

KLASSIKERE?

En jøde på fodrejse
gennem litteraturhistoriens auditorier

Jørn Erslev Andersen
Hans Henrik Schwab

Improvisatorens børnesygd

I januar 1929 fik H. C. Andersen sin egentlige debut med *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. Den blev en succes blandt publikum i de københavnske miljøer og positivt anmeldt af J. L. Heiberg. Med den fik H. C. Andersen adgang til det eftertragtede danske litterære parnas. Efter i mange år at have været svær at opdrive blev den i 1986 udgivet i serien Danske Klassikere (ved Johan de Mylius).

Fodreise er en mindre tekst på små 100 sider, der sin lidenhed og forfatterens almindelige, børnevenlige ry til trods er ganske kompleks og radikal. Formelt set handler den, som titlen siger, om en spadseretur fra Holmens Kanal til Amager. Den finder sted nytårsnat mellem 1828-29. Men denne rumlige (København) og tidslige (et døgn) ramme spiller kun en ringe rolle. Bogen har en flerhed af fortælleinstanser, der i et kompliceret spil mellem københavnsk lokalkolorit, fantastier, citationer, genreblandinger og tumultærisk-ironiske strejftog i kanoniske værker gør teksten til ét med dens egen tilblivelse. Den handler, hvis man overhovedet kan sige at den handler om noget, ikke mindst om overhovedet det betimelige i at skrive noget som helst litterært. Da bogen efter forfatterens/fortællerens mening ikke kan bestå af tretten kapitler, tilføjes et fjortende, der "Indeholder ingen Ting" og derfor konsekvent nok

består af interpunktionstegn, som "enhver efter eget Behag [kan] udfylde (...) saa herligt han vil."

Bogen står ikke centralt i H.C. Andersens forfatterskab. I hvert fald ikke hvis man skal tro den litteraturhistoriske reception af den.

I *Illustreret dansk Litteraturhistorie* fra 1924 skriver forfatteren til bind III, den nok så navnkundige Vilhelm Andersen, i et afsnit om "H.C. Andersens Levned", at "Efter en kort spydig Periode halvt i Wessels, halvt i Hoffmanns og især Heines Stil (Parodien "Kærlighed paa Nicolai Taarn" og "Fodreise fra Holmens Canal til Østpyn-ten af Amager" 1929), en litterær Børnesygdom, hvori han vilde vise sig Københavnersmagen voksen, vendte han, personlig bevæget af en ulykkelig Kærlighed (...), snart igen den bløde Side ud" (p. 528-9).

I 1984 skriver Søren Baggesen i *Dansk litteraturhistorie* bd. 5, at *Fodreise* er en fiktiv rejsebeskrivelse og som sådan "en selvparodisk bagatel" (p. 134). Han går dog videre end Vilhelm Andersen, idet han karakteriserer bogen som styret af den identitetskrise, H.C. Andersen efter hans mening kom til at inkarnere.

Egentlige studier i *Fodreise* er der ikke mange af. De to væsentligste er af ny dato, nemlig Peer E. Sørensens lange analyse i hans bog *H.C. Andersen & Herskabet* (1973) og Johan de Mylius' efterskrift til udgaven af værket fra 1986.

De to studier er indbyrdes meget forskellige. Peer E. Sørensens er klart den mest passionerede. I en række tekstnære analyser af bl.a. de komplicerede fortælleforhold, ironi og relationer til tidlig tysk romantik indfanges *Fodreises* nihilisme, dens opgør med borgerlig dannelsestænkning og dens implicite iscenesættelse af temaer, der sidenhen genoptages i en anden form i de berømte eventyr.

Også i Johan de Mylius' efterskrift får vi en grundig gennemgang af værket, dets ironi, dets temaer og de omstændigheder, det blev til i.

Peer E. Sørensen er den eneste af de her nævnte læsere, der tillægger værket *afgørende* betydning i forhold til resten af H.C. Andersens forfatterskab. Han slutter sin analyse med at slå fast, at "*Fodreise* er ikke en tilfældig fejltagelse. Fodreisen er, hvad man så end synes om den, æventyrenes forspil — og det også i den forstand, at hvad *Fodreise* tematiserer, gennemspilles igen og igen i æventyrene. *Fodreise* er æventyrenes forform" (p. 142).

Ganske vist har Johan de Mylius et lille afsnit om optakten til forfatterskabet, hvori han, ligesom Peer E. Sørensen (men uden reference), noterer sig, at *Fodreise* rummer en række topoi, der genfindes i det senere forfatterskab, især eventyrene; men han lægger sig også på linie med Vilhelm Andersen og Søren Baggesen, når han ikke mindre end tre gange bemærker, at *Fodreise* er en "studentikos

spøg" (p. 113, 115 og 117).

De fire kommentarer til *Fodreise* er tydeligvis bestemt af de opgaver og de læsemåder, de har sat sig for at indfri: Vilhelm Andersens litteraturhistoriske dannelsesstænkning, Peer E. Sørensens "bevidsthedssociologiske" hhv. Søren Baggesens material-historiske synsvinkler og Johan de Mylius' filologiske rekonstruktioner. Karakteristisk for de tre af dem, Andersen, Baggesen og de Mylius, er, at de stort set udelukkende ser *Fodreise* som et element i H.C. Andersens biografi; hans forsøg på at etablere sig på det lokale litterære parnas og hans dermed forbundne "afvikling" af den tyngende, klassiske dannelse, som den nys overståede studentereksamen havde forlenet ham med.

Anderledes med Peer E. Sørensen. Han er i sin analyse optaget af *Fodreise* som *tekst*. Og perspektivet er bl.a. at anfægte "den didaktiske tradition, som i overvejende grad bærer den officielle Andersen-tradition" og som "skygger for problemstillinger, for modsigelser i hans forfatterskab — modsigelser, der fundamentalt problematiserer den kurante konception af Andersen, og herigenem anfægter Andersen som moment i en uanfægtet borgerlig selvforståelse" (p. 116) — dog således, at forbindelsen mellem *Fodreise* og "æventyrene" hhv. den samtidige borgerlige litterære institution og offentlighed bygger på en gennemgående bestemmelse af "H.C. Andersen som socialt paradigma".

Selv om det i dag — i hvert fald for os — ikke er muligt at dele denne "bevidsthedssociologiske" tilgang til H.C. Andersens forfatterskab, så forhindrer det ikke, at Peer E. Sørensen detaljerede, i sit antrit nærmest nykritiske, analyse af *Fodreise* stadigvæk må siges at være overbevisende. Ikke mindst fordi den er så tekstnær. Men også fordi den lader den relativt upåagtede *Fodreise* sætte overraskende perspektiver på såvel H.C. Andersens forfatterskab som receptionen af det. På denne måde demonstrerer Peer E. Sørensen, at en given receptionshistories marginalisering af bestemte tekster fra kanoniserede forfatterskaber i høj grad er bundet til synsvinkler, der er produkter af denne receptionshistories egne "blinde pletter". De kan — som ovenstående lille receptionshistorie giver eksempler på — reproducere i vidt forskellige litteraturhistoriske kontekster (Vilhelm Andersen og Søren Baggesen).

H.C. Andersens forfatterskab tager hurtigt fart efter udgivelsen af *Fodreise*. Hans store gennembrud finder imidlertid først sted i foråret 1835, hvor han udgiver *Improvisatoren*. Peer E. Sørensen kommer i sin bog ikke ind på hverken denne eller de to øvrige af H.C. Andersens trediverromaner (*O.T.* fra 1836 og *Kun en Spillemand* fra 1837). Og en egentlig forbindelse mellem *Fodreise* og *Im-*

provisatoren er så vidt vi ved aldrig blevet trukket. *Fodreise* er også i den henseende blevet tilbagelagt som en blot og bar "Børnesydom".

Netop *Improvisatoren* har genrehistorisk voldt de videnskabeligt funderede læsere en hel del problemer. Dens nære forbindelse med H.C. Andersens egen rejsevirkksomhed umiddelbart før romanens affattelse og dens beskrivelse af hovedpersonen Antonios trængselsfyldte liv fra barndom til ("udfriet") manddom har imidlertid givet et vist fundament for konsensus: *Improvisatoren* er blevet læst som en kombination af rejseskildring og dannelsesroman. Det første i en vellykket forstand, det sidste i en mislykket: romanens "psykologi", komposition og samlede perspektiv er ikke gennemarbejdet nok — i hvert fald ikke målt med de alen, det senere udviklede begreb om dannelsesromanen sætter.¹ Nu kan man jo diskutere, om det overhovedet er betimeligt at læse *Improvisatoren* som en 'erklæret' dannelsesroman. Ganske vist har H.C. Andersen nok været bekendt med Goethes Wilhelm Meister; men så sandelig også med alt muligt andet. Det demonstrerer *Fodreise* til fulde — og på en anden måde rejseskildringen *Skygebilleder* (1831).

I *Mit Livs Eventyr* skriver H.C. Andersen om *Fodreise*, idet han indirekte parafraserer dele af J.L. Heibergs recension af bogen,² at det er "en humoristisk, underlig Bog, en Slags phantastisk Arabesk, der dog ganske antyder min hele Personlighed og mit Standpunkt dengang, der viste sig især i Lyst til at lege med Alt, spotte i Taarer over mine egne Følelser; broget vekslede, et heelt Tapet, var denne digteriske *Improvisation*".³

Nu er det jo begrænset, hvad man kan lægge i en sådan isoleret, retrospektiv kommentar. At H.C. Andersen selv kalder *Fodreise* en "Improvisation" er nu nok ikke helt tilfældigt. Det er ingen hemmelighed, at H.C. Andersen allerede som ganske ung brillerede med diverse "improvisationer" ved givne lejligheder.⁴ Man kan også læse hans kommentar sådan, at han selv indirekte forbinder sin person med den livligt improviserende Antonio. Sådanne vinkler på citatet ville blot understøtte den biografisk orienterede læsning af *Improvisatoren* som en "fordækt" rejseskildring med Antonio som en slags selvspejlende forlængelse af H.C. Andersen selv i et delvist mislykket forsøg på at gøre sig i genren dannelsesroman.

Men hvad er egentlig en "Improvisation"? Går man til *Improvisatoren*, så er det som bekendt den geniale evne til at lade et tilfældigt eller lejlighedsbestemt ord, et billede, en sætning, et pro- verbe danne udgangspunkt for en uforberedt, lind strøm af ord, der uhindret og let flyder fra den improviserendes læber i lange, rytmisk og billedligt sammenhængende kæder. Det er med andre ord en

evne til at sammenkoble begivenhed, sætning, ord, med en formbevidst og dannet, men også spontan og uhæmmet indbildningskraft og ekvilibristisk sprogfornemmelse. Fænomenet var meget udbredt i den italienske renaissance, i *commedia dell'arte* med navne som Accolti og Marone, og er siden hen især knyttet til professionelle lejlighedsdigtere.

Det interessante ved den traditionelle improvisation — som også Antonio må siges at repræsentere — er evnen til at knytte forhåndenværende topoi og retorisk-metriske figurer fra den klassiske digtning sammen på en utvungen måde i en given situation og med et givet udgangspunkt. Det peger i sig selv på et traditionelt poetologisk forhold — nemlig *mimesis*. Improvisatoren må på én gang have et vist beredskab af klassisk dannelse, som han så på den anden side må evne at forholde sig frit fabulerende til. Set i dette perspektiv er *Fodreise* ganske interessant. Netop *mimesis*-problematikken spiller i den en markant, men ikke særligt bemærket rolle. Ikke *mimesis* i henseende til naturefterligning. Den lille ironiske rejseskildring er jo netop kendetegnet ved en stadig mangel på referentialitet til andet end sig selv som projekt — dens "trick er, at det bestandigt gentagne fiktionsbrud er det eneste i den, som fastholder fiktionen", som Søren Baggesen præcist skriver (*ibid.*). En af de rejser — for der er nemlig tale om meget mere end en spadseretur fra Holmens Kanal til Amager — der foretages i det lille værk, er en nærmest tour de force-agtig tumlen rundt i en række klassiske og, for H.C. Andersen, moderne kanoniske tekster. Hele 'rejsen' igennem alluderer der til, citeres fra, spilles på sådanne referencer. De er bekendte og på den måde tilegnede, men de afskrives også i den frække og nærmest frivole omgang med dem. Denne helt specielle form for *mimesis*, hvor efterligningen også er omformning og en afstandsskabende eller ironiserende gentagelse, kan på mange måder siges at være en krystalklar demonstration af improvisatorens 'respektløse' forbrug af forhåndenværende materiale fra traditionens værktøjskasse.

Især dette, at improvisation på denne måde forbinder noget forudset (situationen) med noget velkendt (traditionen) og derved i princippet skaber noget hidtil ikke tidligere hørt eller set, er interessant i vurderingen af *Fodreise* — det er sådan den har fungeret i samtiden, og samtidig det, her er vi enige med de Mylius, der gør værket kommentarkrævende og vanskeligt at læse i dag. Men dén respektløshedens 'anti-*mimesis*', som bogen derved demonstrerer, og som nærmest antager karakter af en poetik, peger også på nogle forhold, som rækker ud over *Fodreise*. For ikke blot er jo den, men også f.eks. *Improvisatoren* og store dele af H.C. Andersens forfat-

terskab i øvrigt skrevet med baggrund i en sådan poetik — i en kombination af traditionselementer (sporadisk dannelse), situation (begivenheder i samtiden og i H.C. Andersens liv) og en nok så kraftig "indbildningskraft".⁵ Ingen har haft problemer med at acceptere, at denne 'poetik' er unik og resulterer i en særegen genre, når talen er om H.C. Andersens eventyr. Det omvendte er stort set tilfældet, når man skal klassificere hans øvrige forfatterskab, herunder trediverromanerne. Da forsøger man af al magt at tilpasse teksterne med på forhånd givne genrekriterier (rejseskildring, diverse romanformer etc.). Men glemmer man for en stund disse og den dertil hørende trang til klassifikation — så vidt dét nu lader sig gøre — og lader ovennævnte, tredelte 'poetik' være den styrende optik, dvs. finsliber en slags fodrejseoptik, så bliver det måske muligt at lade nogle af de 'besværlige' forhold i f.eks. *Improvisatoren* være dens afgørende særtræk — frem for f.eks. mislykkede imitationer af foreskrevne regler for 'god' romankunst eller uforløste personlige, historiske el.lign forhold.

Der er som nævnt ingen tvivl om, at *Improvisatoren* er skrevet med direkte forbindelse til H.C. Andersens første store Italiensrejse i 1833-34. Derom vidner alene de mange fodnoter, som han har forsynet teksten med; men også mange af beskrivelserne af lokaliteter, begivenheder og personer i 'hovedteksten' kan relateres til selvoplevede situationer.⁶ Det springende punkt er, hvilken indflydelse det får på teksten.

I deres kommentarer til *Fodreise* pointerer både Peer E. Sørensen og Johan de Mylius på hver sin måde, at bogen bl.a. er en "skriftproces", hvor "bogen er ét med sin tilblivelse" (de Mylius). Måske kan man med baggrund i ovennævnte "fodrejsepoetik" finde elementer af det samme i *Improvisatoren*. Det er indlysende, at det er Antonio, der er improvisatoren. Men det er ikke vanskeligt også at gøre hele romanen til én stor sammenstyknings af "improvisationer". Anskuet på den måde forrykkes synsvinklen fra *indholdet*, romanens beskrivelse af Antonios udvikling, over mod den mere *formelle* side, dens "skriftproces". Eller, for at tale med Heiberg: synsvinklen rettes mod dens "poetiske Colorit", dens "digteriske Grundtone" frem for mod "det saakaldte *Indhold*".⁷ Antonios improvisationskunst er på vej til at løsrive sig fra alle ydre f.eks. religiøse eller sociale bindinger, og synes at være på vej til at udvirke en — førmodernistisk — *l'art pour l'art* æstetik, hvor interessen forskydes fra indholdet til en selvrefleksiv formdyrkelse. Fra udsagnet til udsigelsen — og det uanset om kunstens genstand er kristendommen (Madonna): "jeg tænkte ikke længer ganske ene paa Madonna, naar jeg sang for hendes Billede, nei, om man hørte efter, hvor

smukt jeg sang" (p. 15); eller kærligheden: "Kjærligheden til hende [Annunziata] gik næsten for meget over til Digtet" (p. 93).⁸

Den manglende énhed og konsekvens i beskrivelsen af Antonios udvikling, som bekymrer genrerytternes skabelonagtige forhold til dannelsesromanen, må da vige som det væsentligste fikspunkt til fordel for en analyse af romanens retoriske og kompositoriske selv-scenesættelse som — 'roman'. To forhold synes da næsten af sig selv at springe i øjnene: dens egne vekslende improvisationer over dette eller hint 'sætstykke' og dens karakter af episk eller fortællerteknisk at være båret af 'misforståelser'.

Improvisatoren er som nævnt af H.C. Andersen forsynet med et væld af noter med oplysninger om geografiske, sproglige o.lign forhold. Det er ikke mindst tilstedeværelsen af disse noter, der gør det indlysende at forbinde romanen med H.C. Andersens egen rejsevirksomhed. Det er så at sige forfatterens regissør-agtige stemme, der konstant og insisterende gør opmærksom på sig selv. Og selv om det ikke er usædvanligt med sådanne oplysende noter i såvel tidligere som samtidige og senere romaner — f.eks. Goldschmidts *En Jøde* og J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe* — så er de dog i *Improvisatoren* usædvanligt hyppige og ikke altid lige relevante. I *En Jøde* fungerer noterne primært som oversættelser af og forklaringer til jiddisch, hos Jacobsen som nøgterne, kortfattede leksikalske oplysninger, mens de hos Andersen ofte antager form af nærmest dagbogslignende optegnelser.⁹ De deler så at sige bogen i to tekstspor — et fiktivt og et reelt kommenterende. Det første finder i det sidste sin *anledning*, ligesom det sidste konsekvent giver påmindelser om tekstens *forfatter*.

De tildragelser og oplysninger, som noterne henviser til, er ikke 'ophævet' eller indlejret i fiktionen. Tværtimod løber de under hele teksten som et bånd, der forbinder fiktionen med denne fiktions forfatter og hans færden i det italienske. Det er dette, der næsten af sig selv giver bogen indtryk af, at være én stor, samlet 'improvisation' over en række mindre, i princippet selvstændige 'improvisationer' over forskellige konkrete anledninger. I forlængelse heraf falder det næsten naturligt at spørge, om ikke det netop er dette, der er romanens vigtigste ærinde? At de forskellige noter kan opfattes som en slags erindring eller påmindelse om de 'sætstykker' af dagbogslignende art, som romanen er skrevet hen over. At det skulle forholde sig sådan, er nok ikke overraskende for en inkarneret H.C. Andersen-læser — det er et centralt element i hans poetik.¹⁰ Det overraskende er imidlertid, at netop dette ikke er blevet tillagt særlig stor betydning i diskussionen af romanen som 'roman'.

Et andet forhold, som synes at være styrende for romanens episke

drive, er 'fejlaflæsingerne'. På netop dette punkt kan man sige, at romanen står i gæld til fransk-engelske såkaldte 'romantiser', herunder f.eks. Mme. de Staëls roman *Corinne ou L'Italie* fra 1807, hvor hovedpersonen kommer i en konflikt grundet misforståelser, der også her medfører den elskede kvindes fatale endeligt (jvf. forholdet mellem Antonio og Annunziata). Netop misforståelse er også afgørende for Wilhelm Meisters krise, vi tænker her på hans fund og fejlfortolkning af købmanden Norbergs brev til skuespillerinden (!) Mariane — hans ungdomskærlighed. En fejlfortolkning, der bevirker hans opbrud fra barndomsmiljøet og den deraf følgende dansesrejse.

I alle disse tekster bevirker disse "misforståelser", at læseren hhv. romanen undervejs i fortællingen véd noget, som hovedpersonen ikke véd. Læseren hhv. romanen er så at sige i besiddelse af en indsigt, som det er hovedpersonens opgave at komme til vished om. Det er ikke mindst dette forhold, der betinger overhovedet fortællingernes teleologier, deres 'drive'.¹¹

I *Improvvisatoren* er det som bekendt to, blandt i øvrigt en række andre mindre markante, misforståelser, der holder historien i gang: at Antonio tror at han har dræbt sin rival og at han tror at det berømte brev i Neapel er fra Santa og ikke, hvad han senere får vished for, fra Annunziata.

Mogens Brøndsted er i sin efterskrift til Danske Klassikeres udgave af *Improvvisatoren* fra 1987 principelt set inde på netop dette aspekt, som han kalder "fatale misforståelser" og "episke ingredienser" fra den engelsk-franske "romantisme" (p. 302). Brøndsted tillægger dette bibetydning. Men spørgsmålet er, om ikke det betyder mere end som så. Det er for os oplagt, at det, ved siden af den elegante sammenkædning af forskellige, occasionelt bestemte 'improvisationer', er et af de mest karakteristiske træk ved romanen. At det er 'misforståelserne' og de deraf afledte intriger, der skaber romanens fortælle-mæssige overledninger og hele energi.

Disse to forhold kan måske også være med til at forklare, at bogen rummer en række billeder, der er vanskelige at fortolke symbolsk i forhold til hinanden og i forhold til Antonios udvikling — vi tænker her bl.a. på de berømte billeder med ørnekræften mellem klipperne hhv. "Grotta azzurra", men også på marionetmetaforerne (side 154 og 193) og f.eks. det for vores betragtninger nærmest epigram-lignende udbrud på side 195: "Naturskønheder kunne aldrig gives ved Fortælling. Ordene følge jo, som løse Mosaikstykker, efter hverandre, det hele Billede sammenstilles Stykkeviis, man gribes ikke, som i Naturen, af den store Heelhed og altid bliver der Mangler. Man giver de enkelte Dele og lader saa den Fremmede selv

sætte det sammen”.

Læses bogen som netop en stykvis sammenstilling af en række ‘sætstykker’ bestående af mere eller mindre tilfældige ‘improvisationer’, og fejlflæsningerne/intrigerne som fortællingens *formelle* anledning eller alibi, så bliver romanen ikke primært til en genrebevidst beskrivelse af hovedpersonens dannelsesorienterede udvikling fra barndom til manddom, men til en (ganske selvbevidst) demonstration af den specielle andersenske skrivemåde, herunder forholdet mellem anledning, situation, sammenstyknings og den ganske nødtørftige underlæggen sig en på det givne tidspunkt mere eller mindre tilfældigt forefaldende ‘comme il faut’ genretvang. Men hvor det netop ikke er den perfekte efterlevelse af denne eller hin formelle genretvang, der er det afgørende, men muligheden for at kunne udfolde en poetik, der har improvisationen og dens anledning som det primære mål. Det bliver da hverken dannelsesrejsen, dannelsesidéen eller dannelsesromanen, der bringer sig i centrum, men netop denne særlige fodrejse-poetik, der på sin helt egen måde — i *Fodreise* eksplicit, i *Improvisatoren* implicit — demonstrerer en patetisk distance til ude fra kommende genrekrav. Skabelonen dannelsesroman og i det hele taget traditionelle romangenrekonventioner bliver da reduceret til en formel ramme for udfoldelsen af en improviserende, situationsspecifik og ganske frit fabulerende “poetisk kolorit”, der har sig selv som det primære formål. På denne måde kan såvel Antonio som H.C. Andersen selv og hans roman på forskellige måder karakteriseres som krydsende forgreninger af strømme fra den samme kilde — improvisationens ‘syndflod’; “det strømmer endnu og vil fordærve Jorden”, som der står i “Syndfloden No. 2” på første side af *Fodreise*.

Improvisatoren kan således uden videre — hvis man ellers accepterer at konfrontere sig direkte med tekstens særtræk — kaldes en ganske egensindig tekst, der, ud over at fortælle en række gode historier, handler om selve det at fortælle. Om at improvisere. Og det både i sin tematik og i sin form. Set fra dette fodrejseperspektiv er det så lige meget, om romanen kan kaldes en dannelsesroman eller ej. Måske kan det lige frem være en fordel en stund at glemme dette insisterende, olympiske begreb. Om ikke andet så for i en kort stund at give sig selv den mulige fornøjelse det kan være at opdage andre sider ved teksten end de af receptionshistorien foreskrevne.

Men det er svært, når man skal gennemtrænge et så stærkt receptionshistorisk filter, som netop “dannelsesromanen”. Men hvad er det egentlig det går på, dette velkendte og allestedsnærværende, nærmest naturaliserede begreb — “dannelsesromanen”? Og hvorfor er det blevet det begreb, som stort set *alle* episke tekster af — i

det mindste — romanlængde fra 1830'erne og frem i dansk litteraturhistorie *skal* filtreres igennem, hvis ellers man vil være en respektabel læser? Hvorfor skal det gøre en ligefrem og i al sin enkelhed genial improvisation som *Improvisatoren* til en (mislykket) repræsentant for en genremæssig lov, hvis gyldighed er af en ganske abstrakt og meget lidt 'tekstlig' karakter? Måske et lidt udannet spørgsmål. Men det får være. Vi tillader os at forfølge det lidt endnu.

Dannelsesromanens optik

Det er en ofte konstateret lovmæssighed, at en given sag først lader sig sætte på begreb så at sige efterlods — at begrebsliggørelsen har 'genstandens' sammenbrud eller krise som sin anledning. Således også med begrebet "dannelsesromanen".

Det er i den henseende betegnende, at begrebet om dannelsesromanen i Danmark ikke lanceres af en af dannelsesromanens samtidige (Heiberg f.eks.), men først langt senere af traditionens kritiker par excellence: Georg Brandes. I 1869 — året før Diltheys kanonisering af termen "Bildungsroman"¹² — introduceres genrebegrebet ganske en passant i Brandes' afhandling om Goldschmidt: "At Goldschmidt i sine Dannelsesromaner ...".¹³ Netop Goldschmidts romaner får som bekendt paradigmatiske status i den senere danske forskning i dannelsesromanen.¹⁴ Fra denne Brandes' første sammenkædning af Goldschmidts romaner og genrebegrebet "dannelsesroman" skulle der imidlertid gå præcis et århundrede, inden relationen mellem de to faktorer var en fuldbyrdet kendsgerning.

I det mellemliggende århundrede — mellem 1860'ernes Brandes og 1960'ernes nykritik — er begrebet "dannelsesroman" så godt som ukendt. For biografisten Vilhelm Andersen spiller dannelsesforestillingen ganske vist en central rolle — jvf. hans dannelseskonception i førnævnte *Illustreret dansk Litteraturhistorie* III (se p. 136-37). Vilhelm Andersen anvender imidlertid ikke sit dannelsesbegreb som en genrekonstituerende term, som en episk kategori. *Hjemløs* af Goldschmidt betegner Vilhelm Andersen således som "Fyrreernes danske Wilhelm Meister-Roman" (ibid. p. 648). Dannelsesbegrebet er til gengæld indlejret i en litteraturhistorisk *konstruktion*, der er parallel med strukturen i en dannelsesroman à la *Hjemløs*: 'Guldalderkonstruktionen', som senere kritikere har kaldt den, dvs. atter et begreb lanceret i genstandens sammenbrudsfase.¹⁵

Denne konstruktion er kendetegnet ved at indskrive den i dannelseskonceptionen indeholdte *organicistiske* vækststopfattelse, der fra enkeltindividets dannelsesproces udvides til at omfatte hele folkets

åndshistorie, i en *historicistisk* og *idealistisk* udviklingsmodel. Grundstrukturen i denne udviklingsmodel kan allerede aflæses i Vilhelm Andersens prisopgave fra 1891, hvori den litterære naturskilddring beskrives i tre dele. Fra fortidens oprindelighedstilstand af naturgiven énhed (guldalder) over en nutidig splittelse i form af en natur/kultur-dichotomi frem mod en fremtidig restituering af en bevidst énhed (ny guldalder). Der er med andre ord i bund og grund tale om den samme trefasede struktur, som senere forskning har fremhævet som konstitutiv for dannelsesromanen som genre.

Inden for den komparative litteraturforskning glimrer dannelses-tanken derimod ved sit fravær, hvorfor også bekæftigelsen med dannelsesromanen som genre er yderst sporadisk. Det er karakteristisk for komparativisterne, at de — i det omfang de overhovedet beskæftiger sig med genren — begriber dannelsesromanen som resultatet af en intertekstuel påvirkning fra tidligere værker, først og sidst, selvfølgelig, Goethes *Wilhelm Meister*. De danske komparativister har derfor som overordnet erkendelsesinteresse at bestemme 'agonistikken' i forholdet mellem de danske Meisteriader og deres store 'forløber' — for nu at tale bloomsk.¹⁶ En sådan synsvinkel anlægges således i tre beslægtede studier fra 1940: Henning Kehler, *De store Romaner*, hvori begrebet "dannelsesroman" for sandsynligvis første gang i dansk litteraturhistorie anvendes som en bevidst definition; Mogens Haugsteds *Frederik Paludan-Müllers prosaiske Arbejder*, samt A. Kragelunds "Indledning" til *Mignon*, som han har redigeret og hvori han plæderer for anvendelsen af begrebet "Formningroman" frem for "Dannelsesroman" — "paa Grund af den kedelige Bismag af Takt og Tone, som nuomstunder klæber ved Ordet Dannelse og viser, hvor dybt dette begreb er sunket" (p. 12). Kragelund fremhæver en håndfuld romaner fra det 19. århundrede, hvoraf den ene er Goldschmidts *Hjemløs*, der hermed allerede, eller først nu, er på vej til at udskille sig som genrens prototype. Den endelige udskillelse finder dog først sted i løbet af 1960'erne.

Det skete, så at sige, i begyndelsen af 1960'erne, hvor der på Aarhus Universitet blev afholdt en øvelsesrække over den europæiske romans historie ved daværende adjunkt Johan Fjord Jensen. Med fælles rekurspunkt i dette auditorium publiceredes i de efterfølgende år en række studier, i hvilke dannelsesromanen som genre blev forsøgt defineret. Og hvori *Hjemløs* efterhånden fik status som genreparadigme.

I den først publicerede artikel herfra, "Studier i H.C. Andersens roman *O.T.*",¹⁷ hævder Aage Jørgensen, at dannelsesromanen er en variant af overgenren "udviklingsroman". I forhold hertil skulle det være dannelsesromanens særtræk, at den for det første opererer

med et fast *dannelsesideal* (dannelsesmål), dvs. hovedpersonens "harmonisk(e) forhold til omverdenen", og for det andet, at den centrale hovedpersons udvikling (dannelsesvej) som følge heraf bliver, som det hedder, *finaldeterministisk*.

Ifølge Jørgensen¹⁸ kan denne protagonistens finaldeterministiske udvikling endvidere karakteriseres som en *trefaset forløbs-struktur*, der med reference til de tre dele i Goldschmidts for genren eksemplariske roman benævnes hhv. "Hjemme", "Hjemløs" og "Hjem": fra den "barnlige harmoni" over en "livsanskuelseskonflikt" til en reetablering af den sjælelige balance gennem "forsoning med det oprindelige miljø".

Denne på *Hjemløs* baserede strukturmodel for dannelsesromanen udbygges i Aage Lærke Hansens artikel "Fra dannelsesroman til udviklingsroman"¹⁹ — gennem påvisningen af en underliggende mytisk struktur i *Hjemløs*, "der minder påfaldende om syndefaldsmyten" (p. 23). Dannelsesromanen har da ifølge Lærke Hansen to strata: et manifest realistisk forløbsplan, fra Hjemme over Hjemløs til Hjem, og et latent mytisk forløbsplan, fra Uskyld over Fald til Forløsning. Dannelsesmålet består herefter i sammensmeltningen — konfigurationen — af de to forløbsplaner. Tilsvarende overvejelser finder man allerede i Ole Birklund Andersens upublicerede specialeafhandling "En analyse af Sibberns *Af Gabrielis' Breve* og en litteraturhistorisk placering af bogen i forhold til dansk romandigtning 1820-1870" (Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, 1966).

Med disse genrestudier, hvis affinitet til samtidens nykritiske strukturteori viser sig i begribelsen af dannelsesromanen som en relational og stratificeret helhed, introduceres i 60'ernes danske litteraturforskning termen "dannelsesroman" i den særlige betydning, som også ligger til grund for beskæftigelsen med genren i 70'ernes to dominerende og, må man hellere tilføje, divergerende 'skoler'.

På den ene side står her Aage Henriksen-skolen, der som led i sine restaurative bestræbelser i forhold til den 'vilheminske' dannelses-tradition har forholdt sig apologetisk til dannelsesromanen. Som eksempel herpå kan nævnes Keld Zeruneiths "Dannelsesromanens metode",²⁰ hvis genrebestemmelser næsten udelukkende fremkommer på grundlag af Goldschmidts anden 'dannelsesroman' *Arvingen*.

På den anden side står den ideologikritiske skole, hvis overordnede opgør med Vilhelm Andersen-traditionen også artikuleres gennem en kritik af dannelsesromanen. Typisk i så henseende er Ib Bondebjergs "Den hjemløse myte",²¹ der opfatter *Hjemløs* som udtryk for mytologiserende besværgelser.

De to skoler har altså forholdt sig noget forskelligt til genren. Fælles for dem er imidlertid opfattelsen af dannelsesromanens *narrative struktur*: begge ser det velkendte trefasede forløb som overlejret af en symmetrisk dobbeltstruktur i form af hhv. en ekspansions- og en kontraktionsfase i protagonistens udvikling; og fælles er da også det tekstgrundlag, hvorpå denne genremodel er baseret: Goldschmidts romaner, som jo allerede Brandes et århundrede tidligere betegnede som dannelsesromaner, og som de seneste tre årtier næsten udelukkende er blevet læst med denne særlige optik. Man kan således med en vis ret tale om receptionshistoriens gentagelsestvang: genlæsningen af Goldschmidt har været en 'læsning-på-læsning' og dermed snævert styret af et traderet genrebegreb. Det rejser to indbyrdes forbundne problemer.

1. Dansk litteraturforsknings begreb om dannelsesromanen er i vid udstrækning udtryk for en stilisering af Goldschmidts romanstruktur som transhistorisk model — på ganske samme måde som den tyske konception, som bemærket af L. Köhn,²² bygger på en generalisering af strukturen i Goethes *Wilhelm Meister*. De to forløbsmodeller er i øvrigt analoge, hvilket kommer til udtryk i *Reallexicon*, hvor H.H. Borchardt opererer med en normalopbygning i tre faser: "Jugendzeit" (Hjemme), "Wanderjahre" (Ude) og "irdische Paradiesstufe" (Hjem). *Hjemløs* har således i dansk sammenhæng fået samme paradigmatisk og eponymisk status som *Wilhelm Meister* i tysk. Der er dermed sket en definitorisk fastlåsning af dannelsesromanen, som ikke i egentlig forstand er blevet begrebet som en fluktuierende og historisk variabel genre. Historiceringen af genren begrænser sig sædvanligvis til simple antitetiske modstillinger af to typer: guldalderens dannelsesroman (før 1870) og naturalismens udviklingsroman (efter 1870).

Denne genretypologiske og terminologiske sondring introduceres i Lærke Hansens tidligere nævnte artikel, hvor "dannelsesroman" og "udviklingsroman" altså ikke som hos Jørgensen, og Melitta Gerhard,²³ betegner hhv. under- og overgenre, men derimod, som hos Berta Berger,²⁴ to epokale varianter af genren. *Dannelsesromanen* defineres gennem to distinktive træk: dannelsesprocessen bestemmes ved sin *finalitet*, sin fremadrettethed mod et idealt slutpunkt, mens dannelsesmålet bestemmes som integrationen af den menneskelige individualitet i en overindividuel, oftest metafysisk, *totalitet*. Heroverfor tillægges *udviklingsromanen* to modsatrettede særtræk: udviklingsprocessen er bestemt ved sin *kausalitet*, sin bagudrettethed mod determinanterne arv og miljø, mens udviklingen munder ud i isolationen af den menneskelige *individualitet* uden-

for enhver social sammenhæng. I det Lærke Hansen eksemplificerer udviklingsromanen ved J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* og Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*, må den genrehistoriske cæsur altså ligge omkring 1870 — det overkanoniserede litteraturhistoriske (genem)brud. Helt tilsvarende sondringer mellem to epokale varianter af genren, omend med andre benævnelser, findes hos f.eks. Henriksen-eleven Knud Wentzel i *Fortolkning og skæbne* (1970), samt hos den daværende ideologikritiker Peer E. Sørensen, der i øvrigt også var at finde i det romanhistoriske auditorium i Århus, i "Fascinationens overvindelse".²⁵

Med sådanne genrehistoriske forsøg på periodiseringer aftegner der sig konturerne af, hvad man kunne kalde en genrologisk guldalderkonstruktion, omend i en lettere amputeret udgave: guldalderromanens oprindelige harmoni ('Hjemme') negeres af den naturalistiske romans disharmoni ('Hjemløs'); blot mangler altså modellens tredje led ('Hjem'). Peer E. Sørensen er næsten ved at fuldbyrde modellen, når han gør Martin Andersen Nexø's *Pelle Erobreren* til en ny tids dannelsesroman, hvis opfattelse af den samfundsmæssige virkelighed som historisk og dermed foranderlig atter muliggør en udviklingsforestilling, en dannelsesproces, og hvis forestilling om klassesolidaritet atter sætter en transindividuel sammenhæng som perspektiv — som dannelsesmål — for enkeltindividets udvikling.

Forsøgene på at skitsere dannelsesromanens historie bliver således paradoksalt nok selv til genrehistoriske dannelsesromaner, dvs. trefasede og finalistiske, med 1870 som syndefaldet, der indleder genrens hjemløshedsfase. Historiseringen af narrativiteten kan således siges at antage form af en narrativisering af historiciteten.

Generelt har de hidtidige studier i dannelsesromanen imidlertid i overvejende grad haft karakter af akront-ahistoriske typologiseringer, der har søgt genrens identitet, dens specifikke og éntydige struktur: *Hjemløs*-modellen eller dens blotte negation i udviklingsromanens form. Fikseringen på *Hjemløs* har dermed blokeret for diakront-historiske studier i dannelsesromanen, dvs. for studier, der ville give genreteorien dens rette plads som disciplin under litteraturhistorien.

2. Fikseringen af begrebet om dannelsesromanen til *Hjemløs*-modellen har således rejst et genre-historiografisk problem: en genrehistorie, der alene baserer sig på læsningen af et enkeltværk. Fikseringen af *Hjemløs* til dannelsesromangenrens optik — dens kanonisering som dannelsesromanEN — kan imidlertid siges at rejse det omvendte problem: forståelsen af et enkeltværk er eksklusivt blevet bestemt gennem en genre-terminologisk konstruktion.

Hjemløs' nyere receptionshistorie har fundet sted på baggrund af en forventningshorisont bestemt gennem dannelsesromanens genrekonventioner: harmoni, finalitet, trefaset transformation etc. *Hjemløs* er derved blevet vurderet i forhold til en i værkets samtid ikke eksisterende genre-æstetisk norm, nemlig et først 100 år senere fuldt udviklet genrebegreb.

I forlængelse af den skitserede dobbelte problemstilling kunne den formodning luftes, at lod *Hjemløs* sig læse på en anden måde, ville det også implicere en anden forståelse af dannelsesromanen — herunder den genrehistoriske syndefaldsmyte med 1870 som brudår. En sådan nylæsning kunne, frem for at læse *Hjemløs* 'bagfra' — finalistisk — gennem receptionshistorien/dannelsesromanens optik, forsøge at læse romanen 'forfra'. F.eks. gennem den optik, som Goldschmidts debutroman *En Jøde* tilbyder (således gentager også vi os selv).

En hjemløs jøde

Goldschmidts debutroman fra 1845, *En Jøde*, er en *forholdsvis* marginaliseret tekst i forfatterskabet. Således hedder det f.eks. i *Politikens Dansk Litteraturhistorie*, bind 2 fra 1965: "Det ville være forkert at betegne denne bog som en vellykket roman; dertil er persongalleriet for skematisk i den psykologiske motivering og kompositionen for løs" (p. 637). Eftertidens læsere har på denne måde nærmest overtaget Goldschmidts selvforståelse, ifølge hvilken *En Jøde* og det af Goldschmidt redigerede satiriske tidsskrift *Corsaren* tilhørte et — laverestående — æstetisk stadium præget af den såkaldte romantismes spleen. Den mente Goldschmidt efter sin store europæiske dannelsesrejse at have lagt bag sig, da han med *Hjemløs* og det ny tidsskrift *Nord og Syd* indtrådte i sit livs etiske stadie. Således kan sagen da også tage sig ud for en retrospektiv betragtning, hvor man — med Goldschmidts egen formulering i noten til en senere revideret udgave — "kan see tilbage derpaa med større Modenhed". Men hvad om man anskuede sagen prospektivt — dvs. fra *En Jøde* og frem? Bruddet mellem de to faser i forfatterskabet ville da måske i lige så høj grad kunne anskues som — kontinuitet.

Dannelsesromanen som genre er, som påvist, gennemgående blevet tillagt to konstituerende træk, hvoraf det ene var dens *finalitet* eller *finaldeterminisme* (jvf. Lærke Hansen og Jørgensen). I *En Jøde* finder man imidlertid nogle ganske andre udviklingsprincipper, som det fremgår af en indledende fortællerrefleksion:

Skulle disse Blomster være yndige og forfriskende ved deres Duft, eller skulle de være skumle og bedøvende? Skulle de plukkes af glade Menneskehænder eller visne forladte paa deres Stilk? Ja, for Planter er dette urokkelig forudbestemt af Naturen, og den giftige Skarntyde vugger sig ligesaa livsglad og skyldfri paa sin Stengel som den glædebringende Viol. Mennesket derimod — det skal selv skabe sine Blomster — — det kalde Philosopherne den menneskelige Frihed. Milde Gud! Skaber jeg da selv mit Blod med dets hemmelige Sympathier og Antipathier, med dets Havblik og vilde Bølgeslag, vælger jeg selv den Jord, den Luft og det Lys, hvoraf mine Livs-rødder suge deres Næring?... (p. 32)

Gennem denne plantemetaforik fremhæves de biosociale determinanter arv ("Blod") og miljø ("Jord", "Luft", "Lys") som personlighedsdannende faktorer. Dermed indstiftes i romanens univers en kausalitet eller kausaldeterminisme, der snarere peger frem mod den såkaldte naturalistiske udviklingsroman end mod, hvad man altså har kaldt den idealistiske dannelsesroman i dansk variant. Derimod kan spores en vis affinitet til den tyske "Bildungsroman": i Goethes *organiske* dannelseskonception, der baserer sig på metamorfoselæren, har udviklingen således form af en naturbaseret forædlings- og vækstproces — modsat den ældre Goldschmidts *dualistiske* dannelsesbegreb, ifølge hvilket udviklingen indebærer naturfornægtelsen.

Hvor Otto Krøyers dannelse i *Hjemløs* ifølge forskningstraditionen er finaldetermineret, dvs. styret af et dannelsesmål, kan Jacob Bendixens udvikling i *En Jøde* følgelig beskrives som kausalt bestemt, dvs. bagudbestemt af biologisk arv og socialt miljø.

Det har endvidere været opfattet som konstitutivt for dannelsesromanen, at den opererede med et forudgivet dannelsesideal i form af en præstabiliseret harmoni mellem individ og omverden. "Mennesket er til for at erkjende Ordenen og bringe sig i Orden", som Goldschmidt selv skrev om det dannelsesideal, der styrer *Hjemløs*. Omvendt har Goldschmidt i tilbageblik set *En Jøde* som udtryk for en "Uordenstro", en destabilisering af den universelle orden. Denne forskel kan aflæses i romanens trefasede forløbsstruktur.

En Jøde er i det ydre komponeret over samme forløbsskema som *Hjemløs*. I første del af romanen, 'Hjemme', skildres Jacob Bendixens fødsel og opvækst i et jødisk-ortodokst miljø på Fyn. Anden del, 'Hjemløs', fremstiller Jacobs studieår på Sjælland og i København, hvor han splittes mellem sin jødiske baggrund og ønsket om optagelse i den kristne dannelseskultur — bl.a. gennem forlovelsen med den kristne Thora. I tredje del, 'Hjem', rejser Jacob — efter det

mislykkede forsøg på integration i den kristne kultur og den hævede forlovelse — ud i verden for at deltage i revolutionære handlinger og frihedskrige i Paris, Algier og Polen. Til sidst vender Jacob dog tilbage til det jødisk-ortodokse miljø, hvor han dør — som ågerkarl. Men er der dermed tale om "den forsoning med det oprindelige miljø", som Jørgensen så som kendetegnende for *Hjemløs*-modellen?

Det sidste kapitel i *En Jøde* skildrer Jacobs begravelse. Hvor den episke fortæller hidtil i sin psykologiserende analyse af Jacob har skildret ham indefra gennem anvendelse af direkte tanke, breve og diapsalmata, sker der mod slutningen af romanen — og selvsagt helt stringent i dette slutkapitel — et synsvinkelskift til udefrasyn. Fortællerens pointe med anvendelsen af denne teknik i slutkapitlet, hvor Jacobs sidste år skildres udefra af en deltager i begravelsen (Schaie Jisroel), har været at etablere en ironisk distance til udsagnene om Jacobs sidste år og timer. Formelt, dvs. hvis Jisroels udsagn tages for pålydende, slutter Jacob sit liv i *harmoni*, idet han som en dannelseshelt kommer *hjem* og bliver en "rettroende Jøde" (p. 301). Denne harmoni dementeres imidlertid fuldstændigt af Jisroels utilstøttede dobbeltbundne replikker: samtlige hans ytringer om Jacob indeholder sekundære, overgribende betydninger, skønt de af ham selv og hans tilhørere opfattes bogstaveligt — derigennem fortællerens ironi.

Således beretter Jisroel om Jacobs sidste stund: "Da Døden kom, reiste han sig op og stirrede omkring sig og raabte paa Mose Lov, den velsignede Thora. (...) Han var en from Mand" (ibid.). Denne formulering, fra fortællerens side den mest ironiske i kapitlet, udtrykker forskellen mellem den tilsyneladende betydning, Jacobs råb på Mose Lov, Thoraen, i dødsstunden og, hvad man må formode er den faktiske betydning: Jacobs længsel efter sin tidligere forlovede, den kristne Thora — og dermed også forskellen mellem en final harmoni, som den opfattes af Jisroel, "Han var en from Mand", og en final disharmoni: Jacobs splittelse i dødsøjeblikket, som den kendes af vennen Levy, der stående på Jacobs grav slutter romanen med de ord, der understreger modsætningen mellem Jacobs idealer og den nøgterne realitet: "Han troede engang paa den evige Poesi og det evige Liv!" (p. 302). En modsætning, der kun lader sig opløse gennem anvendelsen af romantisk ironi.

Hvor Otto i *Hjemløs* integreres i en transcendent totalitet, isoleres Jacob i *En Jøde* udenfor enhver social sammenhæng. Harmonien i den første modsvars af disharmonien og splittelsen i den sidste.

Den realistiske superstruktur (Hjemme ... Hjem) mimes i Lærke Hansens udgave af dannelsesromanen, som allerede nævnt, af en

mytisk substruktur, Uskyld, Fald, Forløsning: "Den faldne Adam bliver den restituerede Adam — det er dannelsesstankens og dannelsesromanens grundtema", som han skriver i nævnte artikel (p. 26). Også *En Jøde* beskriver et forløb fra Adams fald. Således hedder det med utvetydige bibelske allusioner om Jacobs frafald fra den jødiske ortodoksi, at "han havde allerede spist af de forbudne Spiser" (p. 104). Jacobs senere gensyn med barndommens have former sig ligeledes som den faldne Adams gensyn med Edens Have, HavEN (jvf. p. 100). For Lærke Hansen munder dette mytiske forløb sædvanligvis ud i allusioner til den *forløsende* Kristus. Som han skriver om slutningen af *Hjemløs*: "Otto har nået sin idealskikkelse og er blevet ét med ham. Kristus er forløseren efter syndefaldet" (p. 23).

I *En Jøde* alluderes imidlertid — i overensstemmelse med romanens udsagn på det realistiske plan — til Kristi passionshistorie, til den *lidende* Kristus. Således former vennernes laurbærkransning af den hjemvendte krigshelt Jacob sig som en tornekrone: "Under Bestræbelsen for at faae Krandsen til at passe, rev Gudinden de visne Blade af, og da den endelig sad fast, saae den ud som en Tornekrone, der gav Jacobs blege og magre Ansigt et døende Udtryk" (p. 286). Goldschmidt kan dermed i en vis forstand siges at travestere sin egen klassiske dannelsesroman, 20 år før den foreligger!

Forsøger man nu at indlæse disse iagttagelser, kausaliteten og disharmonien, i *Hjemløs* vil man bl.a. kunne se følgende. For det første at romanen i nok så høj grad bygger på *kausale* udviklingsprincipper (omend moralske og ikke biosociale), nemlig i form af en deistisk nemesis-filosofi, ifølge hvis kausale lovmæssighed "Enhver Ulykke kommer af en Fejl, og: Enhver Lykke kommer af en god Gjerning" (V, p. 203).

For det andet at det er så som så med den finale harmoni mellem individ og omverden: "Mellem ham og Verden var ligesom et tyndt, fint Slør, saa at de vel kunde tale sammen, men ikke hørte sammen" (ibid., p. 416). Løsningen på denne konflikt mellem individualitet og overindividuel totalitet muliggøres i romanen kun gennem afskæringen af den dennesidige, realiteternes verden: "Sjælen stirrede ind i den Verden, der ligger bag den virkelige" (ibid., p. 501). Konfliktløsningen projiceres ud i transcendenten. Det er derfor betegnende, at den endelige konfliktløsning først finder sted med Otos *død*. Så langt driver romanen sin i bund og grund pessimistiske dualisme, at ingen harmoni er mulig i det dennesidige, hvorfor døden introduceres som dannelsesform. Heri ligner romanen, som bemærket af Vilhelm Andersen, snarere moderne romaner som *Niels Lyhne* og *Lykke-Per*, hvor heltene "lærer at dø", end den klas-

siske dannelsesroman *Wilhelm Meister*, hvor helten "lærer at leve".

Dermed problematiseres opfattelsen af *Hjemløs* — dannelsesromanenrens hovedværk og eponym — som lukket og harmonisk. I stedet vendes blikket fra det *harmoniske* til det *harmoniserende* og dermed mod den disharmoni og splittelse, der ligger til grund for genren — alt det, som ikke uden videre går op i romanens regnskab (for nu at benytte en hyppigt anvendt metafor i Goldschmidts romaner); alle de elementer, der ikke lader sig underlægge dannelsens helhedssyn. I forlængelse heraf bliver det muligt at se dannelsesromanen/*Hjemløs* som fra starten indskrevet i et erfaringsrum, der kan kaldes det æstetisk moderne, at se den som en genre, der fra starten forholder sig til moderniteten som vilkår, og som fra starten har indarbejdet modernitetens splittelseserfaringer — som den så ganske vist, med stadigt ringere held i genrens historie, søger at overvinde gennem sin fremadrettede helhedssøgen. Dette frem for at se det æstetisk modernes vilkår som det, der omkring 1870 negerer genrens oprindelige helhed og harmoni — som det syndefald, der uddriver genren af dens paradisiske uskyld.

Dette peger også tilbage til H.C. Andersens *Improvisatoren* — og f.eks. en roman som Carl Baggers *Min Broders Levnet* (1835). I stedet for at læse dem som ufuldkomne udgaver af en af receptionshistorien konstrueret 'harmonisk' og 'organisk' genrefordring kunne man f.eks. lade dem udtrykke de vilkår, som de synes at kende til og ikke synes at forsøge at unddrage sig: helhedssynets og harmoniens uundgåelige forbundethed med fragmentaritet og splittelse. Deres modstand mod at gå op i et harmoni-idealiserende helhedssyn vender sig da ironisk mod netop krav om helhed og organisk balance. Som de f.eks. kommer til udtryk i olympiske sigtepunkter, ikke i romanerne, men i receptionen af dem.

Klassikere?

Literature is news that STAYS news

Ezra Pound

De tekster, vi har kommenteret i det foregående, er alle klassikere. Nogle mere end andre. *Fodreise* f.eks. fik først klassikerstatus i 1986 da den udkom i serien Danske Klassikere. *Improvisatoren* har så at sige fra den udkom været kanoniseret som klassiker, men det er først med Det danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave fra 1987, den får et officielt stempel på omslaget som klassiker.²⁶ *En Jøde* er en klassiker, i hvert fald ifølge Gyldendal, der i 1986 udgav den i serien "Gyldendals klassikere".²⁷ Og *Hjemløs* er jo en klassiker alene på

grund af sin eksemplariske status som dannelsesromanen par excellence, men er til gengæld aldrig officielt *udgivet* som — klassiker. Således vil et undervisningshold i dag få ganske stort besvær med overhovedet at skaffe nok eksemplarer af romanen (hvis man da ellers i dag kan formå nogen til at læse dette langstrakte værk).²⁸

Dermed skulle alt vel være i sin orden. De fire udgivelser opfylder tilsyneladende alle kravet til, hvad en klassiker er for noget — ikke mindst hvis man medtænker følgende, sympatisk løst formulerede krav, som medredaktør af Danske Klassikere Jørgen Hunosøe har opstillet i *Bogens verden* 2/89: "Diffust og sammenfattende kunne man måske tillade sig at hævde, at en klassisk tekst er en tekst, der stadig er værd at læse — og udfra det grundlag skelne mellem tre typer af tekster, som kunne fortjene opmærksomhed: 1. kendte værker af kendte forfattere 2. mindre kendte værker af kendte forfattere og endelig 3. mindre kendte forfatters med urette oversete værker" (p. 99).

Alligevel er der en rest af spørgsmål tilbage. Hvad — f.eks. — synes da at ligge til grund for *udvælgelsen af de bøger, der skal falde ind under disse tre kategorier?* Hvem og hvad *definerer* med andre ord et værk som værdigt til at få stemplet "klassiker" på sit omslag? Hvem eller hvad begrundet betegnelsen "kendte" (er det f.eks. et kvantitativt begreb) hhv. vendingen "med urette"?

Spørgsmålet er ikke af ny dato, og DSLs valg af titler har endnu ikke givet anledning til betænkelighed i den henseende. Spørgsmålet melder sig hver gang en given nationallitteratur forsøges samlet i en overskuelig serie, dvs. i et klassikerbibliotek (således også for Danske Klassikere, jvf. nævnte artikel af J. Hunosøe).

Et af de berømte svar på spørgsmålet "Hvad er en klassiker?" gav Sainte-Beuve i 1850. Han starter med at konstatere, at "Dette er et kildent spørgsmål, og man ville kunne svare meget forskelligt derpå, alt efter hvilken alder eller årstid man befinder sig i".²⁹ Vi skal ikke her opholde os ved hverken Sainte-Beuves eller f.eks. T.S. Eliots definitioner fra 1944. Heller ikke ved den bogstavelighed, hvormed F.J. Billeskov Jansen gentager Sainte-Beuves bemærkning om alderstrinet.³⁰ Derimod tilslutter vi os den relativiserende tone i Sainte-Beuves bemærkning — sådan som den står her. At bestemme hvad en "klassiker" er viser sig nemlig at være netop et kildent spørgsmål — og det varierer ikke blot med årstiderne, men overhovedet med den tid, det stilles i. Det er derfor et lidt underligt begreb. På den ene side betyder "klassiker" jo i vore dage noget bestemt — en tekst, eller i det hele taget et kulturelt udtryk,³¹ der har en slags transhistorisk gyldighed, noget tidløst over sig. På den anden side skal man ikke opholde sig ret længe ved fænomenet førend man op-

dager, at dette bestandighedens begreb i sig selv er ganske ubestændigt.

Klassiker-begrebet synes da nærmest at være en *hermeneutisk* kategori med receptionshistorisk og aktualiseringskritisk klangbund — dvs. uløseligt knyttet til en bestemt 'tid' og dens interpretationsformer. At kanonisere en given tekst som klassiker er da uløseligt forbundet med kanoniseringens kontekst, hvor spørgsmålet om tekstens relevans i og for den kulturhistoriske situation, som den reeller ny-kanoniseres i, står centralt. Derved er man også ude over en ikke længere aktuel dannelsesforestilling om tidløse klassikere og en dertil hørende for moderne kulturfrådsere "kedelig Bismag af Takt og Tone" (A. Kragelund).

Et eksempel på sådanne reaktualiseringer kan være Johnny Kondrups hhv. Peer E. Sørensens kommentarer til Johannes Ewalds *Levnet og Meeninger* (skrevet omkr. 1770, udgivet 1804). I sin efterskrift til Danske Klassikeres udgave af teksten fra 1988 læser Kondrup teksten i overensstemmelse med traditionen. Det er grundigt og vidende gjort, men bringer ikke teksten på højde med moderne læsemåder. Snarere end det befæster han en opfattelse, som er traditionel.

Anderledes med Peer E. Sørensen. I sin disputats *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen* fra 1989 analyserer han *Levnet og Meeninger* som en kompliceret, særdeles intertekstuel bevidst tekst, der ikke som hos Kondrup får status af at være et erindringsværk, men snarere en slags masketekst. Peer E. Sørensens analyse virker overbevisende samtidig med at den gør Ewalds tekst så aktuel som nogensinde, idet den læses som en 'moderne' tekst med appel til aktuelle kultur- og kritikformer. Hos Kondrup bliver *Levnet og Meeninger* til en klassiker fordi den nu engang er en klassiker. Hos Peer E. Sørensen kanoniseres den netop *ikke* som klassiker, men får uvilkårligt status som sådan, fordi den formår at spille op mod og ind i moderne læsemåder. Peer E. Sørensens metodiske tilgang er ikke hermeneutisk (snarere en hybridform mellem historisk læsning og dekonstruktion), men det forhindrer ikke, at man kan opfatte hans uvillede reaktualisering af Ewalds tekst i et hermeneutisk perspektiv, hvor hans analyser virker overbevisende netop fordi værket og dets samtid bringes i spil med analysens egen samtid.

Det vil ikke være helt forkert at se Peer E. Sørensens analyse af udvalgte Ewald-tekster som et ikke-programsat og ikke-koordineret led i en bredere genlæsning af tekster fra perioden ca. 1770-1870 i dansk litteraturhistorie. En genlæsning, der bl.a. henter sin energi fra såkaldt dekonstruktive kredse. Her læses teksterne bl.a. i et retorisk perspektiv med filologiske undertoner og ud fra en

mistro til éhædssøgende og finalt orienterede analyseformer.³² Af forskellige grunde, som ikke her skal oprulles,³³ synes en række tekster fra bl.a. romantikken at blive "re-kanoniseret" — man kan således iagttage et spor, der indbefatter Ewald, Baggesen, Staffeldt (men ikke Oehlenschläger) og H.C. Andersen. Ofte med fokus på disse forfatteres centrale værker og *deres af den hidtidige reception marginaliserede tekster*. "Re-kanoniseringen" er således flerstrengt: nedslagene udpeger andre spor i litteraturhistorien som vigtige end f.eks. linierne i den dannelsesorienterede og -kritiske tradition (de valgte stort set de samme værker som centrale).

En sådan "re-kanonisering" skaber ikke nødvendigvis nye klassikere, men peger i det mindste på skrøbeligheden i overleverede opfattelser af, hvad der kan kaldes klassisk. At man overhovedet *kan* tale om "re-kanonisering"³⁴ siger noget om, at enhver vinkel på litteraturhistoriske energifelter nærmest *med nødvendighed* må udpege og derfor samle sig om en bestemt slags litteratur. Man kan i forlængelse heraf måske — med et af dagens slagord — tale om en ganske direkte sammenhæng mellem "(re)-kanonisering" og fortolkningsfællesskab. Men dermed pointeres blot endnu engang det ubestændige i de forskellige fællesskabers forsøg på at proklamere noget bestandigt — noget klassisk.

Dette gælder ikke blot snævert inden for f.eks. litteraturvidenskab og -historie. Det gælder også mere bredt, nemlig når en given nationallitteratur får status af at være en vigtig del af en given kulturs — en nations eller f.eks. et mindretals — 'selvbillede'. Hvad er f.eks. 'typisk dansk' og dermed i princippet klassisk, når man skal definere det i forhold til et begreb om 'europæisk kultur'? I regi af EF er der i øjeblikket ved at blive udarbejdet en europæisk litteraturhistorie i ét bind.³⁵ Ud over at dansk (og skandinavisk) sprog i denne sammenhæng tydeligvis er af marginal interesse, så er det måske mere frapperende, at agtværdige danske klassikere må markedsføres ganske kraftigt for overhovedet at blive nævnt. Af hovedforfattere har kun to fundet nåde for det europæiske blik, Saxo og H.C. Andersen. Der er således ingen tvivl om, at hvad der i Danmark (hvh. Skandinavien) opfattes som centrale, kulturbærende litterære tekster i et europæisk kulturelt 'selvbillede' i bedste fald tildeles en eksotisk-provinsiel status. Det er selvfølgelig på alle måder uacceptabelt, men siger måske på *sin* måde noget om, at klassikerbegreber, kanonisering og kulturelle omstændigheder er indbyrdes afhængige og fundamentalt ustabile. Ikke mindst i et "europæisk (fortolknings)fællesskab".

Set i forhold til et perspektiv, der handler om at *genlæse* éns eget sprogområdes kulturbærende tekster og deres marginalier i et (for-

uroiligende) perspektiv, der synes at udmønte sig som en kulturrelativerende 'provinsialisering' af dansk (og Skandinavisk) kultur, må især serien Danske Klassikere hilses velkommen. Ikke mindst, når den, som i mange tilfælde (senest med udgivelsen af Harald Kiddes *Jærnet*), giver mulighed for ved hjælp af pålidelige tekstudgaver at aktualisere, nyfortolke, ikke blot teksterne, men også den historie, de har givet anledning til. Denne altid aktuelle nødvendighed af 'afstøvning' af såvel tradition som givne (kanoniserede) tekster gør det muligt at reflektere over mere snævert litteraturvidenskabelige og -historiske problemer: f.eks. et overkanoniseret, og dermed i princippet trivialiseret, begreb som "dannelsesroman" (trivialiseret, fordi det blot stiller krav om en repetitiv læsning: se, her er en dannelsesroman), men også, som Kermode giver eksempel på i dette nummer af *PASSAGE*, begreber som periode og kanonisering.

H.C. Andersen og Goldschmidt tog begge på europæiske dannelsesrejser. Det kom der nogle romaner ud af, som sætter begrebet dannelse i relief. Den dannelse, som de formidler, er off limits. Og de storslåede europæiske dimensioner i deres romaner er legeret med et interesseret provinsielt blik, der frit fabulerende tillader sig at benytte dette og hint, idéer, topoi, genrer, lokaliteter, fra den 'store' danneskultur som materiale til egensindigt udtænkte projekter. En centrumsbevidst 'lokalisme' (Lyotard) så at sige.

Resultaterne kan man så kalde 'klassikere', 'stor' litteratur, mislykkede eller eksemplariske dannelsesromaner eller hvad der nu falder sig bedst for ens smag. Man kan også nøjes med at konstatere, at de stadigvæk er værd at beskæftige sig med — som brækjern, litterært patchwork, nydelse, irritationsmomenter, forsøg, sprog. Kort sagt — som tekster. Og ikke blot som kanoniserede eller overleverede billeder på noget ikke længere tidssvarende. Klassisk dannelse for eksempel.

Eller sagt med Brecht:³⁶

*Wie lange
Dauern die Werke? So lange
Als bis sie fertig sind.
So lange sie nämlich Mühe machen
Verfallen sie nicht.*

*Einladend zur Mühe
Belohnend die Beteiligung
Ist ihr Wesen von Dauer, so lange
Sie einladen und belohnen.*

NOTER:

1. Jvf. Tove Møller & Anne Randeris, "Det poetiske virkelige — en analyse af H.C. Andersens roman *Improvisatoren*", upubl. manus, oprindeligt udarbejdet som opgave ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 1988 med titlen "Fra Neapel til Venedig". Heri diskuteres dette aspekt med henvisning til bl.a. Søren Gorm Hansen, *H.C. Andersen og Søren Kierkegaard i dannelseskulturen*, 1976; Keld Zeruneith, "Dannelsesromanens metode", i *Kritik* 38, 1976; samt Jørgen Gleeurup, *Den borgerlige katastrofe og romanen i det 19. århundrede*, 1975.
2. Optrykt som forord til 3. udgave af teksten fra 1839 og gengivet i de Mylius' udgave fra 1986.
3. Cit. efter bd. 1 af *Mit Livs Eventyr*, udg. fra 1951 v. H. Topsøe-Jensen, p. 101-2, vi fremhæver.
4. Jvf. Mogens Brøndsteds efterskrift til *Improvisatoren*, Danske Klassikere, 1987, p. 300.
5. Vi erindrer her om netop dette ords centrale betydning i de samtidige poetikker, cf. f.eks. vedrørende "imagination" W. Wordsworth, "Preface" til *Lyrical Ballads* (1815-udgaven), S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), samt begrebet "Einbildungskraft" i den efterkantske romantik, cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *The Literary Absolute*, 1988 (fransk udg. 1978), p. 30. Endelig benyttes det i en samtidig, anonym recension af *Improvisatoren*, der omtaler "den unge talentfulde Digters Arbejder, hvori han paa den smagfuldeste Maade har udviklet sin rige Indbildningskraft" (cit. efter Mogens Brøndsteds efterskrift til Danske Klassikeres udgave af romanen, 1987, p. 308). Når disse referencer nævnes, er det ikke fordi de nødvendigvis har nogen direkte forbindelse til H.C. Andersen, men snarere for at markere den centrale betydning forestillinger om "indbildningskraft" har haft i H.C. Andersens samtid. Det er med andre ord ikke en helt tilfældig betegnelse.
6. Cf. Mogens Brøndsteds efterskrift til *Improvisatoren*, Danske Klassikere, 1987.
7. Jvf. Heibergs recension af *Fodreise*, optrykt i Danske Klassikeres udgave fra 1986.
8. Jvf. i øvrigt Jørgen Gleeurup, *Den borgerlige katastrofe*, 1975, p. 16ff.
9. Jvf. de kortfattede noter i de Staëls franske tekst fra 1807, mens den danske oversættelse fra 1824-25 er fyldt med en række kommentarlignende noter til dette og hint — de minder en hel del, faktisk, om H. C. Andersens.
10. Jvf. Jørn Erslev Andersen, "Folianten og alferne — Jens Baggesen og H.C. Andersen på hedetur", i samme, *Dryssende roser. Essays om digtning og filosofi*, 1988.
11. Jvf. hertil Hans Hauges distinktion mellem "Novel" og "Romance" i artiklen "R. Rom, Romance, Roman, Romantik", i *PASSAGE* 6, 1989
12. I *Leben Schleiermachers*, bd. 1, p. 282

13. "M. Goldschmidt", i Georg Brandes, *Samlede Skrifter* 2, 1899, p. 456-7.
14. En samlet fremstilling af dette særlige genrebegrebs historie i dansk litteraturforskning findes i Hans Henrik Schwabs konferensspeciale *Dannelsesromanens historie i Danmark i det 19. århundrede*, Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, 1989. Forventes publiceret i 1990.
15. Jvf. Johan Fjord Jensen, "Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud", i samme, *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, bd. III, 1981.
16. Hvilket ikke vil sige joycesk, men amerikansk, jvf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, 1973.
17. I *Danske Studier*, 1963
18. Og Fjord Jensen i den efterfølgende artikel fra auditoriet "Om tilvalg — eller universitetets idé" fra 1967, optrykt i *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, bd. I, 1981.
19. I *Kritik* 8, 1968.
20. I *Kritik* 38, 1976.
21. I *Kritik* 23, 1972.
22. I "Entwicklungs- und Bildungsroman", i *Deutsche Vierteljahrsschrift* 42, 1968.
23. Jvf. M. Gerhard, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*, Halle, 1926.
24. Jvf. B. Berger, *Der moderne Bildungsroman*, Bern/Leipzig 1942.
25. I *Kritik* 20, 1971.
26. Iflg. Niels Chr. Lindtners biografi *Danske klassikere*, 1976, er den ikke blevet udgivet i andre klassikerserier end Gyldendals Trane-Klassikere (1968).
27. En ejendommelig possessiv titel på en serie, hvortil kan bemærkes, at Gyldendals udgave er et direkte optryk af 1852-udgaven, forlagt af universitetsboghandler Andr. Fred. Høst. Ejendomsforholdet må således være af nyere dato.
28. Vi har således måttet ty til udgaven i *Goldschmidts poetiske Skrifter* III-V fra 1896-97.
29. Cit. efter F.J. Billeskov Jansen et al. (red): *Verdens Litteraturhistorie* bd. 1, 1971, p. 47.
30. Jvf. afsnittet "Hvert Alderstrin sin Bog" i *Verdens Litteraturhistorie* bd. 1, 1971, p. 47ff.
31. Vi tænker her på såvel "klassisk musik" som f.eks. Coca Cola Classic, Colgate Fluor Classic, "klassiske" Zippo-lightere og "klassiske" Hollywood-film (jnf. Bodil Marie Thomsens kronik "Det Uddødelige Ansigts endeligt" i *Det Fri Aktuelt*. nr. 117 22.5 1990; optrykkes også i *Nyt fra Center for Kulturforskning*, Aarhus Universitet — for ikke at tale om f.eks. Inger Christensens og Henrik Nordbrandts ca. ti år gamle "nyklassikere".
32. Jvf. Lars Erslev Andersen & Hans Hauge (red.), *Tekst og trope. De-*

konstruktion i Amerika, 1988.

33. Jvf. Horace Engdahl, *Den romantiska Texten*, Stockholm, 1986; Niels Egebak, *Skriftens simulacrum*, 1987; Lars Erslev Andersen & Hans Hauge (red.), *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*, 1988; Lars Erslev Andersen, Per Stounbjerg, Peter Brix Søndergaard, Erik Østerud (red.), *Løjper. Temaer i aktuel tekstlæsning*, 1988; Jørn Erslev Andersen, *Dryssende roser. Essays om digtning og filosofi*, 1988; Peer E. Sørensen, *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen*, 1989.
34. Jvf. hertil Jan Rosieks diskussion af "af-" hhv. "re-kanonisering" af den engelske romantik i nyere angelsaksisk litteraturkritik i artiklen "Romantisk moderne: Fejlslagets allegorier — linier mellem Frankfurt og Yale", i Kirsten Søholm & H.C. Finsen (red.), *Romantik i europæisk litteratur*, 1989.
35. *Les lettres européennes*, planlagt til udg. på fransk i 1992. Danske deltagere: Morten Kyndrup, Per Dahl, Peer E. Sørensen og Jørn Erslev Andersen, alle Aarhus Universitet.
36. Såvel Pound som Brecht citeres fra Gottfried Honnefelder (ed.), *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M, 1985.