådan – forsøgsvis – placering af *O. T.* taler, at den vil yde bogens andet plan retfærdighed; men på den anden side støder den naturligvis an imod det faktum, at Ottos person jo vitterligt tiltrækker sig større opmærksomhed end de miljøer, han færdes i⁴⁶.

Fortælleteknikken

»I det afsides Værelse ville vi, som *usynlige Aander* [udhævet her], belure Fader og Søn; de ere ene, Familien er alt i Theatret. Vi tør nok lure, det er jo to Moralister . . . det er kun Moral over Hatte« (136). Dette citat, optakten til den flere gange nævnte »hattescene«, er bemærkelsesværdigt ved præcist at angive, hvordan den episke fortæller fungerer i *O. T.* (der iøvrigt i denne henseende er repræsentativ for størsteparten af den førnaturalistiske romandigtning).

Begrebet *den episke fortæller*⁴⁷ er hensigtsmæssig som deskriptiv kategori. Fortælleren kan indgå i det fiktive persongalleri, således som tilfældet er i den retrospektive jeg-roman; som typeeksempel kan nævnes Johan Clemens Todes *Kierligheds Nytte*⁴⁸, hvis fortæller, den rige og moralske hr. Prokopius, så at sige har dirigeret den intrige, han »nu« beretter om. Eller han kan være et »man« uden integrativ existens i fiktionsverdenen, en *Geist des Erzählens*, dvs. en fællesnævner for alle de bevidsthedsfunktioner i værket, som ikke er tillagt dets personer.

At begrebet er hensigtsmæssigt, skyldes naturligvis især, at det *ikke* ækvivalerer med ordet »forfatteren«: det er uvæsentligt, om fortælleren repræsenterer forfatterens betragtninger over eller vurderinger af forløbet i fiktionsverdenen (hvilket jo er det normale), eller om forfatteren har distanceret sig fra fortælleren⁴⁹.

I *O. T.* er den episke fortæller, således som den citerede passus demonstrerer det, en »usynlig ånd«; han forholder sig »moralisk« til de forskellige episoder i den verden, som bogen skildrer, – hvilket

slutningen af den samme scene på fortræffelig vis illustrerer: »Vi ville ikke høre mere! det er hæsligt at lure. Vi see Fader og Søn række hinanden Haanden. Det synes en Forsoningsscene«.

Den teknik, som findes praktiseret i *O. T.*, er *panoramisk*⁵⁰, dvs. at fortælleren på et hvilket som helst tidspunkt overskuer *hele* forløbet, således at han fx kan relatere en episode der foregår »nu«, til senere hændelser: »De smaa Fugle flagrede om Vognen; maaskce qviddrede de for hende, hvad der to Aar efter vilde gaae i Opfyldelse« (167).

Fortælleren er imidlertid ikke blot »alvidende«, men også allesteds nærværende og berødvilligt vejledende. Et eksempel på, hvordan han tager stilling til de fiktive personers handlinger og tankegange, findes i skildringen af Ottos rejse fra Lemvig og sydpå: »Disse vare . . . Ottos Reflexioner [over lillebyens selskabsliv og hovedstadens], og det var vist en god Følelse, som laae til Grund for dem. Vi, i vor Dom maa huske, at han var saa ung; kun i eet Aar havde han kjendt Kjøbenhavn, ellers havde han vist tænkt *ganske anderledes*« (116). – Et lignende eksempel på, hvordan fortælleren »korrigerer« personerne, frembyder den scene, i hvilken Otto erfarer, at Maren er rejst hjem til Lemvig: »Nu seiler hun paa den salte Sø!« fortæller man ham; »Det var dog ikke Tilfældet, hun var alt kommet i Land; hun kjørte just i dette Øieblik over den brune Lynghede . . .« (167).

Også med tidsfaktoren manipuleres der suverænt: »Vi ville gjøre en dristigere Reise, end de [Otto og Vilhelm], nemlig een og tyve Aar tilbage i Tiden« (239)⁵¹.

Fortælleren véd principielt alt om, hvad der foregår i personernes sind; han kan gå ind i dem og referere deres tanker, – eller han kan holde sin viden for sig selv: »Tanker, vi ikke tør afsløre [!], bevægede sig i hendes Bryst« (237), hedder det et sted, hvor talen er om Eva. Men han kan også betragte personerne som en uden for stående (behavioristisk). Det hænder, at han identificerer sig med deres skæbne – som når han fx giver udtryk for medfølelse med hovedpersonen: »Stakkels Otto!« (201).

Synsvinklen – *the point of view* – beror imidlertid ikke konsekvent hos den episke fortæller; visse ting bliver set gennem de fiktive personer, med deres øjne. Dette er tilfældet med den knælende Heinrich ved Hellig Anders' kors: »Deroppe . . . sad en Mand, han syntes at knæle. . .« (171).

Denne skitsemaessige oversigt over den episke fortællers bevidstheds-

funktioner udgår fra karakteristiske textsteder og demonstrerer, hvordan der ikke apriorisk er afstukket nogen grænse for fortællingens muligheder, således som det ville være tilfældet, hvis fortælleren fx var bundet til hovedpersonens erfarings sfære⁵².

En særlig kategori af bevidsthedsmanifestationer udgør de direkte læserhenvendelser, samt kommentarerne til fortælleprocessen; her er forfatteren i egentlig forstand nærværende i sit værk, idet disse elementer jo må betragtes som *udsagn*⁵³: »Ikke Skridt for Skridt ville vi følge Hovedpersonerne i vor Fortælling, men kun gjengive de fremtrædende Livsmomenter . . . ; vi gribe dem, naar de kunne bidrage til at gjøre det hele Malerie mere beskueligt« (26).

Stilen

Billeskov Jansens karakteristik af stilen i H. C. Andersens ungdomsromaner har størst vægt over for *Improvisatoren*, hvilket måske skyldes, at Hesperiens stærkere farveglød har korresponderet med et behov for at opleve tilværelsen intensivt, som digteren ikke fuldtud har kunnet dække under danske himmelstrøg. At Italien på dette punkt havde et fortrin, vedgår han i *O. T.*, hvor det hedder: »Landskabsmaleren Dahl har givet os et Malerie af det brændende Vesuv⁵⁴. . . En saa glimrende Situation findes ikke i det flade Danmark, der ikke eier store Naturscener; dog frembød denne Morgen her et Malerie med samme Farvespil« (190)⁵⁵.

Forkærligheden for det pittoreske manifesterer sig dels »explicit« – dvs. gennem direkte allusioner til konkrete malerier (som i det anførte eksempel) eller til, hvad man måske kunne kalde *en billedrelevant betragtning* af situationerne – og dels »implicit«: gennem den relativt store farveadjektiv-frekvens.

Et karakteristisk eksempel på, hvordan der alluderes direkte til malerkunsten, frembyder en skildring af skoven ved Lethrabort: »De mørke Graner, de gule Bøge, og Egene, som havde skudt lysegrønne Skud i de yderste Grene, frembød noget høist malerisk . . .« (146 f). – På samme måde danner vognene uden for Dyrehaven en »høist malerisk Gruppering« (27); en udsigt skildres, således som H. C. Andersen kunne tænke sig, at Goethe ville have gjort det, hvis han havde skrevet *Amor als Landschaftsmaler* hér, siddende ikke på et fjeld, »men dog noget, ved Sagn og Sange lige saa herligt« (128); og om det tableau,

hvori Eva optræder, hedder det, at »ingen Maler kunde tænke sig det skjønnere« (178)⁵⁶.

H. C. Andersen synes at foretrække arabesken frem for det store udsyn; fx skriver han, da Otto og Vilhelm passerer Damhuset på deres køretur over Sjælland, at »her er det sidste Smukke; kun flade Marker og hist og her en Gravhøi begrænder Horizonten« (38). Fylde og frodighed er smukkere og mere malerisk end det enkle og nøgne – derfor skildres det fynske landskab langt bredere end det sjællandske (46 f).

Som antydning er forbruget af farveadjektiver temmelig stort; de er dog kun i ganske enkelte tilfælde karakteristiske, og deres tilstedeværelse rokker ikke ved hovedindtrykket af stilen, at den – uanset hvad digteren eventuelt har intenderet – »roser« i stedet for at »male«: romanen vimler med udtryk af typen »den fortræffelige Vertinde«, »det smukke Partie« (begge: 227).

Karakteristisk for stilen – og, må man sige, »afslørende« for digteren – er de mange referencer til fænomener, som hører sydligere lande til. Dette er naturligvis et led i bestræbelsen for at gøre billedet livligt og afvekslende og for at understrege de interessante træk ved det. Sammenligninger af denne art kan i hvert fald næppe tjene det formål at gøre det mindre kendte anskueligt for læseren!

Skildringen af Dyrehaven (27 f) er i denne henseende typisk. Den synes skrevet under indtrykket af, at »alle tænkelige Flag glide forbi« ude på Sundet: først jævnføres scenen med Linke's Bad ved Dresden, derpå antydes det, at såvel Paris som Napoli kan fremvise tilsvarende folkelivsbilleder, og endelig kaldes de smådreng, som børster støvet af de besøgendes tøj, »disse smaae Savojarder«. – Tilsvarende omtales Roskilde som »Danmarks St. Denis« (38), etc. etc.

Påvirkninger

Som et komplement til analysen af *O. T.* skal gives en kort oversigt over, hvilke litterære påvirkninger det er muligt at efterspore i romanen⁵⁷.

Karakterproblematikken står som nævnt i gæld til Byron, dog snarere til myten om ham end til hans digtning – som H. C. Andersen vistnok ikke har haft et virkeligt indgribende kendskab til. Langt større er gælden til Walter Scott; romanen rummer talrige Scott-mindelser, som digteren endda i vid udstrækning vedkender sig undervejs, og som i sig selv er uden synderlig interesse; de indicerer imidlertid en dybere-

gående afhængighed: selve den folkløstiske og antikvaristiske tendens udspringer af et intimt bekendtskab med Scotts historiske romaner.

Også Edward Bulwer, hvis romaner samtiden – incl. H. C. Andersen – skattede langt højere, end senere tiders læsere har kunnet gøre det, må henregnes til de primære og vigtigere påvirkningsfaktorer; han var produktiv inden for adskillige genrer, men hvad der i denne sammenhæng påkalder sig interessen, er hans miljøschildrede samtidsfortællinger⁵⁸.

Inden for den franske litteratur var Victor Hugo den digter, H. C. Andersen beundrede mest. *Notre-Dame de Paris* gjorde et stærkt indtryk på ham, og det vil ikke være urimeligt, om man antager, at denne store og rige skildring af livet i Paris har influeret på *O. T.*, selvom virkningen ikke træder tydeligt frem og derfor vil være svær at efterspore i detaljer. Kuriøst er det, at man genfinder Hugos kontrastering af skønheden og udyret (Esmeralda / Quasimodo) i H. C. Andersens roman, i modsætningen mellem Eva og Sidsel; dette må dog betragtes som en tilfældighed, og ikke som en påvirkningsindikator.

NOTER

1. Alle sidehenvisninger i afhandlingen er til H. C. Andersen: *Romaner og Rejse-skildringer*, bind II, *O. T.*, udgivet af Ole Jacobsen for *Det danske Sprog- og Litteraturselskab* (1943).

Udgivelsesdatoen hidsættes efter nævnte udgaves indledning s. XVI. Birger Frank Nielsen: *H. C. Andersen Bibliografi* opgiver datoen »21. marts«, og Cai M. Woel: *H. C. Andersens liv og digtning*, 1953, nævner endda begge datoer (II s. 19 og 30).

2. Termen *mimetisk* betegner relationen virkelighed / digtning.

3. Angående revolutionens indvirken på samtidens danske digtning, se fx Vald. Vedel: *Studier over Guldalderen i dansk Digtning*. 2. udg., 1948, spec. s. 30, og Vilh. Andersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie* II, 1934, spec. s. 978 f.

4. Kun hos et fåtal var reaktionen en virkelig dybtgående skuffelse. Det unge slægtled forholdt sig stort set passivt; Vedel betoner således det symptomatiske i, at Oehlenschläger på sin store udenlandsrejse, »da Riger vaklede og Kroner vippedes«, ikke læste aviser (*Guldalderen*, s. 52).

5. Et smukt udtryk for medfølelsen med det underkuede polske folk er Carsten Hauchs roman *En polsk Familie* (1839). Cf. *Udvalgte Skrifter* I, udgivet af Poul Schjærff for *Holbergsselskabet* (1926), indledningen s. XII ff.

5a. Johan Fjord Jensen har i sit store værk *Turgenjev i dansk åndsliv* (1961) anskuet brydningen mellem de to karakteropfattelser som en forløber for gennembrudslitteraturens bestandige kredsen om »de problematiske naturer«. Med udgangspunkt i Erich Fromms analyse af den vesteuropæiske individualismes frembrud og udvikling (i *The Fear of Freedom*, 1942) skildrer han, hvordan strukturændringen i det 16. og 17. århundredes samfund manifesterede sig i

litteraturens menneskeopfattelse i løbet af det 18. århundrede. Han konkluderer: »Med romantismens aristokratiske individualisme kulminerer den frigørelse af individet, der begyndte med opløsningen af det statiske middelaldersamfund« (s. 178).

Denne revolterende strømning nåede først sent til Danmark, idet den hjemlige romantik på afgørende vis var præget af den »klassiske« tyske digtning, således som den udformedes efter *Sturm und Drang*-tidens vældige oppositionsbølge. Romantismens revolutionært-individualistiske karakteropfattelse gør sig dog efterhånden gældende, »i dens reneste form . . . i 30'ernes og 40'ernes litteratur i periodens splittede og reflekterte æsteticisme, således hos Carl Bagger i *Min Broders Levned*, hos Kierkegaard i dennes æstetiker, hos P. L. Møller in persona, hos Aarestrup, Chr. Winther og Paludan-Müller . . .« (s. 179).

Fjord Jensen opfatter fænomenet som en *påvirkning* fra den europæiske romantisme, mens jeg – ganske vist i erkendelse af, at en sådan påvirkning foreligger – har fundet det betimeligt at understrege, at brydningen befordres af omstruktureringen i det danske samfund, idet netop denne aktualiserede problemet og gjorde det nærværende.

6. Angående Carl Baggers forhold til Lord Byron, se *Udvalgte Skrifter*, udgivet af Oscar Schlichtkrull for *Holbergelskabet* (1928), indledningen s. LVI ff.

7. Essayet *De djævelske traumer*, i *Hverken – eller*, 1961 (s. 138 f).

8. Cf. Vilh. Andersen: *Poul Møller. Hans Liv og Skrifter*, 2. udg., 1904, II s. 279 ff.

9. Citeret efter den af Frederik Nielsen besørgede 1948-udgave (s. 54).

10. Christians novelle parodierer romantismens litteratur over en bred front, således som det i detaljer er blevet påvist af Peter Ilsøe i afhandlingen *Litterære Forudsætninger for Schacks »Phantasterne«* (*Festskrift til Vilhelm Andersen*, 1934, s. 190 ff).

11. Også *Phantasterne* er komponeret over et trefaset forløbsskema. Det første stadium i Conrads udvikling er fantasteriets. Den sidste og afgørende dyst med de destruktive kræfter i sindet udkæmpes ved examensbordet, og hermed begynder det andet hovedstadium, terapiens. Dets karakteristikum er Conrads absolutte »ro«, hans manglende evne til at kunne føle glæde og harmoni; og det er først, da han gennem forholdet til Blanca når til at kunne etablere et sundt og lykkeligt forhold til virkeligheden, at det tredje stadium, syntesens, nås.

12. Også Cai M. Woel har interesseret sig for romanens selvbiografiske indslag (*H. C. Andersens liv og digtning*, II s. 19 ff). Hans fremstilling er imidlertid en mod det pinlige tenderende opremsning. Princippet er som følger: »Da Otto rejser fra herregården, kommer datteren Sophie med en flettet krans af egeblade – en lignende fik Andersen af Riborg Voigt ved sin afrejse fra Fåborg i sommeren 1831« (s. 21).

13. *Danmarks Digtekunst*, III (1958) s. 264 (»Først da Otto faar Vished om, at hans Moder sad uskyldigt som Tugthusfange, kan hans Tungsind hæves«).

14. Cf. s. 249.

15. Elias Bredsdorff: *H. C. Andersen og England*, 1954, s. 28.

16. Villy Sørensen: *Digtere og demoner*, 1959, s. 42.

17. Familieforholdet Heinrich / Sidsel klargøres s. 260. – Cf. iøvrigt Vilhelms bemærkning: »Jeg troer . . . Sidsel har faact Gjøgleren til Kjæreste, han kunde da være hendes Fader!« (193). Bredsdorff har ikke været opmærksom på forholdet, idet han anfører, at Heinrich er Sidsels broder (*H. C. Andersen og England*, s. 21).

18. Ambivalensen manifesterer sig endvidere i Ottos udbrud: »Vare da de

Borgerlige ikke stærke nok til at kaste den lette Adel ud af Vinduet!» (219), samt i hans apologi for Christian den Anden (224 f).

19. Villy Sørensen lægger udtrykket »denne himmelraabende Uretfærdighed« (19) i munden på Vilhelm eller Otto (*Hverken – eller*, s. 146). Sammenhængen antyder imidlertid, at passagen refererer bedstemoderens ord (style indirecte libre).

20. *Life in Denmark* modsvarende *Improvisatorens* engelske undertitel, *Life in Italy*. At dømme efter det hos Bredsdorff optrykte uddrag af *The Spectator's* anmeldelse har recensenten opfattet ordene som en del af *O. T.s* titel. Dog forholder det sig vist således, at *Life in Denmark* er en art fællestitel for *Only a fiddler!* og *O. T.*, som udkom samlet i en trebindsudgave. – Cf. *Mit Livs Eventyr*, 1951, I s. 329.

21. Citeret efter den benyttede udgave, indledningen s. XII.

22. Cf. s. 44: »Og hvorledes staaer det sig paa –?« Vilhelm nævnede en fynsk Herregaard, hvis adelige Herskab er bekendt«.

23. Brandsprøjten nævnes flere steder i de selvbiografiske værker. I 1830 skrev H. C. Andersen et digt – *Den nye Sprøjte* – om den. – Det er betegnende, at en brandsprøjte også spiller en stor rolle i Lemvigs forlystelsessliv (113); sagen er jo, at den parodiske skildring af bedsteborgerligheden i den nørrejske by i virkeligheden har adresse til Slagelse.

24. At H. C. Andersen har placeret Ottos barndomshjem på Lemvigkanten, kan have to årsager. Dels tilvejebringes på denne vis en art kongruens mellem personkarakteristik og landskabsskildring: Ottos stolte, tillukkede og usmidige karakter modsvarende den barske vestjyske egns fysiognomi, mens Vilhelms rolige og afbalancerede temperament modsvarende de idylliske fynske landskabs. Og dels legitimerer det så at sige, at Jyllands natur bliver inddraget i skildringen.

25. Senere siger Vilhelm drillende, at Sophie altid skal »romantisere skikkelige Folk« (57). Talen er om Peer Krøbling, hvem Vilhelm selv henregner til de »romantiske Characterer« (13). – Peer Krøbling kaldes af fortællerjaget en »Kobold« (184) og en »Bjergpusling« (187), ord, hvortil der jo knytter sig decideret romantiske forestillinger.

26. Angående Walter Scotts store popularitet i 1820'erne, se F. J. Billeskov Jansen: *Danmarks Digtekunst*, III s. 224 f. – Cf. iøvrigt E. N. Tigerstedts afsnit om Scott i *Bonniers allmänna litteraturhistoria*, IV (1962) s. 232 ff.

27. J. M. Thieles *Danske Folkesagn* har været H. C. Andersen en nyttig kilde; der findes endda et par direkte henvisninger (fodnoterne s. 55 og 226). – Blandt de kendte sagn, som *O. T.* refererer til, kan nævnes: Sagnet om Hellig Anders (42), sagnet om Vissenbjerggrøverne (69), og sagnet om navngivningen af Odense (240). Endvidere refereres til et mindre kendt, men hos Thiele gengivet sagn om en lemvigbondes listige vildførelse af nogle svenske ryttere (105 f), samt til et sagn om, hvordan de danske heste overvandt andalusierne uden for Nyborg (47). – Cf. iøvrigt Søren Kierkegaards bemærkning om H. C. Andersens forhold til »det Folkelige«, hvortil fodnoten: »Det er overhovedet sørgeligt at see den ved aandelig Fattigdom betingede Tæren paa Poesiens Activer (Sagn etc.), den idelige Repeteren af disse, uden Tanke om at gennemføle det dybere Poetiske deri, som er saa herskende i den nyere Literatur« (*Af en endnu Levendes Papirer* [1838], *Samlede Værker*, 3. udg., I (1962) s. 32). – Endvidere henledes opmærksomheden på Hans Ellekildes afhandling *H. C. Andersen og de fynske folkesagn* i samleværket *H. C. Andersen, mennesket og digteren*, Odense 1955.

28. Den benyttede udgave, indledningen s. XVII.

29. Selve afgrænsningen af, hvad der er fiktionstexter, og hvad der er udsagn om virkeligheden, volder teoretikerne store vanskeligheder. Det vil være en util-

ladelig forenkling blot at henvise til en betragtning af konteksten og sige, at talen er om en fiktionstext, når man ikke umiddelbart kan relatere den til et sagforhold i yderverdenen; synspunktet kommer til kort i situationer, hvor en texts sagforhold ikke kan eftervises. – På den anden side er det blevet draget i tvivl, at et digterisk udtryk skulle adskille sig fra andre sproglige udtryk, dvs. at det skulle være muligt på semantisk grundlag at foretage nogen afgrænsning, således som det har været forsøgt af Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957); hun opererer med to sproglige symptomer, som hævdes at være særegne for fiktionstexter: de deiktiske tidsadverbier kan i disse forbindes med et verbum i præteritum, og endvidere er tredje person præteritum af verber, der betegner indre (sjælelige) forløb, forbeholdt fiktionen.

30. Teorien om det principielt umulige i at verificere eller falsificere litterære tekster kan exemplificeres på følgende vis: Mens en historisk biografis værdi alene beror på dens korrespondens med sagforholdet (»hovedpersonens« levned), vil det være irrelevant at anvende dette værdikriterium på en historisk roman – uanset om denne har samme »helt« som biografien. Sagen er jo, at det, som Hans Brix i undertitlen til sin Nis Petersen-bog kalder *digt* – i betydningen »løgn« –, udmærket kan være meningsfuldt, når det forefindes indarbejdet i en kunstnerisk struktur, dvs. når det integrerer i en sluttethed (denne term anvendes netop for at markere, at der foreligger en ikke-referentiell text, et emanciperet fænomen – altså noget ganske andet end en beskrivelse af et sagforhold). – At værket ikke – i sig selv – kan verificeres eller falsificeres, betyder naturligvis *ikke*, at det er umuligt at eftervise, at det måske reproducerer episoder fra forfatterens eget liv eller afsnit af et historisk forløb. Dette er blot irrelevant for den æstetiske vurdering, der ikke lader sig anfægte af, om intrigen har været en historisk kendsgerning, – eller af, at Nis Petersen ikke har haft et forhold til en argentinsk prinsesse.

31. Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, second impression, London 1959, s. 265.

32. Udtrykket *glemsomhed* kan i denne forbindelse naturligvis også stå for »mangelende overblik«, »sjuskeri«, etc.

33. Begrebet *enhed* har, i modsætning til *sluttethed*, kvalitative overtoner.

34. Dette ville imidlertid rent logisk medføre forundring over sammenfaldet af de to fødselsdage – en forundring, som læseren ikke ville kunne tage del i, da han i det foregående kapitel har fået fuld klarhed over relationen Otto / Eva.

35. Citeret efter Paul V. Rubow: *H. C. Andersens Eventyr*, 2. udg., 1943, s. 139.

36. Endnu et par eksempler på, hvordan oplevelsen af *O. T.* som et organisk system forstyrres af »kaos-elementer«, kan fremdrages: S. 239 forekommer en »årstalsfadæse«, – der dog kun virker som en sådan, fordi bogens dateringer iøvrigt er temmelig præcise; man skriver ved vennernes afrejse 1831, og ikke 1830, så hvis springet skal være på 21 år, kommer man uvægerligt tilbage til 1810. – Det forekommer også urimeligt, at Otto s. 148 ikke skulle være klar over, at Sophies mor har taget Eva med sig til Fyn; ganske vist fremgår det ikke direkte af det referat af hendes brev, som han får s. 144; men det burde være gået op for ham, da han s. 148 fik at vide, at »hun er her ikke længer i Huset«. Den forklaring på moderens disposition, som Sophie giver Otto s. 148, modsvarer – også rent verbalt – den, han fik s. 144; digteren har altså simpelthen glemt, at hans helt allerede er blevet orienteret.

37. *H. C. Andersens Eventyr*, s. 111. – Kapitlet indeholder en ganske kort karakteristik af de tre ungdomsromaner, dog især med henblik på »tanken«s plads i dem; synspunktet er overvejende biografisk.

38. *Danmarks Digtekunst*, III s. 260 ff.

39. Citeret efter H. C. Andersens *Eventyr*, s. 181 (brevet er dateret den 3. aug. 1838).

40. Termen »udviklingsroman« anvendes i Billeskov Jansens gennemgang af H. C. Andersens romaner; men som genrebetegnelse har han ikke kunnet bruge den.

41. Der findes ingen systematisk behandling af den danske dannelsesromans udvikling, men genrens historie inden for den engelske litteratur er skitseret i en afhandling af Hans Wagner (*Der englische Bildungsroman bis in die Zeit des ersten Weltkrieges*, Schweizer Anglistische Arbeiten, 27. Band, Bern 1951). Han definerer – på samme vis, som det er sket her – dannelsesromanen som en udviklingsroman af en særlig karakter: »Die Schriftsteller gestalten im allgemeinen nicht das ganze Leben von Geburt bis Tod, sondern beschränken sich auf die erste und wichtigste Zeit, die des Aufwachsens und der inneren Entwicklung des jungen Menschen bis zum Höhepunkt seines Lebens . . . Hat sich der Held zu einer bestimmten Lebensanschauung durchgerungen und seinen Character geformt, so bricht die Erzählung ab . . . [Der Bildungsroman] stellt die innere Entwicklung eines Menschen vom Beginn seines Lebens bis zur Erreichung einer bestimmten Lebensausbildung dar [udhævet her] . . . Wichtig für den Bildungsroman ist, dass der Autor gewisse Ideale im Sinne hat, die sein Held erreichen sollte« (s. 13 f). Genren var produktiv fra 1824, idet *En dansk Students Eventyr* – af grunde, som ikke skal anføres her – kan opfattes som en uafsluttet dannelsesroman, og frem til 1866 (*Ivar Lykkes Historie*). Dens store år var 1857; da udkom hele tre meget karakteristiske dannelsesromaner: Schacks *Phantasterne*, Goldschmidts *Hjemløs* og H. C. Andersens *At være eller ikke være*. De placeres af Billeskov Jansen under genrebetegnelsen *prosaforættelse* (*Danmarks Digtekunst*, III s. 387 ff) – et, synes man, tvivlsomt begreb at anvende i klassifikationsøjemed.

42. Dette muliggøres dog ikke gennem Ottos egen indsats, men gennem arv.

43. Svend Norrild anfører (*Dansk Litteratur fra Saxo til Kaj Munk*, 1949, II s. 6), at »handlingen foregår i tiden 1829–35« – hvilket bør være »1829–33«.

44. Følgende problemer diskuteres i romanen: Madonnadyrkelse (15 f), skabelsesberetningen (53), kongens stilling (100), geniets vilkår (122 f), ægte og falsk patriotisme (131), teatrets forhold til det umoralske (135), Hertz' æstetiske teorier (144), etc.

45. Hensigtsmæssighedsbegrebet indføres for at legitimere den stedfundne placering ud fra den principielle opfattelse, at genrene udelukkende eksisterer som (videnskabelige) klassifikationssystemer. Det er mysticisme at antage, at de skulle forefindes som andet end fællesbenævnelser for større eller mindre grupper af tekster, mellem hvilke der forefindes væsentlige ligheder. Et genrebegreb er ud fra denne anskuelse et stykke terminologisk værktøj, hvis berettigelse beror på dets anvendelighed (fx i pædagogiske øjemed). – Synspunktet kan udvides, således at det kommer til at gælde ethvert begreb, der indgår i en videnskabelig tekstbeskrivelse. Dennes værdi afhænger jo blandt andet af, om den er kommunikabel. Den må derfor betjene sig af alment accepterede, betydningsmæssigt afgrænsede begreber eller af et i den givne sammenhæng særligt hensigtsmæssigt, veldefineret begrebssæt.

46. At et miljø er i fokus, er naturligvis ikke et fuldgyldigt kriterium på, at der foreligger en borgerlig miljøroman; men en detaljeret beskrivelse af genre ville forudsætte grundige studier i hele periodens romandigtning . . .

47. Begrebet *den episke fortæller* stammer fra Käte Friedemanns grundlæggende teoretiske fremstilling i *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910). Det

er netop tilstedeværelsen af en fortæller, som karakteriserer en episk text, en grundopfattelse, der gør Käte Friedemanns fremstilling til en *episk teori*. Den genfindes fx hos Staffan Björck, der skriver, at »epiken visar med hjälp av ett medium, berättaren, hur det händer något med några människor på ett yttre eller inre plan« (*Romanens formvärld*, 4:de uppl., 1957, s. 9). – Käte Friedemanns værk reagerer på sin vis mod den naturalistisk-impressionistiske romanteoris objektivitetsideal, således som det var blevet formuleret af folk som Otto Ludwig og – især – Friedrich Spielhagen (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883, m. fl. skrifter). På dansk grund plæderede Herman Bang for de samme tanker (fortælleren til *Under Aaget*), og i England var deres talsmand Henry James. Stor betydning for den romanæstetiske forskning fik Percy Lubbock: *The Craft of Fiction* (1921), der også hylder objektivitetskravet. Inden for dansk litteraturforskning har især Hans Brix og Sven Møller Kristensen beskæftiget sig med teoretiske problemer af denne art, henholdsvis i *Gudernes Tungemaal* (1911; genudgivet 1962) og i *Æstetiske Studier i dansk Fiktionsprosa 1870–1900* (1938; genudgivet 1955 under titlen *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900*). – Iøvrigt henvises til *Romanens formvärld*, s. 297 ff (*Bibliografiska notiser*). – En systematisk kritik af Käte Friedemanns episke teori er formuleret af Käte Hamburger i *Die Logik der Dichtung*. Hamburgers teori går ud på, at man i en episk text ikke kan skelne mellem et subjekt (fortælleren) og et objekt (det fortalte, »det fiktive stof«). De eksisterer kun i gensidig afhængighed gennem *fortællefunktionen*. Dette vil sige, at den episke fortæller ikke kan indtegnen som »sender« på Bühlers sprogmodel (Karl Bühler: *Sprachtheorie*, 1934, cf. fx Bertil Malmberg: *Nya vägar inom språkforskningen*, 1959, s. 232 ff) – lige så lidt som det fiktive stof kan stå på sagforholdets plads. Stoffet eksisterer jo netop uafhængigt af en relation til et sagforhold i den ydre verden, mens forholdet er det modsatte ved udsagnstexter. – Dette overensstemmer med den i afhandlingen skitserede opfattelse af det fiktive værk som en sluttethed. Når fortællerbegrebet ikke desto mindre anvendes, skyldes det, at den stedfundne afgrænsning af det – som en inden for sluttetheden virkende faktor, og ikke som et autoritativt princip i relationen til det fiktive stof – tillader brugen. – Se nu også Hanne Marie Svendsen: *På rejse ind i romanen*, 1962 (Søndagsuniversitetets Serie, bd. 24), hvortil min recension i *Højskolebladet* 25.1.1963.

48. *Kierligheds Nytte* publiceredes i *Iris* 1791–92 og udkom i bogform 1803. Romanens første kapitel er skrevet i præsens; her præsenterer fortælleren sig selv. Resten af bogen er holdt i imperfektum. Det synsvinkeltekniske princip er, at alt det, som hr. Prokopius fortæller, er *overværet* af ham; han har måttet betjene sig af allehånde kneb for at komme til at iagttage, hvad hovedpersonerne foretager sig i scener, hvor han selv ikke er direkte impliceret: belure dem i prekære situationer etc.

49. Dette er fx tilfældet i Pontoppidans små romaner, hvor distancen etableres ved ironiens hjælp.

50. Begreberne *panoramisk* og *dramatisk* anvendes af Percy Lubbock om de to »poler« inden for epikkens »stof«-organisation. – Cf. iøvrigt min afhandling: *Studier i Tom Kristensens roman »Hærværk«* (Danske Studier 1962, spec. s. 49).

51. Rejsen tilbage i tiden optager et kapitel; dette er i det store og hele irrelevant både for forståelsen af karakterproblematikken og for selve det ydre forløb. – Et andet eksempel på, hvordan tidsfølgen bliver brudt, uden at dette er motiveret med, at en af personerne *erindrer* en stedfunden episode, frembyder den lille hændelse fra Ottos drengetid, som skal illustrere hans »vildskab« (99).

52. Dette betyder ikke, at der gælder andre erkendelseslove inden for fiktion.

nens rammer end i den ydre verden. Det er væsentligt at fastholde, at der er tale om en måde at organisere et »stof« på, og at organisationens tekniske principper ikke determinerer læseroplevelsens art, højst dens intensitet. – Fx ville det være urimeligt at hævde, at fortælleren eksisterer i en bestemt tidsrelation til det skildrede forløb (hvilket jo er en nærliggende konsekvens af, at han over-skuer det); epikkens imperfektum betegner det nutidige i fiktionsverdenen, således som Käte Hamburger og Susanne K. Langer har påvist det; sidstnævnte, hvis argumentation er psykologisk, skriver fx: »The mode in which events appear is the mode of completed experience, i. e. of the past. This explains why the normal tense of literary narration is the past tense« (*Feeling and Form*, s. 264).

53. De er derfor blevet karakteriseret som brud på fiktionen. Staffan Björck, der opfatter beretteren som en uden for fremstillingen stående, som et »subjekt«, der dog ikke uden videre kan identificeres med forfatteren (cf. *Romanens form-värld*, s. 16), har været opmærksom på, at forfatterens direkte appel til læseren adskiller sig væsentligt fra beretterfunktionen; dette fremgår af følgende formulering: »Denna art av aktivitet hos författaren – berättare är ju inte just här någon adekvat titel . . .« (s. 22).

54. H. C. Andersen hentyder her, oplyser Ole Jacobsen i sin note, til J. C. Dahls maleri *Vesuv i Udbrud* (1821).

55. Således begynder skildringen af, hvordan herregårdens rapsfoder bliver brændt – en hændelse, som næppe kan bære en nærmere jævnføring med et vulkanudbrud.

56. Cf. fx s. 18 og 227 f (»Det var et Malerie, som Christian Winther og Uhland give os det i deres malende Sange«).

57. Denne del af undersøgelsen har kunnet hente støtte i den komparativistiske H. C. Andersen-forskning. Specielt henvises til Elias Bredsdorff: *H. C. Andersen og England*, hvis første kapitel skitserer Andersens forhold til en række af de mere betydelige engelske forfattere. Om forholdet til Frankrig har Poul Høybye skrevet en lille bog, *Andersen et la France*, 1960, som dog ikke har kunnet bringe mig megen hjælp; den indeholder (s. 12 ff) en udførlig oversigt over de franske *impressions* i *O. T.*, men drøfter ikke de litterære påvirkningers nærmere karakter.

58. Bulwer debuterede som romanforfatter i 1827. Han behandles meget summarisk i de fleste gængse litteraturhistoriske fremstillinger. David Daiches (*A Critical History of English Literature*, 1960, II s. 1084 f) karakteriserer ham som »one of the founders of the dandified novel of fashionable life . . .«. – Cf. iøvrigt Torsten Dahls behandling i *Bonniers allmänna litteraturhistoria*, V (1961) s. 20 f. – Bulwers *Samlede Skrifter* begyndte at udkomme på dansk i 1833. – H. C. Andersen har læst ham i hvert fald tidligere end 1832, idet han gør Henriette Hanck opmærksom på ham i et brev af 14. jan. 1832 (*Anderseniana*, vol. IX–XIV, 26).

Det begrebsset, som indgår i min karakteristik af dannelsesromanen, lanceres ex cathedra af mag. art. Johan Fjord Jensen i forbindelse med en af stud. mag. Ole Birklund Andersen udarbejdet semesteropgave vedrørende forholdet mellem »At være eller ikke være« og »Niels Lyhne« (forårsemestret 1962).