

Vi have intet at hovmode os over

Den anti-antropocentriske Andersen

*Der flyder en Avis! – glemt er det, som staaer i den og dog
breder den sig. (Andersen 2003, I, 404)*

Da H.C. Andersen skrev "Stoppenaalen" i 1846, havde kunsten i Danmark været præget af romantiske strømninger i årtier. Det indbefattede en interesse for forholdet mellem idé og verden og kunstens evne til at overskride det skel mellem det udstrakte og tænkende, som René Descartes nogle hundrede år forinden havde gjort gældende. Idealerne var i højsædet. Fænomenerne var en blokering for indsigt i det bagvedliggende, absolutte subjekt. Men Andersen arbejdede med en materialitetsforståelse, der adskilte sig fra den romantisk-idealistske. I citatet ses det, hvordan avisens indhold træder i baggrunden til fordel for dens materielle opløsning. Viden forgår, men materialiteten består, og avisens formål med at udbrede sig forplanter sig fra dens indhold til dens materialitet som om ikke blot ordene i dens tekster, men også fibrene i dens papir er drevet af en indre logik om at brede sig.

Andersens forfatterskab placerer sig imellem romantik og modernitet, men han skrev med en kritisk bevidsthed om naturen og en sensibilitet overfor det materielle, som i sin ambivalente spørgende facon virker påfaldende aktuel. Det seneste årti har materialiteten på grund af klimaforandringer markeret sig på måder, der har reaktualiseret grundlæggende spørgsmål for både humanister og naturvidenskabsfolk om, hvad mennesket og naturen og deres indbyrdes forhold er. Spørgsmål som disse har muligvis altid optaget kunstnere og tænkere, men i et kunst- og litteraturhistorisk perspektiv kan man hævde, at de fandt deres æstetiske spidsformuleringer i romantikken. Derfor kan det være frugtbart at gribe tilbage til de diskussioner, der blev ført i romantikken, både for at sætte klimakrisen i et historisk perspektiv og for at lade de tidligere diskussioner informere de aktuelle kulturvidenskabelige debatter om miljø, materialitet, menneske og kunst.

Jeg vil i det følgende diskutere, hvordan man kan spore en stigende tendens til anti-antropocentrisme i Andersens forfatterskab knyttet til de kulturhistoriske

brydninger mellem romantik, modernitet, kristendom, naturvidenskab og æstetik, der foregik på hans tid og behandles i hans tekster. Indledningsvis vil jeg foretage en idéhistorisk placering af Andersen i forhold til sin samtid og anskueliggøre denne periodes relevans mere generelt i forhold til aktuelle økologiske og materialitetsorienterede kulturteorier. Dernæst vil jeg diskutere forfatterskabets såkaldte tings-eventyr med udgangspunkt i “Pen og Blækhus”, der i særlig grad forskyder mennesket fra tilværelsens centrum og derfra panorere ud til nogle af Andersens mere eksplisite videnskabsfilosofiske tekster. Jeg vil diskutere forholdet mellem religion og materialisme, hierarkier og flade ontologier i forhold til romantisk filosofi og aktuel materialitetsteori. Sluttelig vil jeg overveje forholdet mellem kunst og videnskab, som det kommer til udtryk i mere poetologiske tekster af Andersen.

Økokritikeren Andersen

Det kan virke anakronistisk at læse tidligere tiders tekster via aktuel teori, men det er egentlig en almindelig, hvis ikke ligefrem den traditionelt foretrukne, praksis indenfor økokritikken, der siden sin opståen i 1990'erne har diskuteret litterære behandlinger af menneskets forhold til naturen og dermed også forbinder sig til ny-materialismen og posthumanismen. Man kan måske, som litteraturprofessor Lawrence Buell gør, skelne mellem en amerikansk og en britisk skole centreret omkring hhv. Thoreau og Wordsworth i den tidlige økokritik. Hensigten var, idealistisk, at opfordre til naturpåskønnelse gennem læsning af naturorienterede tekster, men i løbet af de seneste ti år har det ligeledes interesseret forskere at gå mere formalistisk og kritisk til værks (Buell 2011). Uden at sammenligne de to i øvrigt, har psykoanalysen og feminismen på hver deres måde vist, at historiske tekster kan læses både for at belyse tidslige udviklinger og for at lade samtiden belyse af fortiden ud fra en idé om, at alle stemmer til alle tider er i dialog med hinanden. På samme måde kan tidligere tiders litteratur sige os noget om, hvordan skiftende natursyn har afløst hinanden.

Derudover mener jeg, at H.C. Andersen er særlig interessant at genlæse i forhold til disse teorier, der samles under overskriften Antropocæn, fordi hans livs- og virkeperiode (1805-1875) giver de aktuelle debatter om kunst og klima et historisk perspektiv. Litteraturprofessor Timothy Morton har sagt, at det er romantikkens naturbegreb, der ligger til grund for vores senmoderne forståelse af naturen, som i bund og grund har gjort klimakrisen mulig ad æstetisk vej, fordi den begrebsligt har fjernet naturen fra mennesket. Romantikken placerede naturen som et æstetisk objekt “derude” og rensede den for dens utiltalende aspekter, og her blev kimen, ifølge Morton, lagt til den adskillelse mellem kultur og natur, som skulle dominere moderniteten (Morton 2007). Det er den adskillelse, der ifølge filosofen Bruno Latour er selve mulighedsbetingelsen for oplevelsen af det moderne (Latour 1993) og som til stadighed skaber en afmagt og forvirring ift. klimaproblemer. Forvirring, fordi et sådant udpræget æstetisk natursyn beror på ideologier og hierarkiseringer, der intet har med økologi og bæredygtighed at gøre, og afmagt fordi 1800-tallets kunst koblet med det 20. århundredes videnskabelige kvantespring har skabt så stor bevidsthedsmæssig afstand mellem menneske og omverden, at sammenhæn-

gen mellem en plastickop og motivet på et guldaldermaleri er svær at få øje på.

Placeret med rødderne i romantikken og på tærsklen til det moderne kan man således sige, at Andersen levede og skrev i en tid, der er afgørende i en klimakontekst. I begyndelsen af sit forfatterskab foretager han en række diskussioner af romantikkens kunstsyn, og i den sidste halvdel forsøger han blandt andet at formulere en poetik, der kan rumme det moderne og naturvidenskaben. I sine tidlige værker (her tænker jeg fortrinsvis på romanerne *Fodreise* (1829) og *Improvisatoren* (1835) samt nogle af forfatterskabets tidlige eventyr) forsøger han at opfylde den romantiske form, men overskrider, diskuterer og sprænger den også og viser dermed, hvor romantikken møder sine begrænsninger (se f.eks. Thomsen 2015).

Dette er dog ikke direkte sammenligneligt med Mortons kritik af romantikken, selvom det kan se sådan ud. Jeg er ikke fri for at mene, at Morton reducerer romantikken, eller rettere romantikerne, ved at skære dem over en kam og kalde deres natursyn idealiserende. Det er ikke sådan en kritik, Andersen leverer. Placeret, som han er, midt i begivenhederne vil jeg mene, at han har et meget nuanceret blik for romantikkens forskellige varianter, og man kan mere præcist sige, at Andersen problematiserer hegeliensk idealisme, der i Danmark var repræsenteret af Johan Ludvig Heiberg. Denne var repræsentant for et kunstsyn, der fokuserede på syntetisering og harmonisering, det entydige og ideelle, som hurtigt kom til at dominere kunsten i Danmark i en sådan grad, at den blev decideret synonym med romantik herhjemme, hvor den med tiden kammede over i Biedermeier. Heroverfor dyrkede Andersen, med sit kendskab til tysk kunstfilosofi, en interesse for det arabiske, som man kender den fra Friedrich Schlegel, der taler for den skurrende sameksistens af modsætninger fremfor deres opløsning i det syntetiserende kunstværk. Andersen var påvirket af Sturm und Drangs vildskab og havde, som ivrig læser af E.T.A. Hoffmann, også en særlig kærlighed til det groteske og skrækromantiske. Detaljerede diskussioner af disse forhold står at læse ud af debutromanen *Fodreise*, ligesom de dukker op løbende i forfatterskabet.

Denne virkelighed er en ikke-virkelighed

Når man tænker romantik, tænker man måske på en kunstnerisk bevægelse, der repræsenterer et stærkt fokus på subjektet fremfor objektet og på det immaterielle fremfor det materielle. Som romantikforsker Marie-Louise Svane skriver: "Romantikerne var besatte af tanken om en anden verden. Den empiriske verden, de færdedes i, ofrede de en mere parentetisk interesse" (Svane 2003, 16). Og besættelse synes ikke at være for kraftigt et ord at anvende, når en af romantikkens centrale tænkere, Friedrich Schelling i 1802 skriver: "Diese Wirklichkeit ist keine wahre Wirklichkeit, vielmehr im wahren Sinn Nichtwirklichkeit" (Schelling 1965, 411).

Selvom dette muligvis kan være sandt i forbindelse med klassisk dansk romantik, så mener jeg som sagt, at vi i H.C. Andersens forfatterskab finder en interesse for den empiriske virkelighed og dens materialitet, som kan bringes i forgrunden, når hans tekster læses med perspektiver fra nymaterialismen og posthumanismen. Særligt i forbindelse med tingseventyrene interesserer det mig, hvordan tingene kan siges at blive dominerende i en grad, så de kommer til at udfordre de menneskelige

subjekters autonomi. Det gør de på måder, der kan give mening i forhold til politologen Jane Bennetts tanker om materialers vitalitet og semiotisk udtømmelighed. Mere præcist så mener jeg, at de ting, vi møder i H.C. Andersens eventyr, kan analyseres med hendes særlige forståelse af forskellen mellem objekt og ting og med hendes forestilling om en såkaldt “thing-power”, som hun udvikler i sin bog *Vibrant Matter* fra 2010. Bennett skelner, ligesom Bill Brown gjorde i det banebrydende essay “Thing Theory” (2001), mellem objekter, forstået som passive, døde og manipulerbare genstande og ting som “vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics” (Bennett 2010, 5). Hun skriver om den særlige kraft, disse ting har:

“ The notion of thing-power aims [...] to attend to the it as actant; I will try, impossibly, to name the moment of independence (from subjectivity) possessed by things, a moment that must be there, since things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their power. [...] I will try to give voice to a vitality intrinsic to materiality, in the process absolving matter from its long history of attachment to automatism or mechanism. (Bennett, 2010, 3)

Jeg mener, at det er produktivt at læse Andersens tekster i forhold til denne forståelse af ting og thing-power. Før oplysningstiden kunne man mere eller mindre stole på et fast hierarki i verden installeret af Gud, hvis naturlige orden placerede mennesket i midten af den materielle virkelighed. Men det hierarki destabiliseres i løbet af det 19. århundrede. I Danmark kommer den stigende ambivalens til udtryk i kunstværker såsom Andersens tingseventyr, der forhandler forholdet mellem subjekt og objekt. Jeg foreslår ikke, at Andersen lykkes med at repræsentere ting løsrevet fra det menneskelige subjekts farvede blik, eller at han repræsenterer objekter, der ikke er et udsat for subjektive projektioner eller antropomorfi-sering, men jeg vil argumentere for, at selve forholdet mellem menneske og ting samt ting og objekt diskuteres i teksterne på måder, der ofte kommer til udtryk som en understregning af tingenes egen agens og kritik af menneskelige forestillinger om herredømme.

Pen og Blækhus

Jeg tager udgangspunkt i eventyret “Pen og Blækhus” fra 1859. Det handler om en digters kontorartikler, der står på et bord og har en ophedet diskussion om, hvem der kan krediteres for de kunstværker, som de er meddelagtige i at frembringe. På et tidspunkt siger pennen til blækhuset:

“ De tænker slet ikke, for tænkte De, da vilde De forstaae at De kun giver Vædske! De giver Væde, saa at jeg kan udtale og synliggjøre paa Papiret det jeg har i mig, det jeg skriver ned. Pennen er det som skriver! derom tvivler intet Menneske, og de fleste Mennesker have da ligesaa god Indsigt i Poesien, som et gammelt Blækhuus! (Andersen 2003, II, 288)

Til hvilket blækhuset svarer:

“ De er jo knap en Uge i Tjenesten og allerede halv opslidt. Bilder De Dem ind, at De er Digteren! De er kun Tyende, og mange af den Slags har jeg havt før De kom, og det baade af Gaasefamilien og af engelsk Fabrik; jeg kjender baade Fjederpen og Staalpen! der ere Mange jeg har havt i Tjeneste og jeg vil faae Mange endnu, naar han, Mennesket, som gjør Bevægelserne for mig, kommer og skriver ned, hvad han faaer ud af mit Indvendige. Jeg gad nu nok vide hvad det Første bliver, han løfter ud af mig! (Andersen 2003, II, 288)

Diskussionen stopper, fordi husets menneskelige beboer, digteren, kommer hjem. Han har været til en koncert, hvor musikerne har spillet så godt, at de har fået det til at virke som om, instrumenterne spillede af sig selv. Det reflekterer han over i sine noter:

“ Hvor taabeligt, om Buen og Violinen vilde hovmode sig over deres Gjerning! og det gjør dog saa tidt vi Mennesker, Digteren, Kunstneren, Opfinderen i Videnskab, Feltherren; vi hovmode os, - og Alle ere vi dog kun Instrumenterne Vor Herre spiller paa; ham alene Æren! vi have Intet at hovmode os over! (Andersen 2003, II, 289)

Sat overfor den højeste autoritet, Gud, er mennesket på samme niveau som alt andet. Vi har noget så umiddelbart selvmodsigende som konturerne af et nymaterialistisk eller posthumanistisk argument i en kristen kontekst. Det paradoks vil jeg vende tilbage til. Nymaterialismen er den teoretiske retning, der, sammen med posthumanisme, repræsenterer en kritik af ideen om, at mennesket er en art med et urealiseret potentiale for fornuft, videnskab og kunst, der adskiller det kvalitativt fra resten af verden. Denne antropocentriske forestilling, som har været central for den humanistiske tanke siden renæssancen, hviler på en formodet grænse imellem det menneskelige og det ikke-menneskelige. Det menneskelige er det, der er placeret i verdens centrum og som besidder ånd, den ultimative immaterialitet, der regerer den materielle verden.

Posthumanister anerkender, at antropocentrisme har været en væsentlig struktur i den vestlige kultur i årtusinder, men mener også, at ideen om, at mennesket er kvalitativt adskilt fra dets omgivelser, er en ideologisk konstruktion snarere end et ontologisk faktum. Derfor søger posthumanister at nuancere det menneskecenterede perspektiv. De vil spørge til, hvordan antropocentrisme bliver reproduceret, samt om der er andre, mere egalitære måder at nærme sig verden på.¹

I den sammenhæng virker “Pen og Blækhuis” relevant. Som professor Klaus Müller-Wille argumenterer for i artiklen “H.C. Andersens ting”, så er diskussionen om forholdet mellem subjekt og objekt særlig fremherskende i det eventyr. Müller-Wille mener ikke, at den animering af tingene, der foregår i Andersens eventyr, kan ses som ren og skær projektion af menneskelige kvaliteter over på legetøj for at kunne diskutere sociale fænomener mere frit. Vi har ikke blot at gøre med mennesker, der er forklædt som legetøj for at forbigå en streng censur og leve op til Biedermeiertidens opfordring til at vende verden ryggen.² Snarere vil jeg, i forlængelse af Müller-Wille, hævde, at Andersen udnytter Biedermeierkulturens fascination af ting og

pynt til at formulere kritikker af samme kulturs selvtilstrækkelighed. Ifølge Müller-Wille foregår der således ikke kun subjektiv projektion i “Pen og Blækhus”, men derimod: “forsøg på at give et rids af denne projektions grænser ved hjælp af den konstante henvisning til tingenes verden og dermed også grænserne for subjekt- og tekstforståelsen” (Müller-Wille 2014, 50-51).

Tingenes betingethed

Tingene bliver aldrig helt subjekter hos Andersen. For det meste bevarer de noget af deres tingslighed og er på sin vis bundet af de kvaliteter, deres materielle konfigurationer indebærer. Tingenes tingslighed fungerer ikke blot som ejendommeligheder, men er afgørende i et fortælle teknisk perspektiv. Tingseventyrene præsenterer universer, hvor materialer såsom mahogni, porcelæn, tin og papir har lige så meget indflydelse på handlingen og plottets udvikling som protagonisternes intentioner. Nogle gange endda mere, idet tingene tit er udleveret til de betingelser og begrænsninger, som deres materielle sammensætning sætter, og som ofte kommer i vejen for deres personlige ønsker.

Hvis ikke der havde været for lidt tin, havde den standhaftige tinsoldat ikke følt sig nødsaget til at kompensere for sit manglende ben, og historien var måske aldrig blevet sat i gang. Produktionsfejlen er til at begynde med medvirkende årsag til, at “det er just ham, som bliver mærkværdig” (Andersen 2003, I, 188). Hans tilbudte, danserinden, ville på samme måde ikke kunne blive grebet af et vindpust og ført ind i kakkelovnen til soldaten i fortællingens slutning, hvis hun ikke havde været lavet af papir. Opræder der porcelæn i et Andersen-eventyr, kan man næsten være sikker på, at det, i overensstemmelse med materialets karakter, repræsenterer noget skørt og skrøbeligt, der er forfinet ud over det rimelige. Det er tilfældet med den kinesiske kejsers slot i “Nattergalen”, som er “ganske og aldeles af fiint Porcelain, saa kostbart, men saa skjørt, saa vanskeligt at røre ved, at man maatte ordentlig tage sig i agt” (Andersen 2003, I, 271). Eventyret kredser i det hele taget om det dekadente og civilisatorisk udartede blandt andet ved en tilbagevendende brug af porcelæn (i 1800-tallet var adjektivet “kinesisk” også synonym for unødvendigt indviklede systemer). Det ses ligeledes i “Hyrdinden og Skorstensfejeren”, det feje Biedermeierpar, der, ligesom den autoritære bedstefader, består af porcelæn. Derfor er de “lige skrøbelige” (Andersen 2003, I, 357) og kommer ligeledes til at repræsentere det skøre og irrationelle. Et godt eksempel på et materielt forhold, der ender med at have afgørende betydning for historiens slutning, finder vi også i dette eventyr, da den kinesiske bedstefar ryger på gulvet og går itu, men klinkes, så han ikke kan nikke og dermed ikke give sit samtykke til, at hyrdinden skal giftes bort til den udskårne gedebuk på det gamle skab. Hvis karaktererne var rene allegorier på menneskelige forhold, hvordan skulle den narrative brug af begrebet “klinkning” så forstås? Andersen transporterer muligvis sociale relationer ind i tingsverdenen, men derinde sker der noget. Tingene overtages af deres materialer på en måde, så de ikke kan oversættes direkte tilbage til det menneskelige, når fortællingen er ovre. De kommer til at befinde sig i en position imellem det menneskelige og det ikke-menneskelige, men kan således

også pege på, at det menneskelige måske ikke er så autonomt, som det kunne lide at tænke sig. Måske er det lige så tingsligt og betinget af sin materielle sammensætning som en porcelænsfigur.

Tingenes autonomi

I forlængelse heraf lader “Pen og Blækhus” til at opnå en flad ontologi, hvor mennesket eksisterer på samme niveau som alt andet, men kun, som nævnt, ved at anvende et guddommeligt perspektiv. I stedet for antropocentrisme har vi teocentrisme, Gud i midten af alting.

I den forbindelse bør det understreges, at der er nogle klare forskelle imellem kristen-religiøse og nymaterialistiske verdensforståelser, hvoraf den vigtigste er, at nymaterialismen, også som Bennett formulerer den i sin vitale materialisme, ikke tror på nogen form for dualisme i verden imellem det immaterielle og det materielle. Alt er ren immanens; der findes ingen transcends. Bennett argumenterer for, at agens kommer fra materialerne selv og ikke som et resultat af, at det materielle animeres af en immaterialitet. Hun afviser tidligere filosofers forestilling om et immaterielt organiseringsprincip, hvad enten dette forstås som *Bildungstrieb* (Kant), *enteleki* (Aristoteles/Driesch) eller *élan vital* (Bergson) (Bennett 2010, 61-89). Følgelig er hendes anti-hierarkiske ontologi også i konflikt med både romantiske og kristne forestillinger om, at den materielle virkelighed er gennemsyret af en underlæggende immateriel enhed – om denne så forstås som en grundlæggende subjektivitet eller Helligånden.

Således kan det også synes besynderligt, at jeg sporer anti-antropocentriske tendenser i en tekst, hvor Andersen lader sin karakter påkalde en kristen Gud. Jeg tror dog, at vi kan udvide denne fromme læsning lidt. Det er vigtigt at bemærke, hvordan fortællingen fortsætter. Digterens skråsikre pointe om Guds overherredømme efterfølges af følgende kommentar: “Ja, det skrev Digteren ned, skrev det som en Parabel og kaldte den ’Mesteren og Instrumenterne’” (Andersen 2003, II, 289).

Digteren udtrykker sine tanker i en genre, der er forskellig fra det eventyr, vi er i færd med at læse. Eventyret, som det tager sig ud i Andersens moderne variant, kan ses som udforskninger af etiske, ontologiske og kunstneriske dilemmaer. Parablen repræsenterer til gengæld traditionelt det modsatte: En førmoderne genre af didaktiske fortællinger, som har til hensigt at formidle en vedtagen visdom omkring verden. I den forbindelse må vi ikke forveksle digterens gudfrygtige parabel med tekstens overordnede mening. For vi er ikke i færd med at læse en parabel, men et eventyr. Ydermere hedder parabelen “Mesteren og instrumenterne” og antyder dermed i selve titlen et hierarkisk skel mellem subjekt og objekt, hvor en menneskelig mester dominerer ikke-menneskelige objekter. Det er ikke tilfældet med titlen “Pen og Blækhus”, hvor kun tingene nævnes – og ikke som værktøj eller instrumenter. Tværtimod er tvivlen om, hvad der kan tælle som underordnet og overordnet selve eventyrets omdrejningspunkt.

Forskydningen i fortællingen og legen med genrerne forvirrer digterens kristne budskab og sår tvivl om, hvorvidt den slags universalisme, som den kristne Gud repræsenterer, fortsat kan påkaldes som garant for et stabilt verdensbillede. Imod

eventyrets slutning bliver troen på, at alting skylder Gud sin eksistens, gentaget, men først efter en ekskurs, hvor både pen og blækhus ligeledes har gentaget, at de hver især fortsat føler sig hovedansvarlig for de tekster, de medvirker til at producere.

“Og Enhver af dem havde Bevidstheden om at de havde svaret godt, og det er en behagelig Bevidsthed at vide at man har svaret godt, det kan man sove paa og de sov paa det; men Digteren sov ikke! Tankerne vældede frem, som Tonerne fra Violinen, trillende som Perler, brusende som Stormen gennem Skoven, han fornåm sit eget Hjerter deri, han fornåm Glimtet fra den evige Mester. Ham alene Æren! (Andersen 2003, II, 289)

Hvem står inde for det afsluttende udbrud? Er det fortælleren, og er vi dermed tættere på at kunne tolke det som tekstens overordnede mening? Eller er det stadig digteren eller et ekko af hans tanker fra tidligere? Under alle omstændigheder fastholder alle karaktererne, menneskelige såvel som ikke-menneskelige, deres overbevisninger fortællingen ud. Ingen lykkes med at overbevise nogen, så hvorfor skulle vi, læserne, lade os overbevise af det afsluttende udbrud – uanset hvem det måtte være, der sagde det? Den kristne selvtillid synes endnu mindre overbevisende, når man betænker, at emnet har holdt digteren vågen hele natten. Hans søvnløshed bør være et tegn til os om, at det hierarkiske, kristne verdensbillede måske ikke står så uimodsagt, som det præsenteres.

Når jeg således fastholder, at det giver mening at læse Andersens tekster via nymaterialistisk teori, selvom han præsenterer dualismer og hierarkier på måder, der clasher med nymaterialismens flade ontologi, så skyldes det derfor primært, at jeg ikke mener, at Andersen præsenterer et tilstrækkeligt entydigt verdensbillede til at kunne kaldes forkyndende. Hans tekster er for polyfone og rummer for mange forskydninger, for megen usikkerhed og ambivalens til at være konfessionelle. Jeg medgiver, at han opererer med en dualisme imellem det immaterielle og det materielle, hvor det immaterielle umiddelbart tildeles forrang: Abstraktionen Gud iscenesættes som det kontrapunkt, der nivellerer den materielle virkelighed, og som sådan har vi dermed at gøre med et hierarki, der går imod nymaterialismens verdensforestilling. Men dels vil jeg argumentere for, at det hierarki fortsat ikke er antropocentrisk, da teocentrisme, som navnet angiver, ikke nødvendigvis er antropocentrisme, dels vil jeg som sagt argumentere for, at der skabes så meget tvivl om eksistensen af denne Gud, at vi, efter at have fået nivelleret hele den materielle virkelighed af dennes immaterialitet, bringes i tvivl om eksistensen af selvsamme immaterialitet og i praksis står tilbage med en materiel virkelighed, som er det eneste, vi kan vide os sikre på, og hvor alt eksisterer i jævnbyrdighed.

Assemblager

Hvis vi vender tilbage til spørgsmålet om kunstproduktion og betragter “Pen og Blækhus” med Jane Bennetts teori om assemblage, som hun låner fra Deleuze og Guattari, kunne man sige, at fortællingen drejer sig om en digter, der forsøger at understrege sin egen dominerende position i den assemblage, den kunstneriske produktionsproces er. Bennett skriver om assemblagebegrebet:

“ Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts. Assemblages are living, throbbing confederations that are able to function despite the persistent presence of energies that confound them from within. [...] Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen [...] is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone. Each member and proto-member of the assemblage has a certain vital force, but there is also an effectivity proper to the grouping as such: an agency of the assemblage. (Bennett 2010, 23-24)

Set i forhold til kontorartiklernes indbyrdes skænderi bliver denne tingenes individuelle vitalitet næsten komisk tydelig. Hvad assemblagebegrebet angår mere overordnet, kunne man sige, at digteren i “Pen og Blækhus” ved at sætte Gud som al kunsts udspring påkalder et traditionelt hierarki imellem det materielle og immaterielle, hvor det første er underordnet det sidste, og hvor tingene hænger sammen via traditionelle kausalforhold i kraft af, at en menneskelig (og bag denne en guddommelig) aktør manipulerer sine ikke-menneskelige omgivelser. Dette på trods af, at vi allerede i samme fortælling er blevet fortalt, at den poetiske produktion involverer samarbejde fra adskillige andre aktanter af mere materiel karakter: papir, blæk, metal og fjer – udover forestillingsevne og inspiration. Hvad de forskellige ting såvel som digteren ikke ser ud til at forstå, på trods af at det er blevet mere end antydnet af digterens musikalske oplevelse, er, at kunst aldrig kan skabes af en enkelt aktant, en enkelt kilde. Uanset om det drejer sig om en symfoni eller et digt, så kræves det, at en række forskellige aktanter, udover den menneskelige bevidsthed, samarbejder i en assemblage.

Teksten kan siges at vise, hvordan bevidsthed i det hele taget har en unik evne til at overbevise sig selv. Følgelig er alle mere eller mindre fanget i deres egne indbildninger. Og hvorfor skulle dette kun gælde for pennen og blækhuset? Ser vi ikke i fortællingen en hånlige ironisering over den menneskelige bevidstheds begrænsninger, som tydeliggøres, idet kontorartiklerne udstyres med den samme indbildske tro på deres egne forestillingers sandfærdighed, som mennesker har handlet ud fra i årtusinder? Den pointe ville også være i tråd med Müller-Wille, som konkluderer:

“ Således gør teksten sig ingenlunde morsom på bekostning af instrumenterne, som på uforkammet vis anmasser sig til at kunne agere som selvstændige subjekter. Tværtimod kritiseres digteren, fordi han kuriøst nok ved hjælp af netop sine skriveinstrumenter forsøger at blive herre over den tingenes autonomi, der truer ham selv som subjekt. (Müller-Wille 2014, 56)

Forholdet mellem subjekt og objekt er altså udfordret i teksten – dels fordi subjektet fjernes fra sin herredømmeposition og bliver tingslig, dels fordi objektet til gengæld befries fra sin traditionelle rolle som passiv genstand. De stabile dualismer sættes i bevægelse gennem fortælle tekniske skift, men de sættes kun i bevægelse, de fikseres ikke i en ny kontekst.

Romantik og modernitet

Vi har at gøre med to interessante pointer. Der er en ontologisk usikkerhed omkring verden (hvad påvirker hvem og hvad?), som reflekteres poetisk i skift og forskydninger i teksten, leg med genrer og begrænsning af fortælleren, der ikke er alvidende og lader til at være bevidst om dette. Det er værd at overveje, om modernitetens fragmentering af kunstværket og forskydning af det menneskelige også kan ses som en form for proto-posthumanisme, der peger frem imod de aktuelle debatter om anti-anthropocentrisme. Dette ville være i tråd med professor i kunsthistorie ved Aarhus Universitet, Jacob Wamberg, som blandt andet i sit bidrag til antologien *The Posthuman Condition* argumenterer for, at moderne kunst er så mærkværdig netop fordi, den i sin fragmentering og forskydning af det menneskelige kan ses som udforskninger af den posthumane tilstand (Wamberg 2012, 141-157).

Mht. Andersen bliver det ydermere interessant at overveje, om de tilsyneladende moderne aspekter af forfatterskabet peger lige så meget tilbage som fremad i tid. Som nævnt orienterede Andersen sig i sine tidlige værker imod en form for romantik, der ikke fokuserede på kunstens evne til at harmonisere modsætninger i en entydig helhed. Det var en mørkere romantik, der interesserede sig for værkets evne til at sammenstille modsætninger uden at ophæve dem og som betonedede det ironiske, fragmentariske og dystre. Man kan sige, at Andersen i sit forfatterskab forfølger nogle af de mere radikale poetikker og kunstsyn, som romantikken fostrede, og peger dem fremad imod den gryende modernitet. Det er en pointe, der kan underbygges via den finske romantikforsker, Asko Nivala, som i artiklen "From the Naïve to the Unnatural: Friedrich Schlegel's Early Romantic Notion of the Grotesque" knytter den naive og sentimentale romantik til Friedrich Schiller og den mere mørke og groteske til Friedrich Schlegel:

“ Romanticism was not based on the uncritical adoration of nature and purity. If that were the case, the grotesque would certainly be something negative to the romantics. By contrast, I suggest that Schlegel constructed the concept of the grotesque as a critique of the adoration of unspoiled nature. His special target was Friedrich Schiller's *On Naïve and Sentimental Poetry* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795). (Nivala 2011, 114)

I forhold til Andersen er den skelnen interessant, da hans orientering imod en sådan form for grotesk og fragmentarisk romantik bryder med billedet af ham som en naiv Biedermeierforfatter. Ydermere er den form for mere præcis forståelse af romantik interessant i forhold til økologisk orienteret kunst- og kulturteori, fordi den kan bløde overgangen imellem romantik og modernitet op. Moderniteten kan siges at repræsentere en form for syndefald i en miljømæssig kontekst: en verdenshistorisk unik og isolérbar periode af ekstrem menneskelig selvoptagethed, der kom til veje via et markant brud med fortiden. Hvis man i den mørkere, mere gotisk orienterede romantik, kan se nogle kvaliteter såsom ambivalens og fremmedgjorthed, som man normalt ville kalde moderne, kunne man sige, at den form for spekulation i markante brud og skift, hvis man kigger nærmere efter, er både unøjagtig og uproduktiv. Ved at betragte litteraturhistorien som organiske, arabiske udviklinger af temaer, form- og stiltræk, kan man komme til andre og måske mere interessante pointer end dem, som spekulation i epokale brud og dialektiske omslag fører til.

Indre og ydre

Andersens interesse for, hvordan materialer kan bruges til at forskyde fortælleforhold og undersøge menneskets placering i den materielle virkelighed, går helt tilbage til nogle af de tidligste tingseventyr, vil jeg hævde. Dette vil jeg illustrere via to passager fra hhv. "Den Standhaftige Tinsoldat" (1838) og "Kjærestefolkene" (1843). Ved et førstehåndsindtryk virker passagerne ubetydelige, men jeg kan ikke lade være med at bide mærke i dem, fordi de har næsten identisk ordlyd, og fordi de på samme måde som i "Pen og Blækhus" præsenterer en fortæller, der er begrænset i sin alvidenhed af tingenes uklarhed eller semiotiske ududdømmelighed.

I "Kjærestefolkene" møder vi en top, der kurtiserer en saffiansbold, som har meget høje tanker om sig selv. Hun mener sig forlovet med en svale, og hver gang der bliver leget med hende i gården, tror hun, at han stikker hovedet ud for at hilse på hende. Hendes imponerende hop beskrives således:

“Næste dag blev bolden taget frem; toppen så, hvor den fór højt op i luften, ligesom en fugl, man kunne til sidst slet ikke øjne den; hver gang kom den tilbage igen, men gjorde altid et højt spring, når den rørte jorden; og det kom enten af længsel, eller fordi den havde en prop i livet. (Andersen 2003, I, 281)

Fortælleren vakler imellem to mulige forklaringer på boldens høje hop. Enten skyldes det en indre, følelsesmæssig længsel, eller også er det en rent kausal konsekvens af boldens materielle sammensætning. Eventyret leger med en dialektik imellem det materielle og det sociale, og ikke blot i denne passage. Som tingseventyrene i det hele taget er fortællingen optaget af materialitet og overvejelser omkring, hvad det vil sige at være lavet af saffian, mahogni, at blive forgyldt, at have en prop i livet, at få slået et kobbersøm i sig og at blive efterladt i tagrenden og sive i årevis. De mange overvejelser omkring materialer med tilhørende egenskaber kunne ligne en form for essentialisme eller determinisme ud fra logikken, at hvis du er skabt af et bestemt materiale, må dit liv nødvendigvis forme sig på en bestemt måde. Men jeg vil hævde, at fortællingen i sine mange skift i materialer faktisk opnår det modsatte. Materialerne er ikke faste, men højst transformativ, og snarere end at præsentere identitet som noget fikseret, præsenteres det som flydende gennem en nærmest postmoderne maskerade af materielle forhold og diskursive forventninger.

Det ville være let at afvise fortællerens retoriske usikkerhed omkring boldens hop som en engangforeteelse eller en morsomhed i stedet for at læse så meget ind i den, som jeg gør. Men i et andet tingseventyr finder vi en lignende retorisk tvetydighed udtrykt. Da den standhaftige tinsoldat til sidst smelter i kakkellovnen, står der: "Tinsoldaten stod ganske belyst og følte en Hede, der var forfærdelig, men om det var af den virkelige Ild, eller af Kjærlighed, det vidste han ikke" (Andersen 2003, II, 191). Igen vakler vi imellem en rent materiel og rent emotionel forklaring på legetøjets tilstand. At den ambivalens er betydningsfuld, finder jeg sandsynliggjort i det forhold, at vi i den umiddelbart følgende sætning ser samme retoriske figur gentaget: "Couleurerne vare reent gaaet af ham, om det var skeet paa Reisen eller det var af Sorg, kunde ingen sige" (Andersen 2003, II, 191). Det er ikke blot tinsoldaten, der er ude af stand til at afgøre, hvorvidt hans tilstand skyldes ydre eller indre omstæn-

digheder. Ingen, ikke engang fortælleren, har adgang til den information.

Set i en samtidig kontekst er det relevant, fordi det kan ses som en diskussion af forholdet mellem diskursive og materielle forståelser af selvet: I hvilken udstrækning er vi underkastet en materiel virkelighed, der spiller på vores følelser og kroppe som på et instrument? Og i hvilken udstrækning er vi styret af et mentalt liv betinget af traditioner og kultur, som dirigerer vores begær og fortæller os, hvad der gør os glade og kede af det? Hvem er mesteren, og hvem er instrumenterne?

Den Ørstedeske Kjæp-Pegasus

“Kjærestefolkene” og “Den Standhaftige Tinsoldat” er begge forholdsvis tidlige tekster i forfatterskabet, men allerede her foregår et spil med det materielle og diskursive, det konkrete og det abstrakte, som i 1850’erne og 60’erne skærpes til en diskussion af forholdet mellem videnskab og tro ledsaget af en metapoetisk debat om, hvordan en ny æstetik er påkrævet, der kan favne videnskaben. I 1847 udkommer eventyret “Vanddraaben”, hvori vi møder Krible-Krable, en gammel mand der, i overensstemmelse med 1800-tallets spraglede naturvidenskabsforståelse, er en mellemting imellem en okkult alkymist, der tyr til trolddom, når tingene spidser til, og en moderne videnskabsmand, der mikroskopierer og arbejder med kontrastfarver. Han finder i sin vanddråbe en hel verden, et mikrokosmos, der spejler makrokosmosset udenfor. Men vi er langt fra Oehlschlägers guddommelige stråler “i Sole i Violer / i det Mindste i det Største”, som han besang i “Guldhornene”. Her er sammenhængen ikke et romantisk ekko, der runger op igennem historien og eksistensen. Tværtimod er det amøber og smådyr, der slås, parterer og æder hinanden i en nærmest darwinistisk kamp for overlevelse – i vanddråben såvel som i København.

Med udgivelsen af rejsebeskrivelsen *I Sverrig* i 1851 sker der dog for alvor et skift i den måde, videnskaben optræder i forfatterskabet på. Den slår følgeskab med religionen og det bliver deres fælles anliggende at vise mennesket sin ydmyge plads i eksistensen. Særligt kapitlerne “Tro og Videnskab (prædiken i naturen)” og “Poesiens Californien” udtrykker denne overbevisning og er begge inspireret af H.C. Ørstedes banebrydende udgivelse *Aanden i Naturen* fra året før, 1850, hvori han formulerede en verdensforståelse, der er meget tæt på den romantiske, dog med den forskel, at den er naturvidenskabeligt snarere end filosofisk forankret og derfor også placerer mennesket et andet og mindre antropocentrisk sted end romantikken. I “Tro og Videnskab” abonneres der derfor nok på en overordnet harmoni i verden: “Der er Harmoni-Skjønhed fra det mindste Blad og Blomst, til den store, fyldige Bouquet, fra vor Jord selv, til de talløse Kloder i Himmel-Rummet” (Andersen 1944, 90), men samtidig står der senere, i “Poesiens Californien”, at det er en harmoni, der også ydmyger og decentraliserer mennesket:

“Hvilken Eventyr-Verden kan ikke oprulle under Mikroskopet, naar vi deri overføre vor Menneskeverden; Electromagnetismen kan blive en Livsenstraad i nye Lystspil og Romaner, og hvormangen humoristisk Digtning vil ikke voxer frem, idet vi fra vor støvgranlille Jord med dens smaa, hovmodige Mennesker see ud i det uendelige Verdens-Alt fra Melkevei til Melkevei. (Andersen 1844, 121)

Andersens inkorporering af Ørsteds tanker i sine tekster kan som sagt let ses som en fortsættelse af et romantisk og i det hele taget dybt antropocentrisk projekt. "Poesiens Californien" ender også med efterlysningen af en ny Aladdin, en romantisk heltedigter. Men hvis man kigger nærmere efter, kan man spore en meget diskret decentrering af det menneskelige. Vorherre eksisterer måske nok fortsat i Andersens univers, og mennesket udmærker sig fortsat fremfor alt andet ved at have en formodet udødelig sjæl, men på jorden er alting jævnbyrdigt. Organismetankens avancerede eksistens-hierarki er kollapsede, og det går ikke ubemærket hen. Andersens ven gennem mange år, digterpræsten B.S. Ingemann, er ikke enig i at naturvidenskaben, "den Ørstedske Kjæp-Pegasus", kan inspirere poesien, og skriver til ham:

“ Nei, tro mig, kjære Ven! Det guddommelige og evig Sande i Menneskenaturen, i Menneskeaaanden, i dens Liv og Historie, er Poesiens evig friske og evig uudtømmelige Kilde – hele den øvrige Natur med al dens Skjønhed og Herlighed er Staffage og Ramme for Mennesket og Gudmennesket og – for Gud, saaledes som vi her kunne see ham. (Andersen 144, XXII)

Det er lige præcis den anti-antropocentriske brod, der begynder at finde vej ind i Andersens tekster, som Ingemann angriber. Naturen er blevet givet en alt for central plads, og Andersen bør undgå den fejl, det i Ingemanns øjne er at forveksle skaberværket med Skaberen. Omvendt er mennesket blevet alt for drastisk detroniseret, og Andersen mindes om, at en fornærmelse imod mennesket også er en fornærmelse af gudmennesket.

Det nye aarhundredes Musa

Det er tanker som disse, der udvikles i forfatterskabet i løbet af 1850'erne, og som hele romanen *At være eller ikke være* (1857) kommer til at dreje sig om. Den kan læses som en lang filosofisk udredning af forholdet mellem religion og videnskab, som det i denne sammenhæng vil føre for vidt at komme ind på. Til gengæld vil jeg slutte med at vise, hvordan disse tanker omkring tro og viden, romantik og modernitet, kan siges at kulminere i et broget sammensurium i Andersens måske mest kunstprogrammatisk tekst, "Det nye Aarhundredes Musa" fra 1861. Her beretter fortælleren om sine visioner for poesi i den kommende, moderne tid og begynder med at forklare, hvad poesi egentlig er:

“ Disse klingende Udslængninger af Følelser og Tanker, den er kun Nervernes Svingninger og Bevægelser! Al Begeistring, Glæde, Smerte, selv den materielle Stræben er, sig de Lærde os, Nervesvingninger. Vi ere Enhver – et Strængespil. Men hvem griber i disse Strænge? Hvem faaer dem til at svinge og bæve? *Aanden*, den usynlige Guddoms Aand, som lader, gjennem dem, klinge *sin* Bevægelse, *sin* Stemning, og den forstaaes af de andre Strængespil, saa at de klinge derved i sammensmeltende Toner og i Modsætningens stærke Dissonantser. (Andersen 2003, II, 382-83)

Her finder vi en kobling af romantikkens Ånd med kristendommens Gud i en sammenhæng, hvor der ledes efter et moderne kunststudtryk. Forskellige kunst- og ver-

denssyn brydes. Omtalen af ånden trækker tråde til den idealistiske romantik og til kristendommen, samtidig med at de sammensmeltende toner og den harmonisøgn, de udtrykker, kan knytte an til Ørstedes post-romantiske, videnskabelige forståelse af altings sammenhæng. Den harmoni modsvares af de stærke dissonanser, der både kan give mindelser til schlegelianske arabesker og læses som et forsvar for romantisk ironi, sådan som Schlegel forstod den, hvilket vil sige det formelle forhold, at intet udsagn i en tekst får lov til at stå uimodsiget eller urelativeret (Schlegel 1967, 312-20). Samtidig kan dissonanserne pege frem imod en modernitet præget af fremmedgjorthed, sekularisering og fragmentering.

Derudover har vi at gøre med en kunstner, der på den ene side kan ses som den nye tids store ener, modernitetens Aladdin, der med lampen i hånden begiver sig ind i videnskabens hule, og på den anden side er et næsten udslettet subjekt – ikke andet end en samling nervetråde, et instrument, som naturen spiller bevidstløst på eller den store mester kan udtrykke sine intentioner igennem – ikke ulig digterens kunstforståelse i “Pen og Blækhus”.

Reduceringen af mennesket til et strengeinstrument kan på samme måde både give mening indenfor en romantisk og moderne kontekst, hvilket ydermere bestyrker min pointe om, at vi måske snarere skulle tale om strømninger og udviklinger på tværs af 1800-tallet og romantikken og moderniteten fremfor klare brud imellem dem. Samuel Taylor Coleridge skrev i 1795 digtet “The Aeolian Harp” og skabte derved en trend til at betragte kunstneren som en vindharpe. Ligesom den usynlige vind berørte harpens strenge, skulle kunstneren lade sig bevæge af Ånden, som mentes at være særligt tydeligt til stede i naturen. Denne vindharpe var udformet som en flad, aflang kasse, der kunne stå i brisen i en vindueskarm, og blev meget populær blandt det danske bourgeoisie i 1800-tallet, ligesom den blev en yndet allegori på kunstneren for ikke at sige en kliché, som jeg vil mene, Andersen spiller på i sin “Musa”. Men han udvider klichéen og skaber usikkerhed omkring dens betydning. En af grundene til, at vindharpen var oplagt allegori på romantikkens kunstner, var, at dens strenge altid rammes af vinden i en jævn bevægelse. Den kan derfor kun spille harmonier og ikke de dissonanser, som fortælleren efterlyser. Ydermere virker teksten i lige så høj grad inspireret af naturvidenskab som af romantisk idealisme. Når fortælleren mener, at Ånden spiller på mennesker som et instrument, så er dette billede lige så meget biologi som allegori. Det er fysiske nerver, som “de Lærde” er begyndt at beskæftige sig med. Datidens tidlige neurologi interesserede sig for, hvordan vi som mennesker er neuralt påvirket og som sådan “spillet på” af vores omgivelser. Set i lyset af Andersens generelle interesse i naturvidenskab, teknologi og alting nyt, giver det mening, at dette menneskelige strengeinstrument bliver metaforisk koblet til telegraftråde i slutningen af teksten. Harpen, emblemet på kunsten siden antikken, filtrer ind i nerve- og telegraftrådene i en produktiv forvirring.

Hvad det kristne tema angår, så mener jeg, at det guddommelige også i denne tekst som i de forrige introduceres som et perspektiv, der ydmyger mennesket og gør mennesker og ting jævnbyrdige, når de sættes i forhold til noget så ophøjet – på linje med den ydmyghed, der kommer i stand, når Andersen skriver om mælkeveje

og om jorden som et støvgran. Det guddommelige kan skabe et skalaskift, der kan benyttes til at holde menneskelig megalomani i skak – på samme måde som naturvidenskabelige landvindinger, som de præsenteres i Andersens forfatterskab, tjener til at kaste lys over skaberværket og dermed synliggøre menneskets ydmyge status. Og det er her, jeg finder en forbindelse mellem kristendom og naturvidenskab hos Andersen. De kan begge holde arrogance i skak ved at minde mennesket om, at det kun er en lille del af noget meget større. Selvom både kristendom og naturvidenskab kan ses som menneskehedens fremmeste instrumenter til hierarkisering og selvforherligelse vil jeg imidlertid fastholde, at de i Andersens litterære univers ikke tjener til at understøtte antropocentrisme, men tværtimod til at decentrere mennesket fra eksistensens centrum.

Hvad poesien angår, så bliver æstetikken, kunsten, det, der kan sammenholde disse paradigmer, religion og videnskab i en helhed, der kan pege imod det fragmenterede og harmoniske samtidig. Kunsten kan arbejde med et natursyn, der rummer både romantiske og moderne aspekter i en sammensat form, der spiller forskellige kunstsyn ud imod hinanden og lader dem sameksistere. På den måde giver Andersens tekster plads til, at udsagn og overbevisninger kan opholde sig i en spænding, en uafgjorthed, i stedet for at falde til ro i en entydig verdens- eller kunstforståelse.

Noter

- 1 For en mere detaljeret diskussion af forskellige forståelser af begrebet posthumanisme i forhold til humanisme se Cary Wolfes introduktion til bogen *What is Posthumanism?* (Wolfe 2010, xi–xxxiv)
- 2 Traditionen for at betragte Andersens brug af ting som projektioner eller antropomorfiserende besjælinger kan, som Müller-Wille også peger på i sin artikel, føres tilbage til Georg Brandes' omtale af eventyrene i portrættet "H.C. Andersen som Eventyrdigter" i *Kritiker og Portraiter fra 1870* (Brandes 1964, 192-236)

Litteratur

Andersen, Hans Christian (2003): *H.C. Andersen – samlede værker*, redigeret af Klaus P. Mortensen, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København: Gyldendal. Herfra henvises til "Stoppenaalen", "Pen og Blækhus", "Den standhaftige Tinsoldat" "Kjærestefolkene", "Nattergalen", "Hyrdinden og Skorstensfejeren", "Det nye Aarhundredes Musa", *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829 og Improvisatoren*.

Andersen, Hans Christian (1944): "Tro og Videnskab (Prædiken i Naturen)" og "Poesiens Californien" i H. Topsøe-Jensen (red.), *H.C. Andersens Romaner og Rejseskildringer*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København: Gyldendal.

Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter – A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.

Brandes, Georg (1964): "H.C. Andersen som Eventyrdigter (1870)" i Sven Møller Kristensen (red.): *Danske digterportrætter*, København: Gyldendal.

Brown, Bill (2001): "Thing Theory", i *Critical Inquiry*, 28.1, s. 1-22

Buell, Lawrence (2011): "Ecocriticism – Some Emerging Trends", *Qui Parle*, 19.2, .

- Latour, Bruno (1993): *We have Never Been Modern*, Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy (2007): *Ecology Without Nature*, Cambridge & London: Harvard University Press.
- Müller-Wille, Klaus (2014): "H.C. Andersens ting" i Anne Klara Bom, Jacob Bøggild og Johs. Nørregaard Frandsen (red.): *H.C. Andersen i det moderne samfund*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Nivala, Asko (2011): "From the Naïve to the Unnatural: Friedrich Schlegel's Early Romantic Notion of the Grotesque" fra Markku Salmela & Jarkko Toikkanen (red.): *The Grotesque and the Unnatural*, Amherst, NY: Cambria Press.
- Schelling, Friedrich (1965): "Konstruktion des Stoffs der Kunst", *Schellings Werke, Band 3: Schriften zu Identitätsphilosophie 1801-1806*, München: Chr. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Schlegel, Friedrich (1967): "Gespräch über die Poesie", *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Band 2*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Svane, Marie Louise (2003): *Formationer i europæisk romantik*, Kbh: Museum Tusulanum.
- Thomsen, Torsten Bøgh (2015): "Hæsligt mudder, usund luft – mørk økologi i *Improvisatoren*" i Jacob Bøggild, Ane Grum-Schwensen og Torsten Bøgh Thomsen (red.): *H.C. Andersen og det uhyggelige*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Wolfe, Cary (2010): *What is Posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wamberg, Jacob (2012): "Dehumanizing Danto and Fukuyama: Towards a Post-Hegelian Role for Art in Evolution" i Lippert-Rasmussen, Mads Rosendahl Thomsen, Jacob Wamberg (red.) (2012): *The Posthuman Condition – Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Challenges*, Aarhus: Aarhus University Press.