

syndefald medførte lidelse, der dog var forvarsel om død og genopstandelse, således er digterens lidelse efter skriftsyndefaldet også et forvarsel om døden og dennes ophævelse af den jordiske lidelse. Poeten får en forsmag på dette ved i drømme at opgå i naturen.

Foruden ved jævnføring med det bibelske syndefald er den materielle skriftpraxis også på anden måde bestemt som parallel til fortrængningen af en materiel sexualpraxis. Tante Tandpine har som gammeljomfru erstattet en materiel sexualpraxis med en forførerisk musefunktion, der er parallel til forfængelighedens forlorte tænder. "Digterens" forhold til tanten-musen har erotiske overtoner (jfr. "faldet" i sneen etc.).

H.C.A.'s sidste fortælling er en manifestation af den selvmorderiske konsekvens i samtidens sociale repression og den dermed sammenhængende negative vurdering af materielt arbejde, materiel praxis, der svarer til samfundets ideologiske opfattelse af underklassens værdi. Den samfunds-betingede nødvendighed af negationen af den lave sociale herkomst og af samfundets fattigdom og udnyttning og den med udnyttningssystemet sammenhængende negation af en materiel sexualpraxis medfører nødvendigheden af en negering af en materiel skriftpraxis. I et ideologisk betinget samspil medfører de sociale, seksuelle og skriptive traumer en skizofreni og konflikt, der løses af dødsforløsningsmytens vej. Digteren slår sig selv ihjel for at sone skriftpraxisens brøde.

Torben Kragh Grodal,
maj 1971

1) I velforståelig irritation over E. Nyborgs fortolkning kommer E. Baggesen i havfrueanalysen "Individuation eller frelse?" (Kritik 1, 1) desværre til at fejlbeløse sexualitetens betydning i "Den lille Havfrue". Den glimrende analyse i oppositionspar som fx. farvemetaforikken underkastes, gennemføres ikke når det gælder centralbegrebet "sjæl", hvorved begrebets negative definition som negation af legemlighed og specifikt som sexualitet, underbeløses. Da Baggesen samtidig forudsætter at hexen er fuldstændig troværdig, når hun oplyser om betingelserne for opnåelsen af en udodelig sjæl, ojnær han ikke eventyrets dybde-logik: at negation af legemligheden medfører tildeling af en udodelig sjæl. Og derfor må Baggesen tale om "nåden", hvor der i eventyret i stedet for plæderes for en retfærdiggørelse, belønning, ved/for egne gerninger: "Di har lidt og taalt, hævet Dig til Luftaandernes Verden, nu kan Du selv gennem gode Gjerninger skabe Dig en udodelig Sjæl om tre hundrede Aar." (min fremhævnings) (1, 91). Havfruen kan ikke selv hæve sig direkte op i en evig tilværelse, men hun kan selv hæve sig til luftåndernes verden, og derfra selv skabe sig en udodelig sjæl. Fordi Baggesen ikke ser flagellantisme, men "nåde", ser han ikke, at moralen i eventyret: vær nu artige børn, for ellers bliver havfruen /eller mor og far?/ ked(e) af det, er lige så moraliserende og sentimental (og repressiv) som man altid har læst den.

Citerede udgaver:

H.C.Andersen: Samlede Eventyr og Historier I-III. Kbh. 1962 Trane.
H.C.Andersen: Improvisatoren. Kbh. 1866.
H.C.Andersen: O.T. Kbh. 1962. Reitzel.
H.C.Andersen: Kun en spillemand. Kbh. 1970. Trane-klassiker.
H.C.Andersen: De to Baronesser. Kbh. 1962. Reitzel.
Villy Sørensen: Hverken-eller. Kbh. 1965.
Sven Møller Kristensen: Den dobbelte Eros. 1966.

Torben Kragh Grodal

ÆLLING OG ØRN

Handlingsopbygning og værdiunivers i "Den grimme Ælling" og "Ørne-flugt".

Almindeligvis sammenstiller man "Den grimme Ælling" og "Ørneflugt" som eksempler på to forskellige 'digteriske behandlinger' af samme problemkomplex, forholdet mellem arv og miljø. Dette problemkomplex udover fortællingernes centrale styring, og forskellen på de to fortællinger er så forskellen i opfattelsen af forholdet mellem arv og miljø + forskellen i 'digterisk temperament'.

Selvom forholdet mellem arv og miljø selvfølgelig er væsentligt i fortællingerne, er selve værdiproduktionen i fortællingerne, den måde hvorpå visse værdier samstilles og sammenknyttes med andre værdier og modstilles atter andre værdier eller værdisystemer og får lov til at dominere eller fortrænge disse, i nok så høj grad fortællingernes 'ærinder', således at moralerne tjener som legitimering og fornuft for handlingernes og værdiorganisatorernes underliggende og styrende ufornuft. For at tage et eksempel: Det er ikke uvæsentligt for "Den grimme Ælling", at fortællingens begyndelse og fortællingens slutning på samme tid holdes adskilt og bindes sammen af en række tekstsider. Tekstsiderne skal binde sammen, fordi disse sider skal skabe en kontinuitet, skal forsøge at forklare diskontinuiteten, det for teksten uforklarlige, at vi i begyndelsen har en ond andegård og en grim ælling og i slutningen har en god herregårdshave og en smuk svane. Ved at følge hovedpersonen gennem disse sider skal vi lokkes til at tro på at teksten løser den grimme ællings problemer idet vi skal lokkes til at tro på en essentiel identitet mellem den grimme ælling og den smukke svane. Det subjekt der lider er det samme som det der nyder. Men teksten løser ikke grimme ællingers problemer; hvis de er grimme ællinger må de gå grueligt meget ondt igennem, mens det gode kun bliver de smukke svaner til del. Disse må fortrænge og eliminere deres grimme-ælling-aspekter for at blive elskede, således at den lidelsesfulde fortid er reduceret til en baggrund på hvilken den lykkelige nutid fremtræder så meget desto tydeligere. Derfor er det også væsentligt at begyndelsens andegård i teksten er adskilt fra slutningens herregårdshave, idet modsætningen mellem andegård og herregårdshave kun tilsyneladende er forsvundet ved ællingens metamorfose til svane. Hvad der i teksten bliver fortid, andegården, er jo logisk set nutid, eksisterer rumligt ikke langt fra herregårdshaven. Derfor repræsenterer denne tidsliggørelse af noget samtidigt eksisterende en fortrængning og en styring. Fortællingens univers kunne jo nemlig også danne grundlag for historien: fra herregårdshave til andegård, hvilket ville have været en "tragisk" historie, eller historien:

engang andegård, altid andegård, hvilket kunne blive en fatalistisk historie. Det er således handlingens retning (fra andegård til herregårdshave) der besværges fortællingens univers' latente tragik. Derfor fortæller fortællingens univers én ting, handlingen en anden.

"Den grimme Ælling". Ællingen fødes på et sted der både er natur og kultur; natur, fordi der i skræppeskoven er lige så vildsomt som i "den tykkeste Skov", kultur, fordi denne skov trods alt ligger i en med canaler gennemskåret herregårdshave. Men straks efter fødslen indføres den i kulturen, i form af andegården. Kulturens mest fremtrædende træk er dens hierarkiske opbygning og striden om de materielle goder, en strid hvis lov er den stærkestes ret: "... der var to Familier, som sloges om et Aalehoved, og saa fik dog Katten det.". Kulturens uretfærdighed bliver så meget desto mere iøjnefaldende ved den hårde behandling der bliver ællingen til del.

Ællingen flygter derfor i rædsel væk fra kulturen, endda med lukkede øjne, så når den til sidst kommer til naturen ("den store Mose") er det mere et resultat af en negering af kulturen end af et positivt og bevidst valg af naturen, og naturen er således primært bestemt som fravær af kulturen. Men yderligere er naturen bestemt som svagt hierarkiseret i forhold til kulturen, vildgæssene siger straks "kammerat" til ællingen. Med denne svage hierarkisering følger sexualiteten og døden (straffen for sexualiteten? Vildgæssene skydes prompte ned i det samme øjeblik de udtaler deres letfærdige hensigter).

Dødsangsten får derfor ællingen til at søge tilbage til kulturen; den søger ind til den gamle kones fattige hus. Men i kulturen er alt ved det gamle, en hierarkisk opbygning og et materielt værdisystem, "æglægning". Og denne gang sammenknyttes de, således at den materielle produktion bliver basis for hierarkiseringen. Ællingen foretager derfor sin anden flugt fra kulturen, men denne gang som en bevidst og målrettet viljeshandling, den ønsker de "immaterielle" "unyttige" naturværdier, 'frisk luft', 'solskin' og 'dykning'.

Denne gang bliver opholdet i naturen af længere varighed, og ællingen nyder i fulde drag friheden og de immaterielle naturværdier. Men i sidste instans trues ællingen af døden på grund af mangel på materielle goder, mangel på beskyttelse mod kulde og mangel på mad. Den reddes passivt fra døden af en kulturrepræsentant, en bondemand, der tager den med hjem. Denne anden mulighed for reintegration i kulturen umuliggøres imidlertid af ællingens "angst", der får den til at besudle og besudles af bondegårdens fødevarer ('materielle værdier'), og den flygter for tredje gang ud i naturen, ud i den nyfaldne snes renhed og dødsfare. Det er i dette tredje ophold i naturen impliceret en passiv hengivelse til kulden og døden: "der laae den,

ligesom i Dvale", og da man møder den igen om foråret, er det igen som passiv: "den laae i Mosen mellem Rørene. . .".

Ved denne stadige bevægelse mellem kultur og natur er disses indbyrdes forhold bestemt som:

Kultur	materielle værdier (fode) + hierarki (ufrihed)
Natur	immaterielle værd. (÷ fode, dvs. muligh.f.død) + ikke-hierarki (frih.)

Ved at hengive sig til de immaterielle værdier (og døden) har ællingen så at sige kvalificeret sig til den sidste sekvens eller 'prøve'. Den flyver hen til herregårdshaven, dvs. til natur-kultur-mediationsstedet, hvor den møder nogle svaner, af hvilke den ønsker sig døden: "... bedre at dræbes af dem end af nappes af Ænderne, hugges af Hønsene. . ." Ved at ønske sig døden af "de kongelige Fugle" foretager ællingen en tredobbelt underkastelse under immaterielle værdier. 1. Ved at fornægte den materialistiske kultur. 2. Ved at underkaste sig døden, dvs. underkaste sig en ophævelse af den materielle eksistens. 3. Ved at ønske sig døden af "de prægtige Svaner" (endda kongelige) underkaster ællingen sig et "æstetisk", "ikke-nyttigt", "ikke-materielt" værdisystem, der ved dette ønske om offerdød gores til et metafysisk-transcendent princip der er overordnet den materielle eksistens.

Ved denne underkastelse sig dødens og æstetikens værdier bøjer den hovedet "ned mod Vandfladen og ventede Døden, — men hvad saae den i det klare Vand? Den saae under sig sit eget Billed, men den var ikke længere en kluntet sortgraa Fugl, styg og fæl, den var selv en Svane.". Ved denne transformation er ællingen ikke blot kommet i besiddelse af de æstetiske egenskaber, men den bliver også materielt belønnet: "... der blev kastet Brød og Kager i Vandet" (af (herregårds)børnene) og der etableres et nyt, æstetisk-immaterielt domineret hierarki: "Alle sagde de: "Den nye er den smukkeste! saa ung og saa deilig!" og de gamle Svaner neiede for den.".

På samme måde som herregårdshaven er en mediation mellem natur og kultur, er svaneeksistensen en natur-kultur-mediation, svanerne er både en slags fodrede husdyr på herregården og vilde trækfuglesvaner, og er således ikke totalt integrerede i kulturen, men har deres 'frihed'.

"Den grimme Ælling" er således en underkastelseshistorie. Det oprør der ligger i fornægtelsen af den materielle eksistens og påvisning af denne materielle eksistens' brutalitet, ophæves af den underkastelse sig døden og et immaterielt hierarki. Den ekstreme ufrihed der forårsages af det socialt-materielle hierarki "glemmes" til fordel for det æstetisk-immaterielle hierarkis påståede frihed. En frihed der er friheden til "døden" og til ved en trækfuglerejse at fortrænge samfundsvirkeligheden. Trækfuglene hører ligesom ikke hjemme i "denne verden", dvs. i andegårdens og lidelsens verden. Andegårdens og lidelsens verden har nemlig ikke nogen funktion i sig selv, men er mere en forgård til det egentligt, det 'hinsidige':

svaneverdenen og nydelsen, lykken: "Den følte sig ordentlig glad over al den Nød og Gjenvordighed, den havde prøvet; nu skønnede den just paa sin Lykke, paa al den Deilighed, der hilsede den." På denne måde er 'nød' og 'gjenvordighed' blevet tro *tjenere* for deres *herre*, 'lykken', idet de tjener herren med at producere endnu mere lykke. Netop ved ællingens accept af sin tjenerrolle, ved accept af døden og accept af sin egen umådelige grimhed i forhold til de smukke svane, kort sagt ved at acceptere at forskel betyder hierarki og underordning, ophæves forskellen, ophæves ællingens tjenerrolle, og den erhverver i stedet en herrerolle.

Hermed er herre-tjener-forholdet retfærdiggjort; hvis man ikke havde grimhed og lidelse, hvordan skulle man så have lykke og skønhed. Grimhed og lidelse er som konkret nærværende tilstande kun delvis 'virkelige', deres sande virkelighed og betydning får de først i den erindrende bevidsthed, når de er rensede for deres fysiske substans og er gjort til ulegemlig bevidsthed. Lidelsen er det tilsyneladende (og fysiske), lykken er det virkelige (ideelle-spirituelle).

Æstetik får således en central ideologisk placering, idet æstetikken er det begrebsapparat der får H. C. A. til at acceptere ulighed og hierarki.

Hvis man betragter handlingsudviklingen i "Den grimme Ælling", springer det i øjnene at der er to principielt forskellige transformationsudviklinger, hvis sammenhæng kun antydes. På den ene side er der 'handlingen': ællingens stadige fornægten af kulturen. 4 gange vælger ællingen naturen og overnaturen fremfor kulturen; 1. gang ved sin flugt fra andegården, 2. gang ved sin vandren ud i den vide verden fra den gamle kones hus, 3. gang ved sin flugt fra bondemandens gård. Men kun den ene af disse fornægtelser er en bevidst, villet handling. 4. gang den fornægter kulturen, her i udvidet form: kulturen = livet, den jordiske eksistens, sker det som en villet handling, men en handling, som én gang for alle skal gøre det af med al videre handling. Den grimme ælling er således en ekstremt ikke-handlende passiv helt. Det er imidlertid denne "liden", denne ikke-handlen, der skal kvalificere ællingen til at blive den smukke svane. For at forklare forandringen fra ælling til svane er der i fortællingen indskudt en række episoder der skal beskrive en "psykisk" udvikling fra passivt flygtende ælling til aktivt selvofrende og selvmordende ælling, en udvikling der berettiger metamorfosen.

Men samtidig er der en anden transformationsrække, der er "glemt" i fortællingen, den fysiologiske vækst fra ælling til svane. Denne fysiske udvikling er både fortrængt og 'reduceret', reduceret til symbol på den psykiske udvikling. For denne udvikling er ællingen et totalt objekt, helt underkastet 'naturens' magt. Udviklingen er lagt ind i naturmytiske rammer: ællingen fødes i forsommeren med falskt ydre (og et sandt indre), det ydre 'der', ligger i dvale om vinteren og ællingen 'genopstår' om foråret med et sandt ydre svarende til det indre.

Mens ællingens handlinger alle er skin-handlinger, kun en manifestation af 'villen' uden viden og kunnen, er naturens handlinger virkelige, der sker 'virkelige' en forandring fra ælling til svane. De virkelige forandringer er materielle forandringer og forandringer med ællingen som objekt, mens de uvirkelige forandringer forandringer med ællingen som subjekt. De uvirkelige handlinger skal forklare de virkelige og skal forsøge at gøre ællingen til handlende subjekt. Men hvis man ser på slutsituationen, ser man at det karakteristiske for ællingen som svane netop er dens objekt karakter, dens slutposition er at være svane, slutsituationen implicerer ingen handlinger, andet end ydmyghed (ikke-handlen, underkastelse). Den hyldes og fodres, og er dermed en ren æstetisk *genstand*.

Dermed kan man læse fortællingen på to måder:

1. Hvis man antager, at den biologiske udvikling fra ælling til svane er den 'virkelige' udvikling, en udvikling der er praktisk taget fraværende fra fortællingen, bliver fortællingen den *fiktion* der skjuler og fortrænger det virkelige, den fysik-materielle forandrings primat, og samtidig den fiktion der skjuler heltens reelle objekt karakter.

2. Hvis man antager at den indre, psykiske, "ideelle" udvikling er den virkelige, bliver naturen og materien objekt og redskab for det indre, og derved bliver det "ydre" betydningsløst og uvirkeligt, bliver kun virkeligt i det omfang det indre, "ideernes verden" tillægger det betydning og "liv". Derved bliver fiktionen sandheden, fortællingen sandheden og materien, det ydre, får kun det liv det tildeles i fiktionen.

Fortællingens univers kan altså kun forene de to lag i virkeligheden, det socialt-biologisk-materielle og det indre-æstetisk-fiktionære-immaterielle ved at foretage en hierarkisering, ved at tillægge de to aspekter forskellige grader af virkelighed. Men derved kan lagene i 'virkeligheden' kun harmoniseres ved at indføre et 'overvirkeligt', overnaturligt plan, der styrer, forener og 'ophæver' virkelighedens modsætninger. Tilsyneladende modsætninger som grim ælling vs. smuk svane, underklasse-nytte vs. overklasse-unytte, materie vs. ånd-idé, forenes hos H. C. A., hvad der ikke helt fremgår af denne fortælling, af et bagvedliggende metafysisk kompleks: gud-naturen-døden. Men denne harmonisering af denne verdens modsætninger er og bliver ikke varigt af denne verden, "ånden" og "døden" kan manifesteres dennesidigt, men fundamentalt er denne verden en ond verden, som kun "kunsten" og "døden" kan kaste et forsonende skær over. At H. C. A. ved denne kasten et forsonende skær over verden er med til at opretholde ondskaben ligger på grænsen af eller uden for H.C.A.'s horisont, men fortællinger som "Tante Tandpine" antyder H.C.A.'s dårlige samvittighed over virkelighedsharmoniseringen. En fortælling som "Marionetspilleren" kaster også et bitter-sødt lys over kunsten og "det døde" som

fortrængningsmekanisme for livet og sexualiteten. Marionetspilleren ønsker på et vist tidspunkt at hans marionetter skulle blive levende, skulle blive "Kjød og Blod": han drømmer at de bliver levende, med det resultat at verdens problemer styrter ind over manipulatoren; skuespillerne er ikke marionetter men stiller selvstændige krav. Det ender med at han ønsker dem befriet for deres 'liv', deres selvstændighed, så de igen kan blive marionetter i hans hånd, og så han 'lykkelig' kan fortsætte med at vise gamle stykker uden for meget kærlighedsvrøvl for børn og lignende. Kun "dødens" stramme hierarkiske snore kan holde kaos og livet på afstand. Det er således ikke uproblematisk at sætte "ånden" og "døden" over "materien" og "livet".

Når Andersen imidlertid sætter ånden og naturen som det reelt dynamiske princip, er han tvunget dertil af sin samtids samfunds nødvendighed. Kulturen og samfundet er for H.C.A. statisk og hierarkisk. Den forstenede enevælde som vi kender fra mange eventyr, fx. fra "Nattergalen" var, trods sporadiske revolutioner rundt omkring i Europa, den næsten enerådende samfundsform efter den franske revolutions og bonapartismens nederlag. Den dynamik og forandring der således ikke kan tolereres i kulturen projiceres derfor ind i naturen. Dermed er forandringen underkastet naturlovene, og dermed kun en tilsyneladende forandring, idet lovmæssigheden garanterer den lovfæstede uforanderlighed, hvor aktørerne og rollerne er forskellige men stykket og systemet det samme. Al forandring sker efter natur-metoden med kulturen som dommer(e) der skal påse at alt går lovligt til. Både naturen og kulturen garanterer reproduktionen af det bestående. Dynamikken er tæmmet.

"Ørneflugt" Var det centrale i "Den grimme Ælling" en beskrivelse af et modsætningsfyldt univers, hvor modsætningerne kun kunne harmoniseres ved at indføre naturlig-overnaturlige kræfter, er Ørneflugts explicitte mål at beskrive et modsætningsfyldt univers uden noget harmoniserende plan. Denne modsætningernes blottelse viser sig også i handlingens nogenhed. Medens "Den grimme Ælling" havde en handling, der bestod i 3 (4) bevægelser mellem kultur og natur, en bevægelse der repræsenterede og slørede den biologiske udvikling, er der i "Ørneflugt" kun én (explicit) bevægelse mellem kultur og natur. Dette hænger sammen med subjektets formindskede rolle og muligheder i 'universet'; mens 'universet' i "Den grimme Ælling" kun skimtes i baggrunden af subjektets quasihandlinger, udgør universbeskrivelsen næsten hovedhandlingen i "Ørneflugt", således at subjektets handling og sansen af omverdenen (kun) bliver et 'mål' på afstandene i 'universet'. Man kan også udtrykke det på den måde at mens der i "Den grimme Ælling" sker en 'horisontal' handlingsudvikling, der er en manifestation af den 'vertikale' dimension (virkelig-overvirkelig-jordisk-himmelsk-dimensionen), er handlingsudviklingen i "Ørneflugt" et forsøg

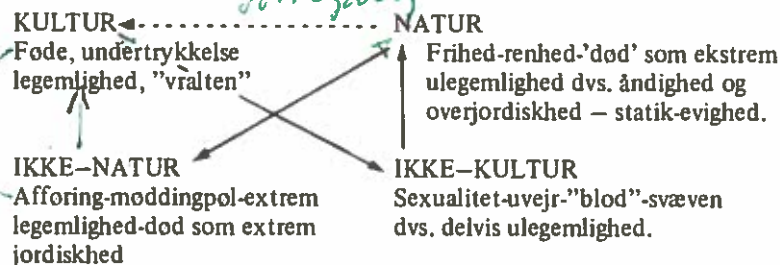
på direkte at foretage den vertikale bevægelse, fra jordisk til overjordisk, fra 'liv' til 'død', fra 'materie' til 'ånd'.¹

I H.C.A.'s univers var subjektets evner til handling delegeret det fra naturen, eller snarere: naturen handlede gennem og med det 'menneskelige' (egentlig 'svanelige') subjekt/objekt. Når subjektet hos Pontoppidan tildeles mindre handleevne, er det udtryk for naturens mindre handleevne, dens manglende dynamik. Denne dynamik er ikke fuldstændig overført på kulturen. Forandringen er ganske vist placeret i kulturen, men hovedsagelig som en restriktion og reducere af naturen. Ørneungen Klaus bringes ganske vist som gulnæbbet ørneunge til præstegården, men da er den essentielt set allerede ørn. Kulturens påvirkning af Klaus består ikke i en aktiv formning af en kulturel ørneunge, men i en restriktiv "stækning"; Klaus berøves sine flyvefærdigheder ved stækning af vingerne og berøves sin ulemghed ved at fedes med affald, og denne fedning opfattes ikke som en tillægelse af en egenskab, men som en berøvelse af en egenskab. Kulturen er således en pervertering af og "fald" fra naturen, og kun i det momentane "fald" er der nogen dynamik af betydning. Klaus er stadig en tæmmet ørn, en ørneessens ÷ nogle egenskaber.

Vi står således med en essentielt statisk natur og en essentielt statisk kultur. Den eneste tænkelige dynamik er en forskydning af grænserne mellem natur og kultur, fx. en overflytning af naturmedlemmer til kulturen eller vice versa.²

Dynamikken er da også af behersket omfang i tilfældet Klaus Ørn. Både dens overførsel til kulturen og begyndelsen til dens forsøg på tilbagevenden til naturen skyldes tilfældigheder. Som unge bliver den "fundet" af nogle drenge og bragt til præstegården. Når den kan forsøge at komme tilbage til naturen skyldes det en midlertidig og "tilfældig" fejl i kulturens myndighedshierarki; ved præstens død bliver der forvirring blandt de lavere funktionærer og man glemmer derved at stække Klaus' vinger, dvs. den hjælpes tilfældigvis af naturen-døden. Ligeledes er det rent tilfældigt at den erfarer at den kan flyve; pludselig en dag befinder den sig på toppen af en ladebygning "uden at den selv forstod, hvordan den var kommen derop". Den drager derefter ud i naturen, men da den tilsidst fuldt ud erkender hvad det vil sige at være ørn, drager den skyndsomt tilbage til kulturen, men ved en 'fejltagelse' bliver den ikke reintegreret, men skudt. Forandringens vigtigste fremtrædelsesform er således tilfældet, ikke-lovmæssigheden, forskellig fra naturens og kulturens lovmæssige statik. Når Klaus ved tilbagekomsten til præstegården bliver skudt, er det derfor i nok så høj grad tale om en manifestation af en lovmæssighed som om en 'fejltagelse'. Overgangen fra natur til kultur er lige så umulig som overgangen fra kultur til natur. Klaus har fået en viden der udelukker ham fra kulturen og mangler villen og kunnen til integration i naturen. Og mellem disse to områder ligger kun tilfældets momentane og snævre ingenmandsland.

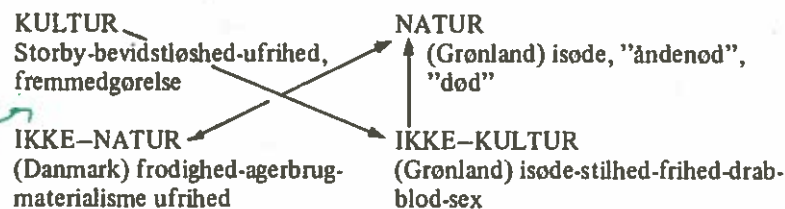
Handlingen i "Ørneflugt" har fire hovedfaser: 1. Klaus' ophold i præstegårdens svinesti (kulturen; kulturen er præget af 'ufrihed' og overflod af føde. 2. flugten mod himlen, der efter en kort indledende fase hurtigt går over i en samlejende kærlighedsjagt gennem et erotisk landskab og med truende uvejr og blodrode skyer som baggrund. 3. erkendelsen, sansningen af ørnens overjordiske rige, præget af renhed, stilhed og evighed. 4. tilbagefærden og den fysiske død i moddingpolen, dvs. i afføringspolen. Man kan opstille udviklingen i følgende skema:



Kultur og ikke-natur danner tilsammen svine-kultur-universet (et oralt-analt kompleks).

Natur og ikke-kultur danner tilsammen ørne-natur-universet (et genital-destruktions og ånds-kompleks).

At den opfattelse af forholdet mellem kultur og natur som fremgår af ovenstående skema ikke er enerådende i denne fase af Pontoppidans forfatterskab kan man se et eksempel på i "Isbjørnen", der følger samme skema som "Ørneflugt", men hvor der sker en endelig tilbagevenden fra ikke-natur til natur (grafisk fremstillet med tovejspil mellem disse):



Men natur-alternativet er gjort en smule urealistisk ved at være så exotisk.

Forholdet mellem "Ørneflugts" to deluniverser er beskrevet ved et væld af modsætninger. Forskellen beskrives ikke 'intensivt' ved analyse, men 'extensivt', ved at koble modsætningspar til modsætningspar. Forskellen mellem kulturen og naturen er som mellem en dagverden og "mørke nætter", selve ørneflugten foregår fra solnedgang til solopgang. Overfor

præstegårdens lunhed står ørneverdenens is- og frostverden, overfor avls-karlen står hønse-roveren, overfor husdyragtig gang/vralten står rov-fugleagtig svæven. I modsætning til kulturens ved frodige marker påklædte verden har naturen "bratte, nøgne Klippevægge" og senere forekommer der "rødmende Bjergrygge". Denne rødmende nogenhed er imidlertid kun en forgård til naturens og ørnverdens inderste eller overste: "de evige Snetinders overjordiske Rige, ubesmudset af det levendes Færden", af Klaus opfattet som "dette hvide Dødningsland". Overfor materialitetens vægt – Klaus falder død ned i møddingen "som en Sten" – står vægtløsheden. Overfor kulturens "skræppen" står naturens "Stilhed". Overfor føde og formering står sexualitet og erkendelse.

Ørneflugt er således en myte, hvor der sker en modstilling af sædvanligvis funktionelt sammenstillede fænomener, og denne modstilling paralleliseres og forklares med andre modsætninger:

$$\frac{\text{føde-fortæring-formering}}{\text{sex-død}} \approx \frac{\text{dag}}{\text{nat}} \approx \frac{\text{tale}}{\text{tavshed}} \approx \frac{\text{varme}}{\text{kulde}} \approx \frac{\text{lav}}{\text{høj}} \approx \frac{\text{vægt}}{\text{vægtløs}} \text{ osv.}$$

Medens føde og formering sædvanligvis hænger sammen med sexualitet som nødvendigheder for kropseksistensen, sker der her en total adskillelse af disse foreteelser. Det der sædvanligvis går under betegnelsen døden, opsplittes her i 1) døden som ulegemlighed, som statisk åndelighed, og 2) døden som fysisk død. Man kan således i dette univers enten 'dræbe' legemet ved hjælp af "naturen" og "sexualiteten" og derved frigøre "ånden", eller man kan dræbe "ånden" ved hjælp af kulturen og derved reducere eksistensen til at være en "sten" i en mødding. "Ørneflugt" 's univers er således den rendyrkede dualisme. Derved bliver kulturen ligeså naturlig og uforanderlig som Naturen, modsætningen mellem legemlighed-ufrihed og ulegemlighed-frihed er lige så naturlig som modsætningen mellem dag og nat og som modsætningen mellem lunhed og kulde eller urenhed og renhed.

Ved at benytte en sådan naturmetaforik, hvor alt kan beskrives ved hjælp af 'naturlige'- og uforanderlige modsætninger, fører Pontoppidan indirekte et forsvar for det samfund der forviser sexualitet og erkendelse til natten og ødemarken. Denne forvisning og restriktion er jo naturlig og uforanderlig, mennesket kan hverken forandre sig selv eller kulturen, det kan kun 'erkende' modsætningen. At integrere sexualiteten i kulturen ville være lige så umuligt som at integrere mørket i lyset, kulden i varmen eller stormvejret i freden, eller tavsheden i talen. Man kan tage sit parti, tage parti for kulturen eller for naturen, men denne tagen parti er uden konsekvenser, da den ikke kan føre til handling. Denne passivitetsideologi og underkastelse sig under skæbnen er en konsekvens af fornægtelsen af legemet som urent og uværdigt. Når alle drifter er urene, undtagen sexualiteten som netop som sit endemål har 'døden',³ dvs. legemets

destruktion, vil enhver ændring af samfundet ikke alene være umulig men også ligegyldig, idet den ville være en udskiftning af én urenhed og kropslighed med en anden. Opholdet på 'jorden' er et ophold i det fremmede og præget af en ulykkelig fremmedhed, der kun kan ophæves ved en 'hjemkomst' til . . . jfr. den taagede "Hjemvefølelse" der somme-tider kommer "i den fangne Himmeltætlings Bryst".

Når Pontoppidan således opfatter jordelivet som et exil, står vi platonismen betænkeligt nær. Overfor jordens (kulturens) falske mangfoldighed står overjordiskhedens (naturens) sande enhed og uforanderlighed. Dette viser sig især i sproget. I det jordiske rige hersker den bebyloniske sprogforvirrings falske mangfoldighed, en mangfoldighed der er som kragernes indholdsløse skræppen eller som kirkeklokkernes madsignalerende larm. Men når man passerer en "endeløs Stenørken, hvor mægtige Klippeblokke ligger kaotisk væltede over hinanden som Resterne af et omstyrtet *Babelstaarn*" kommer man til "den store Stilheds Hjem", til den sande tavse enhed bag den falske skræppende babyloniske mangfoldighed.

Analogt på det visuelle område: Klaus ser "En hvidbrystet Hunør kredser deroppe under den flammende Aftenhimmel"; hvid-brystet som tegn på at flammernes farverighed kun bliver et kortvarigt overgangsfænomen der fører til det hvide Dødningslands enhed og "evighed".

Jo højere man kommer til vejrs des mere 'ro': nederst vralter ænderne, derover 'drager' kragerne, ovenover 'sejler' skyer og orne, ovenover igen 'driver' skyerne og overst er der 'rolige' stjerner: fra aktiv bevægelse via passiv bevægelse til ubevægelighed. Hvis vi analogiserer bevægelse/ubevægelighed-modsætningen til tale/tavshed-modsætningen, får vi talen som en falsk og kluntet bevægelse der står overfor stilhedens ubevægelighed, stilhedens statiske og 'kropsløse' væren, "ubesmudset af det levendes *Færden*". Sandheden om universet er således at det er ubevægeligt, uforanderligt og evigt. Denne 'sandhed' er den opium der skal dulme bevidstheden om samfundets elendighed og repressivitet og som skal vise uvirkeligheden af en social-materiel forandring. Men samtidig falsificerer Pontoppidan sin egen tekst idet dens 'skrivne' også må være et usandt "burlesk Sækkeløb" i forhold til stilhedens og papirets hvidheds renhed.

"Den grimme Ælling handler om hvordan individet erhverver de for samfundet acceptable egenskaber ved naturens hjælp. Ørneflugt handler om hvordan samfundet berøver individet de for individet acceptable egenskaber. Der er altså sket en udvikling fra "Den grimme Ælling", således at dynamikken og aktiviteten "tilsyneladende" – og dette "tilsyneladende" er fundamentalt – er flyttet fra naturen til kulturen. Men fælles for begge fortællinger er det at dynamikken er begrænset, lovmæssig. Begge er de enige om at beskrive forholdet mellem natur og kultur som forholdet mellem "ånd" og "legeme", begge kalkulerer de med muligheden, ja uundgåeligheden af "åndens" "fald" og underkastelse

under "materialiteten". Men mens H.C.A. håber og tror på "åndens" sejr over og integration af legemet, ønsker Pontoppidan en totalnegering af "legemet". Dette er nok ikke uden sammenhæng med at H.C.A. ser samfundet i lyset af 'oplyst' enevælde, mens Pontoppidan ønsker at fortrænge et kapitalistisk-materielt demokratisk provisorie.

Begge historiefortællere er fortællere af individets historie, hverken natur eller kultur har nogen historie der er værd at berette. Mens individet hos H.C.A. har en lang 'historie' som berettes i de omstændeligste detaljer, er "Ørneflugt" 's subjekts historie kort og enkel, men Klaus' historie giver lejlighed til at fortælle om præstegården og ødemarken og om loven om forholdet mellem orn og andegård. "Den grimme Ællings" handlingsmæssige mangfoldighed er blevet erstattet med en tematisk mangfoldighed og en udvidet deskription. Mens H.C.A. lader handlingen være fortrængerens lader Pontoppidan metaforikken være fortrængerens: ved at lade naturen være blodrod, ved at lade bjerg-ryggene rødme, undgår Pontoppidan at tage stilling til seksualiteten i kulturen. Når dette er sagt, må det dog siges at Pontoppidan ikke skjuler og reintegrerer fremmedgørelsen slet så godt som H.C.A.

Torben Kragh Grodal,
marts 1971

- 1) Specielt i de senere romaner har Pontoppidan relativt komplekse handlingsstrukturer, idet der i disse forsøges medationer og transformationer af modsætningerne i værdisystemerne.
- 2) Mens H.C.A.'s konstatering af kulturens statik var relativt korrekt er det samme ikke tilfældet med Pontoppidans ligegyldende konstatering. Tværtimod er samfundet i provisorietiden i en hastigt accelererende udvikling, en udvikling som fortællingens modstilling af kulturens falske bevægelse vs. naturens sande ubevægelighed skal tilsløre.
- 3) Om Pontoppidans stilling til seksualiteten i det senere forfatterskab cf. Grodal: "Pontoppidans seksualøkonomi" Poetik III,4.