

KAPITEL 1

Dækning og dissonans – om ”Fyrtøiet”

Dristighed og fyrtøj

H.C. Andersens fire første eventyr udkom samlet i et lille hæfte i maj 1835. Selv om hæftet indeholdt fire eventyr, der sidenhen er blevet klassikere – ”Fyrtøiet”, ”Lille Claus og store Claus”, ”Prindsessen paa Ærten” og ”Den lille Idas Blomster” – var kritikerne, og flere af Andersens bekendte, ikke venligt stemte. Eventyrene manglede moral, lød et af kritikpunkterne, og var derfor ikke egnet til børn. De var også skrevet i en talesprogsstil, som heller ikke var egnet for børn, og som Andersen selv i et brev til sin ven B.S. Ingemann forklarede ved, at han havde ”ganske skrevet dem saaledes som jeg selv vilde fortælle et Barn dem”.¹

Men det er netop de to ting, som blev kritiseret dengang, det vil sige manglen på moral og forsøget på at imitere det mundtligt fortællende, der har været med til at gøre eventyrsamlingen med de fire eventyr, *Eventyr, fortalte for Børn*, til en af de mest epokegørende udgivelser i dansk litteraturhistorie.

Da en ung Georg Brandes skrev om H.C. Andersen i 1870 – året før hans forelæsninger på Københavns Univer-

sitet, der danner grundlaget for det moderne gennembrud – var det netop det originale ved Andersens sprog, som han fremhævede. ”Der skal Mod til at have Talent,” skrev han om Andersen: ”Han har den dristige Prætension at udtrykke sig mundtligt, skjøndt paa Prent, han vil ikke skrive, han vil tale, og han vil gjerne tale som et Skolebarn, naar han derved blot undgaar at tale som en Bog.”²

Denne dristighed kommer til udtryk allerede i formen i de allerførste sætninger i det allerførste eventyr i samlingen, hvor en soldat kommer marcherende ind i eventyret og ind i vores verden. Åbningssekvensen af ”Fyrtøiet” er blevet ikonisk og er næsten lige så kendt som selve eventyret:

Der kom en Soldat marcherende henad Landeveien: een, to! een, to!
han havde sit Tornister paa Ryggen og en Sabel ved Siden, for han
havde været i Krigen, og nu skulde han hjem. (1,79)

Det er en åbning, der egentlig er ”temmelig absurd”, som H.C. Andersen-forskeren Johan de Mylius påpeger. En soldat, der marcherer alene og uden et regiment, og dertil er på vej *hjem* fra krig, er et lettere komisk syn.³ Lidt på lykke og fromme træder han både ind i eventyret og ind i en eventyrverden, hvor hans ensomme marcheren giver indtryk af, at han søger en ramme eller form for sit liv.⁴ Det skaber en spænding mellem den verden, han kommer fra – krigen med dens kaos, meningsløshed og formløshed – og den verden, han stræber mod, som er meningsfuld,

formaliseret og klart genkendelig som det københavnske borgerskab i det 19. århundrede. Og det er en omvendning af folkeeventyrets åbning, hvor helten altid er på vej *ud* i verden, ikke på vej hjem.

Spændingen mellem, hvor soldaten kommer fra, og den verden, han stræber mod, viser sig også rent formalistisk. På den ene side antyder brugen af paratakse samt det onomatopoietiske ”een, to! een, to!” en formløs mundtlighed. På den anden side er den sidste del af afsnittet med dets ”og nu skulde han hjem” en sådan sætning, som den tyske litteraturforsker Käte Hamburger for en generation siden hævdede kun eksisterer i episk fiktion, idet den grammatiske datid ”taber sin grammatiske funktion med at betegne datiden”.⁵ Dermed skabes en parallel til den realistiske roman, der udvikles samtidig med det europæiske borgerskab, hvad der understreger vigtigheden af at se H.C. Andersen i denne kontekst.

Soldaten møder allerede i første afsnit en heks – en rigtig eventyrheks – der alene bestemmes ved sit udseende, som vi hører var ”saa ækelt, hendes Underlæbe hang Hende lige ned paa Brystet”.⁶ Med hende er der ikke længere tvivl om, at vi befinder os i en klassisk eventyrverden, hvad ”Fyrtøiets” oprindelse i folkeeventyret kun bekræfter. I et samlet forord til sine første tre eventyrsamlinger, trykt i tredje samling fra 1837 – to år efter at ”Fyrtøiet” først blev udgivet sammen med de tre andre eventyr i *Eventyr, fortalte for Børn. Første Hefte* – skriver H.C. Andersen da også, at der er tale om en gendigtning af en historie, han som barn

havde hørt i ”i Spindestuen og ved Humleplukning”.⁷ Den historie, han tænker på, er folkeeventyret ”Ånden i lyset”, der handler om en soldat, der vinder mange penge ved at hente et lys hos en sovende trolde. Men også Grimm-brødrenes eventyr ”Det blå lys” spiller med i baggrunden, og bag det kan vi skimte ”Aladdin” fra samlingen *1001 Nats Eventyr*, som Andersen kendte fra sin barndom.⁸ Men mere om det senere.

Heksen beder soldaten om at kravle ned i det hule træ, de står ved, og tage så meget kobber, sølv og guld til sig selv, som han vil, så længe han giver hende det fyrtøj, som hendes bedstemor har glemt dernede. Seancen mellem de to udspilles i dialogform, hvad der skaber en narrativ dynamik, der driver fortællingen frem. Dialogen starter med heksen, der siger godaften til soldaten og fortæller ham, hvad der egentlig burde være en selvfølge: ”hvor Du har en pæn Sabel og et stort Tornister, Du er en rigtig Soldat!” Men netop fordi hun siger det, og gør hans identitet som soldat til et spørgsmål om det materielle, nemlig sablen og tornysteret, sætter hun samtidig spørgsmålstejn ved, om han nu også er en rigtig soldat. Dermed åbnes der for, at han kan blive noget andet – og at han kan træde ind i det borgerskab, som han senere træder ind i, og som de sidste to tredjedele af eventyret udspilles i.

Da heksen overtaler soldaten til at kravle ned i træet, transformeres han fra den rastløse soldat, vi møder i første linje, til en ung eventyrhelt med et mål. Her afløses eventyrets initiale ubestemmelighed af en retningsbestemthed.

Den retningsbestemthed kan ikke adskilles fra en stræben mod borgerskabets værdier, hvad der bliver klart, idet soldaten træder ind i det tredje rum – det med hunden med øjne så store som Rundetårn:

”God Aften!” sagde Soldaten og tog til Kasketten, for sådan en Hund havde han aldrig set før; men da han nu saae lidt på ham, tænkte han, nu kan det jo være nok, løftede ham ned paa Gulvet og lukkede Kisten op, nei Gud bevares! hvor der var meget Guld! han kunde købe for det hele Kjøbenhavn og Kagekonernes Sukkergrise, alle Tinsoldater, Pidske og Gyngeheste, der var i Verden! Jo der var rigtignok Penge! (1,80)

Det er nok et stykke som dette, Brandes har i tankerne, når han taler om Andersens dristighed og om, at Andersen godt turde tale som et skolebarn. Det er da også, som om vi her hører et barns tanker, med brugen af den retoriske figur zeugma, hvor uensartede ord sidestilles med en overraskende virkning som resultatet: ”han kunde købe for det hele Kjøbenhavn og Kagekonernes Sukkergrise, alle Tinsoldater, Piske og Gyngeheste, der var i Verden”.

Spørgsmålet er dog, hvem det egentlig er, der udtrykker sig i dette afsnit. Er det soldaten, hvis tanker i så fald synes meget lidt karakteristiske for en soldat, der lige er vendt hjem fra krig, eller er det tættere på, hvad et barn af det københavnske borgerskab måske ville tænke? Eller er det fortælleren, der her griber ind og imiterer et sådant børnesprog? Svaret på det spørgsmål kræver en

omvej over fortælle teori og en af de mest epokegørende fortælle tekniske udviklinger i epikkens historie.

Dækning

At det er umuligt at afgøre, om det er soldaten eller fortælleren, der er på færde her, skyldes, at vi har at gøre med den fortælle teknik, der på dansk kaldes dækket indirekte tale eller blot dækning.⁹ Dækning hyldes ofte som en milepæl i romanformens historie og regnes for central for romanens udvikling fra Jane Austen til Gustave Flaubert i 1800-tallet. Den kan ofte fremstå diskret i en tekst og være svær at identificere. Generelt gælder det, at det med dækning er svært at afgøre, hvis tanker vi følger – om det er fortællerens eller en karakters – hvad der skaber en slags tredje stemme i fortællingen, hvor vi ”på en gang oplever alvidenhed og partiskhed”, som den britisk-amerikanske litteraturkritiker James Wood skriver om fænomenet, der på engelsk hedder *free indirect discourse*.¹⁰ Resultatet er, at vi føler, vi kommer tættere på litterære karakterer, idet vi har direkte adgang til deres allerinderste tanker og følelser. Derfor bliver dækning ofte set som den fortælle teknik, der mere end nogen anden gør, at vi identificerer os med de karakterer, vi læser om.

I generationer af dansk litteraturhistorieskrivning har det lydt, at dækning dukkede op med naturalismen og impressionismen, især med forfattere som J.P. Jacobsen, Herman Bang og Johannes V. Jensen, i slutningen af det 19.

århundrede.¹¹ Den myte hænger sammen med, at stiltrækket først blev identificeret hos Gustave Flaubert og Émile Zola i 1887, og at vi skal yderligere 25 år frem i tiden, før lingvisten Charles Bally giver teknikken det franske navn *style indirect libre*.

Det har betydet, at H.C. Andersen-forskningen kun i begrænset omfang har interesseret sig for hans brug af dækning, da den ifølge litteraturhistorien først kommer ind i dansk litteratur efter ham. Men der er undtagelser. Litteraten Paul V. Rubow identificerede Andersens brug af teknikken i bogen *H.C. Andersens eventyr* fra 1927, hvor han brugte den franske betegnelse for dækning. Og i en gennemgang af dækning i dansk litteratur fra 1953 dedikerede filologen Johs. Brøndum-Nielsen et længere afsnit til Andersens forfatterskab, hvor han konkluderede, at dækning ”udgør en væsentlig Side af hans Eventyrstil”.¹² Senest har også Jacob Bøggild slået fast, hvordan Andersen i ”sine eventyr og historier benytter sig af en *fortælleteknik*, der nærmer sig eller ligefrem er dækning”.¹³

Det er svært at være uenig. Når man først får øjnene op for dækning i Andersens eventyr og kommer udover myten om, at teknikken først indtræder i dansk litteratur med naturalismen, opdager man det overalt. Ja, dækning er så udpræget et stiltræk i Andersens eventyr, at det ikke synes hasarderet at hævde, at det sammen med paratakse er det vigtigste formmæssige træk ved eventyrene overhovedet. Men en ting er at identificere dækning i eventyrene. Noget andet er at spørge, hvilken funktion dækningen