

**Stemning som æstetisk og eksistentiel kategori
i følsomme rejser fra 1768 til 1868,
med særligt henblik på poetik og bystemninger
og med hovedvægt på H.C. Andersen**

Ph.d.-afhandling ved Lars Bo Jensen.

Vejleder: Johan de Mylius.

Institut for Litteratur, Kultur og Medier

Syddansk Universitet

31. januar 2010

Indhold

Indledning.....	1
Fravær og relevans	4
Modstand I: stemning versus den moderne fornuft.....	6
Modstand II: stemning versus den sproglige vending.....	8
Modstand III: stemning versus saglige genrer	10
Stemning: betydning og baggrund	19
Etymologi og betydning	19
Oversættelse	21
Herskende (mis)opfattelser af stemning.....	22
Musik.....	25
Retorik. Musik og digtning	26
Harmoni og dissonans	31
Ånd, sjæl og krop	36
Goethes farvelære.....	36
Farvecirklen.....	39
Farvelæren som kætteri	44
Aura. Walter Benjamin: Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder	55
Gernot Böhme: Den ny æstetik	65
Subjektivt eller objektivt? Nærvær	67
Atmosfære eller stemning?.....	70
Stemningers ubestemte ophav	73
Rum og stemning. Dag og nat.....	76
Sanser og natur: den skabte sammenhæng og den bevægede sansning	82
Vandring i billeder og scener	84
By, modernitet og urbanitet.....	89
Sansebombardement og nervøsitet.....	92
En verden af fremmede	97
Gang	103
Frihed: Lyst og ulyst, spil og identitet.....	104
Overflader.....	105

Laurence Sterne: <i>A Sentimental Journey</i>	107
Stemninger og omverden	116
Jens Baggesen: <i>Labyrinten</i>	122
Hvordan der skal rejses og skrives	127
Skriften og livet	129
Vand, kvinder og byer	130
By og himmel, horisontalt og vertikalt, masse og subjekt	137
Heinrich Heine: <i>Die Harzreise</i>	142
Fra forstand til følelse	150
At forstå naturen	152
Brocken – den endelige bestigning	154
H.C. Andersen: <i>Skygebilleder</i>	161
Poetik og følsomhed	163
Følsomhed og objektivitet	165
Op og ned	170
H.C. Andersen: <i>I Sverrig</i>	177
Arabesk	180
Symbolik og uanskuelighed	189
Den rejsende	190
H.C. Andersen: <i>I Spanien</i>	192
Modernitet og følsomhed	193
Tæthed, fremmedhed, erotiske rytmer	195
Smukke mennesker	199
Toledo: Melankoli, dybde og historiens mørke	203
By og subjekt	207
Ludere og lig. H.C. Andersens pariserbilleder	210
Dryaden: Et Eventyr fra Udstillingstiden i Paris 1867	212
Dryadens og eventyrets død	214
Biedermeierens og uskyldens død. Lystens fødsel	219
Diskussion og konklusion	225
Litteratur	245
Resumé	256
Abstract	259

Diese Behauptungen widersprechen aber so sehr alle überlieferten Denkgewohnheiten, daß es darum nicht verwunderlich ist, wenn sie gegen eine so hohe Bewertung der Stimmungen zunächst der schärfste Widerspruch regt; denn hier soll zur tragenden Grundlage des gesamten Seelenlebens gemacht werden, was doch offenbar das Flüchtigste und Unbeständigste ist, was wir am seelischen Leben kennen. Wie Wolkenschatten und Sonnenflecken über eine Landschaft dahinziehen, bald das eine beleuchtend und heraushebend, bald das andre wieder in Dunkelheit zurücktreten lassend, so wechseln auch im Menschen die guten und die schlechten Stimmungen. Ebenso wie diese erscheinen auch die Stimmungen als etwas Äußerliches, was über die menschliche Seele dahinstreicht, ohne sie in ihrem eigentlichen Wesen, ihrem festen, unveränderlichen Kern zu berühren.

(Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*, 1956, s. 57f)

Indledning

Denne afhandlings omdrejningspunkt er begrebet om stemning. Det er et vanskeligt begreb at afgrænse. Det vil blive demonstreret, at begrebet er omdiskuteret, mangefacetteret og vanskeligt at definere entydigt. Der afstås i afhandlingen fra at vælge én definition, idet det netop ville være et delvist vilkårligt valg. Det kunne principielt have været meningsfyldt at begrænse sig til en teoretisk definition af stemning, der svarer til opfattelsen i den primærlitteratur, der behandles. Imidlertid bidrager denne litteratur til mangfoldigheden i stedet for at indskrænke den. Der er derfor valgt en strategi, hvor forskellige definitioner, sammenhænge, brudlinjer og historiske udviklinger af forståelsen af stemning beskrives uden at begrebet eller dets historiske forandring beskrives entydigt. Som vi skal se, er stemninger gennemgående ikke bare heterogent, men ofte ringe forklaret i den teoretiske litteratur. Det er et vanskeligt begreb, og flere teorier begrænser sig stort set til at argumentere for, at stemninger overhovedet findes. Der er visse forudsætninger i og sammenhænge med især omgivelserne og menneskets forholds måde, der går igen og i denne afhandling påvises som bestemte motiver, der både viser sig i skønlitteraturen og i den teoretiske litteratur.

Primærlitteraturen, der skal undersøges her, er, som det fremgår af titlen, ”følsomme rejser” fra 1768-1868. Det drejer sig om Laurence Sternes *A Sentimental Journey*, 1768, Jens Baggesens *Labyrinten*, 1793, Heinrich Heines *Die Harzreise*, 1826, og H.C. Andersens *Skyggebilleder*, 1831, *I Sverrig*, 1851, *I Spanien*, 1868 samt eventyret ”Dryaden”, 1868. Med ”Dryaden” er man ude over den følsomme rejsegenre i en mere snæver forstand, men dette eventyr er også en slags rejsebeskrivelse; fra verdensudstillingen i Paris 1867. Som det fremgår, er hovedvægten på H.C. Andersen. ”Dryaden” betragtes i sammenhæng med andre af Andersens pariserbilleder, og i kapitlet om disse perspektiveres der til en del andre Andersen-tekster og til forfatterskabet som helhed. Andersen fører tendenser i stemningsforståelsen og den følsomme rejsegenre vidt og forener harmoniske og disharmoniske stemninger og en opfattelse af stemning som noget flygtigt med en opfattelse af af stemning som noget eksistentielt, noget blivende, nemlig det der bliver tilbage efter døden.

Følsomme rejser er rejsebeskrivelser, der, især i genrens ældre værker, betoner beskrivelsens subjektivitet som ideal og program. Det vil i forbindelse med analyserne af disse rejsebøger blive uddybet, hvordan denne subjektivitet forstås og viser sig. Inden da vil nogle af disse former for subjektivitet eller ”følsomhed” blive beskrevet i redegørelsen for den teoretiske litteratur, der på flere måder passer til de følsomme rejser. Som det vil fremgå, findes der i de følsomme rejser motiver, der på baggrund af den teoretiske litteratur optræder i overraskende sammenhænge. Disse overraskelser angår stemningers kombination med omgivelser og med den rejsendes holdninger og projekter. For eksempel Heine, der søger væk fra byen og på Brockens top finder omgivelser og stemninger, der på baggrund af den teoretiske litteratur må beskrives som bymæssige. Gennemgående overrasker byen ved sin rolle og betydning for de rejsende i disse rejsebeskrivelser.

De følsomme rejser kan altså ikke belyses udtømmende på baggrund af teorien. Læsningerne står i deres egen ret, men bidrager her til at uddybe stemningsbegrebet snarere end til at bekræfte et eller flere, der måtte være fastlagt i den teoretiske baggrund.

Følsomme rejser er en genre, der overskrider og forener sagprosaens og fiktionens grænser og vil beskrive et sted gennem den måde, det opleves og føles af den rejsende. Stemning er det begreb, der mest grundlæggende forener omverden og subjektiviteten, eller ”hvor man er” og ”hvordan man har det”. Begrebet er af den grund valgt som forklarende grundlag for, hvad der er på spil i de følsomme rejser. Som anført er det en svag forklaringsbaggrund, idet begrebet er grundlæggende tvivlsomt og desuden heterogent opfattet. Forsøget er alligevel gennemført, bl.a. fordi, som der redegøres for nedenfor, at stemningsbegrebet ellers er litteraturteoretisk svagt belyst, selv om dets relevans synes åbenlys. Afhandlingen her fører som nævnt ikke til et enkelt og entydigt begreb, men der redegøres for nogle teorier, hvoraf en del er forholdsvis ukendte, især i litterær sammenhæng, og som ikke er bragt sammen før, og der beskrives modsætninger og sammenhænge i det teoretiske landskab. Dette ”landskab” er ikke simpelt at overskue, men det er med denne afhandling i det mindste delvist beskrevet.

Der skal, trods intentionerne om at bevare begrebets kompleksitet, fra starten vælges side. Valget er begrundet i den grundantagelse, at begrebet om stemning ikke er meningsløst og ikke restløst kan erstattes af bestemte synonymmer, nemlig følelse, affekt og lignende, men at det står i et forhold til omverdenen.

De teorier om stemning, der spiller en betydelig rolle i emnets æstetiske, filosofiske og litterære traditioner, hævder på forskellig vis, at stemning opstår i et samspil mellem mennesket og dets omverden. Der er en anden, moderne, psykologisk tradition for at reducere stemning til et rent psykisk fænomen, hvor omverdenen derfor er unødvendig eller sekundær, men det er en reduktion, der i sin beskæring af begrebet stemning ændrer det til noget andet og mindre¹. Vi skal vende tilbage til dette. Hvis stemninger betragtes som et fænomen, der står i relation til virkeligheden i en ydre forstand, kan man forvente, at forskellige former for omverden, livsførelse, oplevelser og steder medfører forskellige former for stemninger. Hvis det er tilfældet, kan man også forvente, at en rejse med nødvendighed medfører skiftende stemninger, og at de bliver særligt påfaldende der – måske især for en modtagelig og opmærksom, en såkaldt følsom rejsende. Det vil vise sig, at rejsebøgerne selv problematiserer en sådan opfattelse, ifølge hvilken den beskrevne stemning i nogen forstand afspejler virkeligheden, grundlæggende, og spørgsmålet om, hvorvidt de rejsende selv finder på eller lader sig påvirke, skal rejses og diskuteres.

Der er et spring fra den virkelige rejse til den litterære, nedskrevne rejse. Det er allerede problematisk at bruge metaforen ”nedskrevne”, for disse rejser er ikke bare kommet på papir. De følsomme rejsebøger, vi skal se på, bringer alle dette meget intrikate spørgsmål på bane: de skriver sig ind i en genre, som på forhånd måtte forventes at være objektiv og realistisk, men disse forfattere vil ikke nøjes med det faktuelle, sjælen skal være med, det skal være subjektivt – for at blive objektivt. Som Jens Baggesen skrev i *Labyrinten*, er intet vigtigere for en rejse end en rejsende (Baggesen 1793:13). Og kender læseren ikke den rejsende, kan han

¹ Hvor sen en udvikling, ”moderne” her egentlig bør henvise til, kan diskuteres. Meget taler for at henvise til den eksperimentelle psykiatri fra omkring midten og slutningen af 1800-tallet. Men Martin Heidegger har givet et alternativt bud på, hvornår denne forfaldshistorie tog sin begyndelse, i *Sein und Zeit* (1927): Siden anden bog af Aristoteles’ *Retorik*, ifølge Heidegger den tidligste systematiske behandling af affekter. I *Retorikken* er det med Heideggers ord ikke noget tilfælde, at affekter ikke er behandlet som ”psykologi”. Han hævder, at affekter ikke er (eksklusivt) psykiske fænomener, og at denne tænkning er i tråd med Aristoteles’, siden hvilken det ikke er gået fremad med forståelsen af stemning, tværtimod; de er blevet forstået som psykiske fænomener, sideordnede med og som epifænomener af vilje og forestilling (Heidegger 1927:185).

hverken forholde sig kritisk til den rejsendes beskrivelser eller leve med, gøre rejsen med. Det er en interessant kombination af læserforhold, Baggesen her fremstiller: kritisk-objektivt og indfølelse-subjektivt. Dette *at gøre rejsen med* gøres til et sjæleligt, følelsesmæssigt forhold (det subjektive), der står i intim sammenhæng med rejsens steder (det objektive). Det, der forener den rejsende, stederne, skriften og læserens oplevelse, er stemninger. Eller; stemningsbegrebet er særlig velegnet til en sådan æstetik, og formuleringerne af dette rejse-litterære program benytter sig af en retorik, der på forskellig vis anvender stemningsbegrebets indhold, som skal uddybes nedenfor.

Fravær og relevans

I litteraturvidenskaben er stemninger tilsyneladende et overset begreb, selvom det ingenlunde er tilfældet i litteraturen selv. Som der senere skal redegøres for, har begrebet en særlig baggrund i tysk sprog, litteratur og filosofi. ”Stimmung” glimrer ikke desto mindre ved sit fravær i det omfattende og anerkendte tyske litteraturvidenskabelige leksikon i tre bind *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, 1997-2003. Det vidner i sig selv om, at stemning er et uglest begreb i teoretisk diskurs.

I danske leksika møder man skuffende læsning, hvis man vil mere end lommepsykologiske bemærkninger og almindelig sund fornuft, særligt i de almene opslagsværker, hvoraf behandlingen af ”stemning” i tre store, *Den Store Danske Encyklopædi*, *Salmonsens Konversationsleksikon* og *Ordbog over det Danske Sprog*, refereres og kritiseres nedenfor under ”Herskende (mis)opfattelser af stemning”. Denne generelle kritik gælder også langt de fleste tyske almene leksika samt leksika på andre sprog. Søger man efter *stemning*, *Stimmung*, *Atmosphäre* eller *mood* på wikipedia.org, får man også påfaldende kortfattede beskrivelser. Wikipediaopslagene² er i tråd med de leksikabeskrivelser, vi skal vende tilbage til, hvorfor netsiderne ikke skal gennemgås her, men blot anføres som endnu et symptom på stemningsbegrebets mangelfulde og unuancerede behandling i saglitteraturen – hvortil man efterhånden må regne Wikipedia på

² Ved besøg på disse websider 25. november 2009.

hovedsprogene. Man skal til specielle opslagsværker som den store *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1971-2005, og *Ästhetische Grundbegriffe*, 2000-2005, hvor man til gengæld finder fremragende artikler om *Stimmung* og beslægtede begreber.

Der skal i afhandlingen argumenteres for at betragte stemning som et både æstetisk og eksistentielt begreb, fordi begrebet både angår kunst og psykologi på den ene side og livet og omverdenen på den anden.

Stemninger er vigtige i livet såvel som i kunsten. Begrebet indgår i både teorier om og utvivlsomt i receptionen af kunst og litteratur. Mennesker kender stemninger fra deres eget liv. Private og partikulære erfaringer viser sig at være ganske vigtige i en teoretisk sammenhæng, idet, som vi skal se, denne erfaringsverden inddrages og spiller en vigtig rolle i megen teoretisk argumentation og i mange beskrivelser af stemning. Det er udsagn af typen ”vi kender alle, hvordan et givet fænomen (f.eks. solskin) medfører en given stemning (f.eks. opløftethed)”. Stemning undviger generel definition og iagttagelse i en grad, så det at appellere til læserens egen erfaringsverden hos flere teoretikere er det mest grundlæggende argument for fænomenets blotte eksistens.

Og sandt nok, ”man kender” til stemning i form af sammenhænge mellem sanseindtryk og en art følelse, og dette kendskab eller denne viden går forud for teori og forklaring. Stemning er på denne måde tilsyneladende overalt, ofte mere eller mindre ubevidst, men altid betydningsfuld. Således også i hverdagens sprog: Ordet stemning dukker op i mange sammenhænge. I nyhederne tales der ofte om ”folkestemning”, ”politisk stemning”, ”stemningsrapport” og kort og godt ”stemning”, evt. en god eller dårlig stemning. Begrebet forekommer meget ofte i forbindelse med beskrivelser, ikke mindst live-reportager. Det indgår også ofte i forbindelse med nyhedsreportager fra den politiske verden. Gernot Böhme har skrevet om dette, at stemning (Böhme skriver dog om *Atmosphäre*) i forbindelse med politik på samme måde som i kunstverdenens receptioner nævnes uforpligtende og dog alvorsfuldt. Når en forbedring af atmosfæren nævnes som det vigtigste resultat af politiske forhandlinger, dækker det således over fraværet af substans og resultater (Böhme 1995:21); atmosfære- eller stemningsbegrebet kan misbruges på denne måde, fordi man tilskriver stemning stor betydning, men ikke uddyber, hvad denne betydning er eller hvilke dens kilder er. Der er noget i luften, en stemning, og den er angiveligt af stor betydning. Men vi ved ikke hvad det er. Det er et spørgsmål, om man *kan*

vide det, og om man *vil* vide det; om man kan og vil forene stemning med fornuftens og begrebernes verden. Der er flere former for modstand, som det vil fremgå af det følgende.

Modstand I: stemning versus den moderne fornuft

Man hører i medierne som nævnt ofte om stemning i forbindelse med menneskemasser og andre sociale sammenhænge i større skala. Der er en ”høj stemning i folketinget”, en ”trykket stemning på stadion” og ”en nervøs stemning på børsmarkedet”. Stemningen nævnes jævnligt i forbindelse med korte beskrivelser og analyser af sportshold. Det er gængs tale. I andre sammenhænge, f.eks. et boligindretningsprogram, kan man høre om rums stemninger. Så er man pludselig i en ”kreativ” og ”blød” diskurs. Det har et uomtvisteligt skær af uhåndgribelighed og spiritualitet over sig; et rums stemning er der og er der alligevel ikke og minder således ganske meget om ånden i flasken. Det forekommer mere vidtløftigt at argumentere for, at et rums udformning, indretning og farver giver en bestemt stemning end at tale om stemning som socialt fænomen. Denne forskel indikerer en modstand mod en vital del af stemningsbegrebets indhold, der handler om steders stemning. Dette aspekt er centralt for denne afhandlings grundlæggende forståelse af stemningsbegrebet og for dens emne, følsomme rejser, der i høj grad bygger på en sådan forståelse af stemninger og deres sammenhæng med stedet. Modstanden mod denne stemningsopfattelse er ikke begrænset til en analytisk-kritisk og specifikt akademisk sammenhæng, men den findes også her.

Michel Maffesoli (*Le temps des tribus*, 1988) har originale pointer i denne sammenhæng, og de angår både den akademiske og den hverdagslige diskurs, i den udstrækning der er forskel på de to. Ifølge Maffesoli skyldes modstanden mod at iagttage sådan noget som stemninger (Maffesoli skriver om *ambience*) det modernes ideologi. Det modernes periode indledes ifølge Maffesoli af de borgerlige revolutioner og afsluttes med overgangen til det postmoderne – som forudsættes indtruffet i (dele af) den vestlige verden ikke længe før hans bogs tilsynkomst i 1988.

Det ”klassisk modernes” ideologi og menneskesyn, som præger den ny borgerlighed, er ifølge Maffesoli karakteriseret af individualisme og rationalisme. Modernitetens borgerlige ideal og forestilling om mennesket er et individ med individuelle projekter, som det styrer imod, ledet af fornuften og benyttende rationelle midler. Såvel middel som mål er altså fornuft. Samfun-

det er i denne optik først og fremmest et sted, hvor mennesker er sammen, fordi det rationelt betragtet er fordelagtigt for den enkelte (jf. bl.a. Thomas Hobbes' begreb om "social kontrakt"³).

De sociologer, der inddrages her, bl.a. Maffesoli, fokuserer i modsætning til Hobbes og mange andre senere tænkere stedet på lysten ved at være i menneskemasser som en drivkraft i storbyens liv, og her spiller stemning en central rolle.

Ifølge Maffesoli er det postmoderne som nævnt indtruffet, og hans metode passer ifølge ham selv til denne udvikling, fordi han ikke fokuserer på individer med projekter, men på gadens anonyme og projektløse masser, der ikke har fælles (politisk-økonomiske) mål, men kun fælles *stemninger*.

Maffesolis sociologiske tankegang ligner Gernot Böhmes æstetikteoretiske (*Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, 1995). Begge hævder en epokal omvæltning fra det moderne til det postmoderne og at denne omvæltning er kendetegnet ved en form for ophævelse af rationel og målrettet fornuft. I moderne æstetik er der ifølge Böhme et budskab i kunstværket, som er mål for både skaberens og modtagerens rationelle tænkning. Men ifølge Böhme giver dele af den senmoderne kunst og æstetik ikke længere mening. Den har intet budskab, forestiller ikke engang noget eller betyder noget, men skaber kun atmosfære. Böhme ser denne æstetik som en sen bevægelse i det moderne, der fører ind i noget, der er mere moderne end det moderne og væsentligt anderledes. Han sætter ligesom Maffesoli fornuft og projekt (budskab) i et modsætningsforhold til stemning⁴.

³ Hobbes' sociale kontrakt eller samfundspagt består i individers overdragelse til en hersker, en "suveræn", af deres naturgivne individuelle ret til at sikre sig selv.

⁴ Vi skal under behandlingen af Gernot Böhme nedenfor vende tilbage til spørgsmålet, om hans *Atmosphäre* kan byttes ud med *Stimmung*.

Modstand II: stemning versus den sproglige vending

Den moderne rationalitet, som viser sig i det modernes individualitets-ideologi, tænkning og æstetik, yder ifølge Maffesoli og Böhme modstand overfor stemningsbegrebet. Andre hævder, at stemningsbegrebet selv yder modstand mod analytisk forståelse og begrebsliggørelse. Det er bl.a. et tema hos David Wellbery og Hans Ulrich Gumbrecht. Hos disse og andre tænkere argumenteres der også for at bestemte diskursive, analytiske teorier yder modstand overfor stemningsbegrebet.

Germanisten Wellbery har i artiklen ”Stimmung” i *Ästhetische Grundbegriffe* (bd. 5, 2003) skrevet om, hvordan begrebet siden Kant og indtil omkring midten af det 20. århundrede har spillet en stor rolle i filosofi, psykologi og æstetik og været behandlet med et nuanceret vokabular, mens begrebet under indtryk af den sproglige vending i filosofien⁵ er blevet marginaliseret og underkendt med en tiltagende dumhed til følge: man taler efterhånden kun om god og dårlig stemning, og begrebet har været udelukket af det gode teoretiske selskab – fordi det angår et angiveligt ikke-diskursivt fænomen og således nødvendigvis er udenfor sprog- og diskursorienterede teoribygninger, f.eks. dekonstruktionen (Wellbery 2003:732f).

Socialkonstruktionisme er et andet eksempel på diskurs-orienteret teori, der har udelukket stemning som iagttageligt fænomen. Den danske sociolog Henning Bech har benyttet stemningsbegrebet – eller måske rettere fænomenet stemning, idet der hos ham er vægt på sansede iagttagelser snarere end begrebsanalyse og -historie som hos Wellbery – til en kritisk afstandtagen fra socialkonstruktionisme, fordi denne udelukker at iagttage stemningsfænomener, der

⁵ Den ”sproglige vending” i filosofien er især inspireret af Ludwig Wittgenstein, både de tidlige arbejder, der lagde vægt på, at filosofiske problemer ikke skyldtes det problematiske ved emnet selv, men ved sproget, og den senere Wittgensteins teori om ”sprogspil”. Den grundlæggende tankegang efter vendingen mod det sproglige er, at sproget danner vores verden, og ikke, som i den dominerende forudgående tradition, at sproget gengiver verden. I humanvidenskaberne spiller strukturalisme, poststrukturalisme og dekonstruktion en afgørende rolle for udviklingen indenfor det sproglige paradigme, der også førte til bl.a. socialkonstruktivisme, postkolonialisme og narratologi.

ifølge Bech er centrale og spiller en stor rolle for vores eksistens (se bl.a. *Fritids verden*, 1999, samt Bech 1987 og 1998a).

Den tyske litteraturforsker Hans Ulrich Gumbrecht har i et essay, "Erinnerung an Herkunft", i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17. januar 2006, ridset stemningsbegrebets status op⁶. Gumbrecht fremstiller her, med skyldig reference til Wellberys artikel i *Ästhetische Grundbegriffe*, stemningsbegrebets vanskæbne og -ry efter den sproglige vending i det 20. århundredes filosofi og litteraturvidenskab. Denne udvikling har med Gumbrechts ord bevirket en radikal teoretisk adskillelse af sprog og verden og har udelukket fænomener, der ikke kan beskrives verbalt, deriblandt stemninger. De største "skurke" i Gumbrechts fremstilling er i nyere tid Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida og Paul de Man. Før dem ligger hele den moderne adskillelse af subjekt og verden og af tegn og virkelighed, en filosofi og opfattelse af forholdet mellem mennesket og verden, som Gumbrecht i *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, 2004, ikke eksklusivt identificerer med René Descartes, men benævner det cartesianske verdensbillede, og som han i det tidlige 20. århundrede ser videreført i den (tyske) grundlæggende institutionelle udskillelse af humaniora som fortolkende, realitets-detacherede *Geisteswissenschaften*, en udvikling, Wilhelm Dilthey spillede en betydelig i (Gumbrecht 2004:42f).

Gernot Böhme har dateret miserens fødsel langt tidligere, idet han har hævdet, at æstetikken fra Kant til Adorno helt overvejende har været en "Urteilsästhetik", der har lagt grund til en intellektualistisk-sproglig kunstkritik, og at dette har medført sprogets og i dag semiotikkens dominans (Böhme refererer her fortrinsvis til Umberto Eco) i æstetisk teori og en deraf følgende manglende forståelse af atmosfære (Böhme 1995:23f).

⁶ Se også f.eks. interviewet med Gumbrecht i *Weekendavisen* nr. 31, 3. - 9. august 2007, sektionen *Ideer*, hvor Gumbrecht taler om "presence studies" som en ny gren i forskningen, som han betragter som en reaktion på dekonstruktionen.

Der er altså en særdeles vægtig og indflydelsesrig teoretisk tradition, der har ydet og stadig – om end der efterhånden længe har eksisteret reaktioner og alternativer – yder modstand mod at anvende stemning som begreb i teori og analyser.

Modstand III: stemning versus saglige genrer

Stemninger som kernebegreb i en videnskabelig undersøgelse – der ikke er klinisk psykiatrisk, men litterær – har vakt en vis undren og skepsis hos mange, der er blevet præsenteret for projektet, der ligger bag den nærværende afhandling. Denne (moderate) mistro og tvivl udspringer tilsyneladende af projektets status af forskningsprojekt. Et sådant fordrer videnskabelige bestemmelser og klar argumentation. Og kan disse krav forenes med temaet stemninger? Begrebet stemning indgår ofte i vurderende og tentative genrer som anmeldelser og essays, hvor der er plads til impressionistisk føleri, men sjældent i afhandlinger. Det er således næppe kun publikationens udbredelse, men også genren, der har bevæget Hans Ulrich Gumbrecht til at skrive om *Stimmungen* i en række essays i *Frankfurter Allgemeine* 2005-06 (Gumbrecht 2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006e).

Gumbrecht griber i førnævnte essay, ”Erinnerung an Herkünfte” (Gumbrecht 2006a), tilbage til eksistensfilosoffen Wilhelm Dilthey, der hævdede eksistensen af noget hinsides sproget eller måske rettere hinsides det semantiske, nemlig livets rytmer og melodier – som viser sig som oplevelser og stemninger i litteraturen. Begrebet oplevelse (*Erlebnis*) og ikke stemning er centralt hos Dilthey. Oplevelse er ifølge Dilthey noget førbegrebsligt, det er mødet med virkeligheden, og oplevelser er det fællesmenneskelige og samtidig unikke stof, som ifølge Dilthey bør være i centrum for humanvidenskaberne. En oplevelse kan formidles litterært, og oplevelsen er en kilde til såvel det sind, der har oplevet den, som den virkelighed, der er oplevet. Stemning er måden, hvorpå denne virkelighed viser sig. Stemning er en slags helhed af de ”zahllosen Nuancen”, som præger det enkelte møde med virkeligheden (Gumbrecht 2006a). I *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, 1906, skrev Dilthey om Petrarca, Lope de Vega, Cervantes og Shakespeare, at:

Aus den Lebensbezügen selber, aus der Lebenserfahrung, die in ihnen entsteht, unternahm die Literatur jener Zeit den Versuch, einen Bedeutungszusammenhang aufzubauen, in dem man den Rhythmus und die Melodie des Lebens vernähme.

(Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, 15. Aufl., Göttingen 1970, s. 8, citeret i Gumbrecht 2006a)

Litteraturens såvel som livets egentlige kerne er ifølge Dilthey at finde i noget, der ikke er beskrevet, fortalt eller tematiseret, men som fornemmes som livets rytme og melodier. De musikalske metaforer peger – vi skal vende tilbage til stemningsbegrebets musikalske indhold – klart på, at det netop er stemninger, selvom Dilthey ikke eksplicit benævner det sådan. Udsagnet fører i retning af Gumbrechts pointe: Han slutter, at den rette form for den, der vil skrive om stemninger, ikke er den begrebsorienterede (litteratur)videnskabelige afhandling, men essayet – som Georg Lukacs skrev i indledningen til essaysamlingen *Die Seele und die Formen*, 1911:

Es ist richtig, nach der Wahrheit strebt der Essay, doch wird der Essayist, der die Wahrheit wirklich zu suchen imstande ist, am Ende seines Weges das nicht gesuchte Ziel erreichen, das Leben.

(citeret efter Gumbrecht 2006a)

Gumbrecht stiller essaygenren over for den tyske *Literaturwissenschaft*, som han kritiserer for en trang til og tro på objektivitet og klarhed, der ikke er på højde med emnet stemninger – og måske ikke med mange andre humanistiske problemstillinger. Denne modstilling af teori (sandhed, *Literaturwissenschaft*) og liv går igen hos de andre nævnte tænkere, der i nyere tid har taget stemningsbegrebet op og gjort det til et centralt begreb for deres arbejde, og de associerer ligesom Gumbrecht liv med stemninger: sociologerne Henning Bech (stemning, *tuning*, *mood*) og Michel Maffesoli (*ambience*) og æstetik-teoretikeren Gernot Böhme (*Atmosphäre*).

Det er et gennemgående argument hos disse tænkere, at stemninger nok er vanskelige at definere og afgrænse, men at de uomtvisteligt findes og kan iagttages. Der argumenteres med almindelig sund fornuft og med henvisning til konsensus om stemningers eksistens – *man kender jo* denne opstemthed i storbyen (Bech), ligesom ”man kender” andre stemninger. Goethe har i *Zur Farbenlehre*, som skal behandles nedenfor, formuleret det således:

Man erinnere sich der Erquickung, wenn an einem trüben Tage die Sonne auf einen einzelnen Teil der Gegend scheint und die Farben daselbst sichtbar macht.

(Goethe 1810a:224; § 759)

Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben besondere Gemütsstimmungen geben.
(Goethe 1810a:225; § 762)

Man genkender argumentet hos Bech, Wellbery o.a.: ”man kender”, hvordan det og det giver den og den stemning – subjektiv erfaring skal indikere eller bevise, at der er en kausalitet mellem visse ydre og indre forhold, at f.eks. solskin hæver stemningen. Gumbrecht skriver om stemning som sammenhængen mellem liv og musik med tyrefægtning som et slående eksempel, ligeledes med henvisning til fællesmenneskelige oplevelser:

Wir alle glauben, bewußt oder vorbewußt, daß es bestimmte existentielle Momente gibt, zu deren begrifflich nicht greifbarer Verfaßtheit bestimmte Melodien und Rhythmen passen. Andererseits gibt es Melodien und Rhythmen, durch die sich solche Momente gleichsam schwebend materialisieren. In der spätnachmittäglichen Szene des spanischen Stierkampfs etwa setzt die Musik des Paso doble ein, wenn der tanzende Kampf zwischen Mensch und Tier besondere Intensität erreicht. Jeder Zuschauer weiß, daß diese Musik die Stimmung der Corrida ist. In derselben Weise gibt es Lieder, Gedichte und Rhythmen der Prosa, in denen sich begrifflich nicht einzuholende Weisen unserer Existenz verdichten.
(Gumbrecht 2006a, min fremhævnings)

David Wellbery anfører på lignende vis et argument, der påkalder læserens genkendelse, men ikke hans logik, ved at give et konkret eksempel på sammenhængen mellem det sanselige, i dette tilfælde farvning, og en stemning, idet han henviser til gamle, brunt-tonede fotografier og det indtryk, de gør, den stemning, der hviler over sådanne billeder (Wellbery 2003:704).

Disse tænkere deler den opfattelse, at stemning, atmosfære eller *ambience* er vigtigt, fordi det er selve livet, de har fat i. De indtager et kritisk forhold til almindelig, moderne-borgerlig eller analytisk fornuft, idet de hævder, at stemning er for mangestrengt, flygtigt og altomfattende til at omfattes af begreber. Det er noget mere, og det er først og fremmest noget, man kan være *i*, men ikke udenfor eller overfor – derfor kan man ikke objektivere eller forstå det. Stemninger lader sig ikke gøre til objekt for hverken iagttagelse eller begrebsliggørelse.

Et Gumbrecht-interview i *Weekendavisen* 12, 2007, ”Nærværets renæssance”, hvor han taler om ”presence studies”, giver et koncentreret indtryk af, hvad disse tænkere vil. Nærværstudier reagerer imod dekonstruktion og dens radikale adskillelse af sprog og verden, imod historiserende og konstruktivistiske retninger indenfor cultural studies og imod en ”overdrevent

hermeneutisk” tankegang, der vil forstå og læse alt. I stedet skal det sanselige og selve oplevelsen gives plads. Tænkningen har relevans for stemningsstudier, men at gøre stemning til ”presence” indebærer kun interesse for stemninger som forbigående, sanselige og vel at mærke virkelige fænomener, mens de, som det skal vise sig, har andre vigtige aspekter, der ikke nødvendigvis angår den ydre virkelighed.

Disse tænkeres tendentielt antiteoretiske program er et overordentligt vanskeligt oplæg til en metode. Imidlertid er tænkningen om stemning slet ikke antiteoretisk, men indtager en teoretisk position, hvor bestemte former for, men ikke al teori kritiseres.

Gernot Böhme hævder, som det senere skal uddybes, at atmosfærer er virkelige, og at de kan frembringes af beskrivelsen af forskellige sansekvaliteter. Han interesserer sig derfor for teorier, der hævder en sammenhæng mellem atmosfære og sanselige fænomener, bl.a. C.C.L. Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*, 1779-1785 og Goethes *Zur Farbenlehre*, 1808-1810. Også Henning Bech vælger sociologer og kulturhistorikere, der er i øjenhøjde med det levede, konkrete liv i byerne frem for andre, mere abstrakt orienterede tænkere: blandt andre Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer og Lyn Lofland tegner den tradition for sanselige iagttagelser af byliv, han vil fortsætte. Tilsvarende er Otto Fr. Bollnows konkrete og specifikke iagttagelser af stemninger vigtigere for ham end Heideggers abstrakte og universelle.

Den filosof, der måske er gået længst i at bevise stemningernes eksistens og betydning, er Martin Heidegger. Til gengæld bidrager han ikke synderligt til stemningernes fænomenologi, idet han begrænser sig til angst og ikke iagttager stemninger i nogen sanselig omgivelse. Mennesket er ifølge Heidegger altid allerede stedt i verden, altid (tysk:) ”da”. Dette ”da” forbliver hos Heidegger af generel karakter. Heideggers og lignende filosofiske tilgange ville være til større nytte og gives større vægt her, hvis spørgsmålet kun var, om stemning findes og i givet fald på hvilken måde. Det er centrale spørgsmål, men skal teorien bringes i forbindelse med rejselitteraturen, er det ikke nok at opholde sig ved universelle og grundlæggende spørgsmål om stemthedens væsen. Man bør også se på, hvordan forskellige stemninger er, hvordan de tager sig ud, og hvad der skaber dem. Det er en synsvinkel, som beforder iagttagelse af sanselige motiver og deres sammenhæng med stemninger.

Stemningsteoretikerne, der er valgt til denne afhandling, opholder sig ikke ved spørgsmålet om sammenhængens mulighed som ved et evigt mysterium, men erkender, at der er en sammenhæng og beskriver på baggrund af denne grundantagelse stemningsmæssige sammenhænge mellem bestemte omgivelser, livsbetingelser og forholdsmåder. Denne tilgang har været et kriterium for valget af teori, idet sådanne sanselige iagttagelser af stemninger gør det muligt at sammenligne og reflektere rejsebeskrivelsernes stemninger og sanselige stedsbeskrivelser.

Både Böhme og Bech griber til tænkere, der har udviklet deres teorier før den sproglige vending, samt til outsiders, der befinder sig på kanten af det videnskabelige paradigme, som Walter Benjamin og Siegfried Kracauer. Også Hans Ulrich Gumbrecht trækker på ældre teoretikere, hvis teorier ikke er i overensstemmelse med et analytisk-sprogfilosofisk synspunkt, bl.a. Dilthey.

Det karakteristiske for de teoretikere, som først og fremmest Böhme og Bech argumenterer for at anvende, er at de også er en slags praktikere, og at deres iagttagelser er sanselige. De er, øjensynligt eller faktisk, eksperimentelle iagttagere af stemninger. De beskriver, hvordan det er at være omgivet af buskads, der er så og så tæt og skinnende og lyst eller mørkt (Hirschfeld), hvordan blå (bjerger) virker på en (Goethe), hvordan man stemningsmæssigt befinder sig i en skov eller i tåge (Bollnow), hvordan det er at gå på en plads, krydse hjørner og gader og betragte reklamer og ting i byen (Knud Pontoppidan, Georg Simmel, Kracauer, Benjamin).

Byen belyses her med henblik på definition og stemninger på grundlag af bl.a. Pontoppidan, Simmel, Benjamin, Louis Wirth, Lofland og Bech. By er et motiv af stor betydning i den følsomme rejselitteratur. Landets og naturens ro er til stede som modbillede til byen, i den teoretiske litteratur hos Christian C.L. Hirschfeld og teoretisk-historisk reflekteret hos Klaus P. Mortensen og Fritz Paul, såvel som i rejselitteraturen. By og land spiller en central rolle som kilder til modsatrettede stemninger i de følsomme rejser.

De ”konkrete” stemningsteoretikers iagttagelser er således principielt og konsekvent forbundet med kropsligt nærvær og bundethed. Som der skal blive argumenteret for nedenfor i forbindelse med Goethes farvelære, er iagttagelsens kropslighed et moderne træk, der opstår i det 19. århundrede som en art fysiologisk fortolkning af Kants erkendelsesteoris vending fra en

forestilling om at tingen præger erkendelsen, til en forestilling om at erkendelsen præger tingen. Hos Goethe og Schopenhauer bliver denne subjektivitet fysiologisk fortolket; det ligger ikke blot i erkendelsens former, men i øjet, i hjernen, i den biologiske krop.

Både de følsomme rejser og stemningsbegrebet har udviklet sig samtidig med denne filosofiske orientering i retning af menneskets erkendelses begrænsninger.

De tænkere, her er lagt vægt på, benytter som beskrevet argumentet ”man kender”, og det skyldes selvfølgelig en vis uformåen i forhold til spørgsmålet om stemningers væren, men resignationen, hvis man vil betegne argumentet sådan, er også en (ærlig) konsekvens af et grundlag, disse tænkere står på og som ligger i stemningsbegrebet: stemning er et subjekts i forhold til sine omgivelser. Dette ”subjekt” er således ikke blot subjekt, men menneske; det har krop og er altid allerede situeret. Gernot Böhmes ”nye æstetik”, som der skal redegøres kort for, argumenterer i overensstemmelse med denne kropslighed i opfattelsen af stemningsbegrebet. Foruden det blotte faktum, at han er en af de få nulevende teoretikere, der har beskæftiget sig med stemninger som sit primære felt, er han med i afhandlingen, fordi denne argumentation er væsentlig.

Teoretikerne i afhandlingen er desuden valgt ud fra kriterier om indbyrdes sammenhængende virkningshistorie og om indflydelse. Der er med andre ord valgt nogle af de betydeligste og mest indflydelsesrige blandt klassikere såvel som nyere tænkere. Nogle af dem er i dansk sammenhæng så godt som ukendte, ubeskrevne, glemte eller endnu ikke opdagede eller udbredte (C.C.L. Hirschfeld, Otto Fr. Bollnow, Michel Maffesoli, Gernot Böhme, i en vis grad stadig Hans Ulrich Gumbrecht, der dog er på vej til stjernestatus også her). De er desuden udvalgt ud fra et ønske om at kunne forbinde og sammenligne dem virkningshistorisk og tematisk. Det har i den sammenhæng været et ønske at lægge særlig vægt på en byteoretisk tilgang, idet det er overraskende frugtbart i forbindelse med de følsomme rejser, hvorfor bl.a. Knud Pontoppidan, Georg Simmel, Lyn Lofland, Michel Maffesoli og Henning Bech er med.

Det er usædvanligt at forbinde H.C. Andersen med sådanne teorier, men ikke uhørt. Afhandlingen står således i gæld til bl.a. Henning Bechs ”A Dung Beetle in Distress”, 1998, Heinrich Deterings ”Die Blümchen des Bösen. H. C. Andersen, Baudelaire und das Poème-en-prose”, 2005, og Bernhard Glienkes ”Andersen in den Städten oder Die Entdeckung der Schnellig-

keit”, 1996, artikler, der ligeledes, om end tentativt og problematisk, så med spændende perspektiver, betragter Andersen som iagttagere og beboere af den moderne verden.

Walter Benjamin og andre tænkere, der er yngre end rejsebøgerne, er inddraget, fordi det ikke alene er et ønske at belyse rejsebøgerne med en forudgående æstetik-, kultur-, litteratur- og filosofihistorisk udvikling, men også at besvare spørgsmålet om, hvad og hvordan stemninger er med en større historisk rækkevidde end den udvalgte primærlitteraturs periode, samt at påpege, at visse motiver og tankegange fra ældre tiders rejselitteratur såvel som filosofi og æstetisk teori går igen i den nyere, moderne litteratur om den moderne verden. Dermed påvises disse rejsebøgers modernitet: de angår moderne urbane⁷ fænomener i en grad, man ikke kunne forvente.

Den følsomme rejsegenre blev defineret i 1768 af Laurence Sternes *A Sentimental Journey*. Vi skal følge den præcis 100 år frem gennem et par nedslag i klassikere indenfor genren, med hovedvægt på H.C. Andersen. Den følsomme rejse var en fornyelse af rejsegenren, der lagde afgørende vægt på subjektivitet og følsomhed. Hvorfor fandt denne fornyelse og udvikling sted netop da, og hvordan tog det sig ud? Hvad var baggrunden i æstetisk teori og filosofi, og hvilken baggrund var der i sproget? Svarene på disse spørgsmål hænger ikke bare sammen eller følges tilfældigt ad. Begrebet stemning fik, som vi skal se, nye betydninger nogenlunde samtidig med den følsomme rejsegenres fødsel, og ordet stemning fik en ny og vigtig rolle. Det er der en meget gammel idehistorisk baggrund for, men at den sproglige fornyelse fandt sted på netop på det tidspunkt

(M.H. Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953) blev opfattet som henholdsvis camera obscura eller spejl, blev det mimetiske maleri erstattet af musikken som model for digtningen, idet den klare iagttagelse blev opgivet til fordel for det ekspressive og ikke-refererende (Abrams 1953:48ff). Kunstneren begyndte altså at opfattes som musiker og ikke meget senere som instrument. Denne sprogbrug viser sig i ordet stemnings betydningsudvikling i perioden. På den baggrund er det ingen overraskelse, at man, som det viser sig, finder frem til musik, når man vil forstå de følsomme rejsers mål og midler med stemning som begreb; det ligger i begrebet. Hvordan og i hvilke sfærer stemning viser sig, er dog overraskende. Som vi skal se, udfordres stemningsbegrebet i perioden som musikalsk begreb af nye erkendelsesteoretiske opfattelser af den menneskelige iagttagelse, og, som en spændende parallel, af nye erfaringer af stemninger i storbyerne.

Der er to grundspørgsmål, der ønskes besvaret: hvilken baggrund var der for stemning som æstetisk begreb i de følsomme rejser, og hvordan er det gjort i rejsebeskrivelserne? Tillige skal det diskuteres, om det er tilstrækkeligt at definere stemning som æstetisk begreb, eller om det også er dybt forbundet med det eksistentielle.

Først redegøres der for ordet og begrebets stemnings sproglige og idehistoriske rødder. De idehistoriske forbindelser uddybes derefter i forbindelse med Goethes farvelære. Derefter redegøres der for to vigtige og betydningsnære synonymmer, aura og atmosfære, gennem fremstillingen af henholdsvis Walter Benjamins og Gernot Böhmes forståelse af de to begreber. Efter denne omfattende bestemmelse af begrebets indhold forklares filosofiske grundbestemmelser af stemningers ubestemthed. Undersøgelsen af begrebet går derfra ind i teorier, der sætter stemninger i forbindelse med henholdsvis natur og by.

På denne brede baggrund, der viser stemning som et begreb, der er spændt ud mellem flere poler, fortrinsvis mellem harmoni og disharmoni samt mellem land og by, analyseres de følsomme rejser. Læsningerne afslører både forskelle og kontinuitet i genren, hvad angår forskellige motiver og opfattelser. Især H.C. Andersen tjener afsluttende til en diskussion af stemning som rent æstetisk begreb. Der skal argumenteres for, at de tænkere, der forstår stemning som mere end psykologi og følelse og som mere end princip for den æstetiske produktion og reception, nemlig som grundlag og udtryk for eksistensen, har særlig relevans for

at forstå Andersens stemningsbegreb, der forlener flygtige stemninger med eksistentiel tyngde.

Stemning: betydning og baggrund

Etymologi og betydning

Ordet *stemning* i den forstand, der indebærer et psykologisk aspekt, stammer fra det tyske *Stimmung*, hvorfra det blev overført omkring eller efter midten af 1700-tallet. *Ordbog over det Danske Sprog* (herefter ODS) beskriver *stemning* i denne betydning med reference til det tyske *Stimmung* i slutningen af d. 18. århundrede⁸.

Stimmung er en afledning af verbet *stimmen*, som deler historie med substantivet *Stimme*. *Stimmen* og *Stimme* kendes begge tilbage fra det 8. århundrede. *Stimme* har en fællesgermansk fortid og er beslægtet med græsk *stóma* (στόμα); mund⁹. Man kender ordet fra oldhøjtysk i det 8. århundrede: *stimna*, *stimma*. Det findes i nærliggende variationer på bl.a. middelhøjtysk, middelnedertysk, oldsaksisk, oldengelsk, oldfrisisk og gotisk¹⁰.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm anfører flere eksempler på *Stimmung* fra det 16. århundrede, hvor det var en substantivering af *stimmen* i betydningen at bruge stemmen. Fra omkring 1600-tallet er *Stimmung* blevet anvendt om det at stemme et instrument, og om et instruments stemningsmæssige tilstand. *Stimmung* fik udstrakt sin betydning til det menneskelige indre i sidste halvdel af d. 18. århundrede.

Som beskrevet stammer *Stimmung* fra verbet *stimmen*. I verbet *stimmen* er to forskellige betydninger af *Stimme*, mening og overensstemmelse, faldet sammen. Verbet har i dag både den

⁸ ODS henviser til kilden *Kongelig Dansk Ord-Bog I. Dansk og Tydsk*. 1764, af H. von Aphelen (1719-79).

⁹ Iflg. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* også betydningerne (på tysk) *Mund*, *Maul*, *Mündung*, *Front*, *Spitze* og *Schneide*, dvs. mund, flab/gab, munding, front, spids og (knivs)æg.

¹⁰ For sproghistoriske detaljer se især *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1989) og Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (1995).

yngre betydning at bruge sin stemme (både at bruge stemmebåndene og at afgive sin stemme ved valg) og betydningen at harmonere, at have den samme stemme¹¹.

Stimme, *stimmen* og dermed *Stimmung* og *stemning* har altså foruden den musikalske betydning fra gammel tid en betydning i retning af holdning og mening.

Stimmung i de betydninger, som i denne afhandling skal udforskes nærmere, nemlig som æstetisk og eksistentielt begreb, kender man først fra det 18. århundrede, hvor ordet som noget nyt blev anvendt synonymt med tysk *Gemütslage* og *-zustand*; *innere Disposition* (beskaffenhed og modtagelighed)¹². I det 19. århundrede, hvor *Stimmung* var blevet en del af æstetikken, havde ordet desuden (på tysk) fået betydningen *Kolorit*, *Milieu*, særligt med henblik på udstråling fra kunstværker og landskaber, dvs. en betydning i nærheden af både *ambience*, *aura* og *atmosfære*. Svarende til denne betydningsudvikling kender man først adjektivet *stimmungsvoll*, stemningsfuld, der forudsætter et blik for stemning som udgående fra noget, fra det 19. århundrede¹³.

Udviklingen af *Stimmungs* betydning fra at bruge stemmen til musikteknisk stemning og til menneskets stemning er ikke spring fra den ene betydning til den anden, men en trinvis udvidelse af begrebet. *Stimmung* og tilsvarende *stemning* i dag er således et flertydigt ord, men der er ikke tale om homonymer med helt adskilte betydninger. Der kan udskilles fem overordnede betydninger:

¹¹ Kilden til sidstnævnte, at samstemme, er oldhøjtysk *(gi)stimmen*, afledt af oldhøjtysk *gistimmi*; harmonisk, at have den samme stemme. Jævnfør hertil *anstimmen* (at stemme i) og *bestimmen* (bestemme, formå/få en til noget). *Umstimmen* i betydningen at ændre mening er kendt fra det 17. århundrede (jf. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 1989).

¹² *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1989).

¹³ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1989).

1. musikteknisk stemning af instrumenter (og sangstemmer), kan både betyde handling og tilstand
2. (af)stemning¹⁴ i betydning valg, tilkendegivelse af holdning
3. holdning, f.eks. politisk stemning, en stemning for eller mod noget, folkestemning
4. stemning som mental oplevelse eller tilstand
5. stemning ved noget ydre, fortrinsvis anvendt om kunstværker, landskaber og steder

Sproghistorisk og indholdsmæssigt står stemning i et intimt forhold til musik og den menneskelige stemme. Samtidig kan ordet angå ikke bare forholdet til omverdenen, men omverdenen selv.

Oversættelse

I artiklen om *Stimmung* i *Ästhetische Grundbegriffe* (Wellbery 2003) beskriver David Wellbery vanskelighederne ved at oversætte til andre sprog. Det er ikke enestående¹⁵, men hans redegørelse er bemærkelsesværdigt klar. Han overser imidlertid ligesom Leo Spitzer (*Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, 1963) de nordiske sprog. Vi (dansk, norsk og nynorsk: *stemning*, svensk: *stämning*) taler om stemning, som tyskerne om *Stimmung*, men ordet har ikke pendanter på og lader sig ikke oversætte til andre europæiske hovedsprog¹⁶.

¹⁴ I moderne sprogbrug kan *stemning* kun meget kunstigt betyde afstemning, men det var ikke tilfældet i den periode, der er emnet her.

¹⁵ Wellbery refererer selv til Leo Spitzer, der i *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"* (1944/1945), udg. af A. Granville Hatcher (Baltimore 1963), hævdede, at tysk *Stimmung* er uoversætteligt. Jf. også opslaget "Stimmung" i *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1998.

¹⁶ Jf. Spitzer 1963:5ff og Wellbery 2003:703f.

Med fransk og engelsk som eksempler forklarer Wellbery, at *Stimmungs* enkelte aspekter udmærket kan oversættes med enkelte ord, men det gælder ikke ordets hele betydningsspektrum. F.eks. svarer *to be in a good mood* udmærket til *in guter Stimmung sein*, og man kan tale om *the mood of a landscape*, men i *mood* er der helt overvejende vægt på det subjektive på bekostning af det objektive, hvorimod *Stimmung* er dobbelttydigt i den henseende. *Mood* mangler desuden fuldstændig den musikalske side af *Stimmung*, som er en helt afgørende ”semantisk ressource” (Wellbery 2003:704). Engelsk *attunement* indeholder det musikalske aspekt, men er netop snævert musik-teknisk præget og kan dårligt anvendes på hverken mentale eller omverdensmæssige forhold. Heller ikke fransk *humeur* eller *atmosphère*¹⁷ har det musikalske betydningsaspekt. Vanskelighederne ved oversættelse til fransk har bl.a. vist sig i dannelsen af et filosofisk kunstord til oversættelsen af titlen på Otto Friedrich Bollnows klassiker *Das Wesen der Stimmungen*, 1941: ”Les Tonalités affectives”¹⁸. *Humeur* og *atmosphère* betegner udmærket hhv. det indre og det ydre aspekt af *Stimmung*, men oversættelsen af *Stimmung* til disse to ord splitter begrebet omkring en akse dannet om dikotomien indre-ydre, subjektivt-objektivt. *Stimmung* overskrider denne opdeling mellem indre og ydre, bevidsthed og verden, subjektivt og objektivt.

Det danske (nordiske) *stemning* indeholder hele det tyske ords betydning. Der er imidlertid en tendens til at skære begrebet over efter den skillelinje, der angår det subjektive og det objektive. Det ser man i almene leksika, den almindelige, sunde fornufts værker.

Herskende (mis)opfattelser af stemning

I de tre store danske almene opslagsværker *Den Store Danske Encyklopædi*, *Salmonsens Konversationsleksikon* og *Ordbog over det Danske Sprog* finder man under *stemning* en beskrivelse af hvordan musikinstrumenter stemmes. Det samme er tilfældet i mange andre opslags-

¹⁷ *Historisches Wörterbuch der Philosophie* anfører *état d'âme* som den franske pendant, *mood* som den engelske.

¹⁸ Oversat af L.u.R. Savioz, Neuchâtel 1953, jf. Wellbery 2003:704.

værker. Den musiktekniske bestemmelse er ofte, men ikke i alle tilfælde, suppleret af den sjælelige betydning.

De tre opslagsværkers bestemmelser af stemning har tre centrale fællestræk, som man kan genkende i almindelige opfattelser. For det første forstås stemning som noget (udelukkende) individuelt, der (helt overvejende) er lokaliseret i psyken. Salmonsens nævner landskabet, men det er kun særlig egnet ”til at *betinge Oplevelser af visse Følelser hos os*, saaledes at noget til Følelsen svarende *synes at være til Stede i Emnet*” (mine fremhævninger).

Dette karakteristikum ved bestemmelserne af stemning hænger sammen med det andet fælles-træk, nemlig at stemningers årsag overhovedet forsøges påvist. Der skal påvises en kausalitet, også selv om det muligvis modsiger intuitionen. I ODS er en sådan rationelt overskuelig årsagsammenhæng udtrykt med ordene ”gensidig opbygget”, der skal forklare en menneskemængdes fælles stemning. Årsagen lokaliseres overalt altovervejende i det individuelle: stemninger kommer indefra. Kroppen indrømmes ikke meget, men årsagen til en stemning kan dog ifølge *Salmonsens Konversationsleksikon* være f.eks. ”daarlig Mave”.

Det tredje fællestræk er, at der mangler en overbevisende måde at skelne stemninger fra følelser (affekter). Opslagsværkerne peger kun på, at stemninger angiveligt varer længere. Der bør næppe skelnes for skarpt mellem følelse og stemning, men der kan dog iagttages meningsfulde forskelle. Med et eksempel: overværer man en fodboldkamp på stadion side om side med en tilhænger af det andet hold, føler man ikke det samme ved en scoring, selvom stemningen er fælles. Eksemplet bekræfter nu klassiske opfattelser af stemning ifølge Martin Heidegger¹⁹ (*Sein und Zeit*, 1927) og Bollnow (*Das Wesen der Stimmungen*, 1956): Stemninger er altomfattende. De angår hele menneskets bevidsthed, tanker, følelser, oplevelsesmåder og forholdet sig til verden (f.eks. stadion). Stemning er således uden retning og grænser. Følelser er derimod rettede mod bestemte hændelser (f.eks. en scoring), individer (f.eks. dommeren) eller

¹⁹ Bag Heideggers stemningsopfattelse ligger Søren Kierkegaards analyse af angst i *Begrebet Angst*, 1844.

genstande (f.eks. bolden), er bundet dertil og kan føres tilbage dertil. Stemning derimod ”farver” eller ”toner” hele ens tilværelse her og nu.

Det forhold ved stemninger, at man er helt hengivet til og optaget i dem, forstås ofte ved hjælp af en musikalsk metaforik; Stemning kan beskrives som en toneart eller klangfarve, toner, tilværelsens melodi og rytme (jf. omtalen af Dilthey ovenfor i ”Modstand III: stemning versus saglige genrer”). Også Heidegger har brugt denne metaforik:

Eine Stimmung ist eine Weise, nicht bloß eine Form oder ein Modus, sondern eine Weise im Sinne einer Melodie, die nicht über dem sogenannten eigentlichen Vorhandensein²⁰ des Menschen schwebt, sondern für dieses Sein den Ton angibt, d. h. die Art und das Wie seines Seins stimmt und bestimmt.

(Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, 1930, s. 101 i bd. 29/30 af *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main 1983)

Det eksistentielt altomfattende og det musikalske er to grundaspekter af begrebet stemning, som emphatisk *ikke* er en del af de almindelige opslagsværkers bestemmelser eller af den almindelige opfattelse af stemning. Tværtimod er stemning reduceret til en forekomst i individet, hvis indre ses som årsagen til stemninger. Omverdenen er udgrænset. Ordets etymologi peger imidlertid i en anden retning, og, som vi skal se i begrebets idehistorie, er musik i en videre forstand en del af grundlaget for begrebet om stemning: Ifølge Leo Spitzer (Spitzer 1963) er det tyske *Stimmung* trods dets uoversættelighed ikke et særligt tysk begreb, men blot én af mange manifestationer af antikke og oldkristne forestillinger om verdensharmonier, der kan føres tilbage til det oldgræske, pythagoræiske verdensbillede.

²⁰ *Vorhandensein* har sin særlige heideggerske betydning. Det er en opfattelse af væren, der betragter ting uden henblik på deres brug og uden hensyn til tid – f.eks. er en hammer træ og jern, men dens brug, som indebærer udstrækning i tid, siger andet og mere om den. *Vorhandensein* skal i citatet rimeligvis opfattes som den gængse, genstandsligt betragtede opfattelsesmåde, han kritiserer.

Musik

I pythagoræisk filosofi og klassisk retorik er musik forbundet med kosmos, menneske og sprog. Dette græske udgangspunkt indeholder en teori om en forbindelse mellem menneske, verden, sprog og litteratur, der i dag kan forekomme gådefuld og utidssvarende, men som findes i begrebet om stemning og som er baggrund for den betydning af samstemthed og alt-omfattende harmoni, der er et aspekt af stemningsbegrebet.

Det pythagoræiske verdensbillede indeholder syv planeter, der drejer i hver deres bane. Deres indbyrdes afstand og forhold svarer til strengene i Apollons lyre og var i sig selv opfattet som toner (Spitzer 1963:8). Hver klodes bevægelse gennem verdensrummet skaber sin tone, og tilsammen skaber kloderne den såkaldte ”sfærernes harmoni”, som er uhørlig for det menneskelige øre, og som til den ene side som sagt svarer til Apollons lyre, og til den anden side genspejles i grækernes lyrer. Således er ifølge denne tænkning kosmos’ orden og natur af musikalsk art. De tonale harmonier svarer til indre forhold i menneskets sjæl. Både verden og sjælen er musik, hvorfor hørbar musik påvirker den direkte.

Pythagoras skal med sin monokord²¹ have undersøgt og beskrevet de matematiske forhold mellem tonerne. Disse forhold kunne beskrives ved hjælp af hele tals forhold²², og den kosmiske orden var således også af matematisk natur. Disse opdagelser og denne filosofi forbinder altså tal, musik, kosmos og menneske som væsensbeslægtede sfærer. Musik er det overordnede mønster, og menneskets og kosmos’ harmoniske orden var som udgangspunkt den samme.

²¹ Et enstrengt instrument med en forskydelig skinne til at dele strengen op.

²² Oktav, kvint, kvart og terts forholder sig som hhv. 2:1, 3:2, 4:3 og 5:4 til en given tone. Faktisk giver denne pythagoræiske stemning visse problemer, jf. det såkaldte ”pythagoræiske komma” og de forskellige kompromissøgende måder at stemme instrumenter på.

Retorik. Musik og digtning

De homeriske digte *Iliaden* og *Odysseen* er skrevet i sange og blev i sin tid sunget af *rhapsoder*, professionelle sangere, hvis sang blev akkompagneret af lyrespil. Forholdet mellem musik og digtning blev opfattet anderledes end i dag, men ordet lyrik, der har lyren (*lyra*) i roden, vidner om forbindelsen mellem sprog og musik. Med Jørgens Fafners ord (*Tanke og tale*, 1982:21) var musik dengang uløseligt forbundet med sproget. Digtningen var muse-inspireret og musikalsk. Tragediedigterne Aischylos, Sofokles og Euripides var, igen med Jørgen Fafners ord, digter-komponister og ophavsmænd til værker, hvis musik desværre er ukendt i dag. I dette musik-begreb indgår foruden sprog og toner dans.

Talerkunsten var sidestillet med digtningen. Homer blev regnet for taler, en *retor*, og de store talere havde omvendt samme status som digterne. Retorikkens lære om affekter²³, bl.a. i anden bog af Aristoteles' *Retorik*, handler om digtning såvel som om talekunst. Begge betragtedes som musiske kunster, og det er mere end nærliggende lige som Jørgen Fafner (Fafner 1982:64) at tale om at, at taleren sigter mod at hensætte sine tilhørere i en gunstig *sindstemning*. Følelse er musik, og musik er sprog.

Det pythagoræiske verdensbillede er centreret om lyren og tonernes harmonier. Både menneskets og kosmos' natur betragtedes som musik. Her grundlagdes ideen om, at mennesket og verden er stemt. Dette er en tankegang, som ikke begrænsede sig til pythagoræiske tænkere, men satte et bredere præg på græsk filosofi og fik indflydelse på den romerske tænkning og retorik. F.eks. hos Cicero, der bragte disse udtryk for sammenhængen mellem musik, sprog, følelse og tanke videre i sin *De Oratore* ("Om taleren").

²³ Ordet "affekt" kommer af romernes gengivelse af det græske *pathos*: *adfectus/affectus*. *Pathos* er i Aristoteles' retorik de mere flygtige følelsesaspekter af talen, mens *ethos*, der svarer til romersk *mores* (jf. *moral*), er de længerevarende (Fafner 1982:112). Senere (endnu ikke hos Quintilian, men i barokkens affektlære) blev *affectus* en samlebetegnelse for både de længerevarende (*ethos*) og de mere flygtige (*pathos*) følelsesaspekter af talen, hvorved affekt fik sin nutidige, bredere betydning.

Enhver sjælsrørelse har nemlig fra naturens side sit særlige minespil, sit særlige tonefald, sine særlige gestus; og menneskets hele krop og hans minespil og stemme er som lyrestrenger der bringes til at tone i overensstemmelse med sindets rørelse.

(*De Oratore* III-52,216, citeret fra Fafner 1982:113)

Her ser man igen lyre-motivet som en markør af det musikalske i forestillingen om det samstemte forhold mellem sjæl, krop og natur. Man genfinder billedet af mennesket som strengespil i H.C. Andersens et par årtusinder yngre ”Det nye Aarhundredes Musa”, 1861:

Tiden er for kort og kostbar til Phantasie-Lege, og hvad er, skulle vi engang tale ret fornuftigt, hvad er *Poesie*? Disse klingende Udslyngninger af Følelser og Tanker, den er kun Nerves Svingninger og Bevægelser! Al Begeistring, Glæde, Smerte, selv den materielle Stræben er, sige 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, gennem 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. Saaledes var det, saaledes bliver det i den store Menneskeheds Fremadskriden i Friheds Bevidsthed!

(Andersen 1990,IV:113)

Ideen om kosmos’ musiske natur levede videre i middelalderen, hvor skolastikere kunne omfortolke det således, at det er den kristne Gud, der slår strengene an. Netop den drejning, man finder hos H.C. Andersen i ovennævnte tekst. Tankegangen havde forinden vundet udbredelse siden midten af 1700-tallet, ofte med en æolsharpe i stedet for en lyre. Æolsharpen blev yndet blandt digtere siden midten af det 18. århundrede og blev i 1800-tallet brugt som metafor for digteren selv (Abrams 1953:51ff²⁴), hvad vi også skal se hos et eksempel på i H.C. Andersens rejsebog *I Sverrig*, 1851.

I H.C. Andersen-citatet ser man poesi, klange, følelser, tanker og stemning forenet omkring strengespils-metaforen. Man finder lignende udtryk andre steder hos H.C. Andersen. Tanke-

²⁴ Abrams giver eksempler fra bl.a. Coleridge og Shelley, hhv. digtet ”The Eolian Harp”, 1795, og ”Essay on Christianity”, 1815 (Abrams 1953:61).

gangen kan rimeligvis spores helt tilbage til Pythagoras, er blevet overleveret i forskellige sammenhænge og var udbredt i hans samtid. En særlig relevant mellemstation er barokkens affektlære.

I barokken blev retorikken udelukket fra videnskaberne, men optaget af kunsten, hvor den til gengæld fik en meget betydelig rolle. Det var bl.a. affektlæren fra Aristoteles, Cicero og Quintilian²⁵, der blev genoptaget. Det viser sig især i forholdet mellem musik og ord (Fafner 1982:253).

I det 15. og 16. århundrede herskede den såkaldte nederlandske polyfoni. Det var en meget kunstfærdig flerstemmig sang, hvor musikken bestemte over ordene i den forstand, at musikens orden bestemte udtalen uden hensyn til ordenes naturlige betoning. Sidst i 1500-tallet samledes "Florentiner-camerata'en", en lille kreds, blandt andre musikeren Vincenzo Galilei (Galileo Galileis far), Jacopo Peri, Giulio Caccini og digteren Ottavio Rinuccini, hos Grev Bardi i Firenze. Inspireret af den i renæssancen genfødte græske kultur ville de genoplive den græske tragedie og dens nære forhold til tonekunst. De skabte den såkaldte florentinske monodi, som er en instrumentalt ledsaget solosang og en ny kunstform: operaen. Den første opera (som dog ikke blev kaldt sådan) var Rinuccinis og Peris *Dafne*, der blev opført i Firenze i 1597 (Fafner 1982:254).

Camerata-kredsen ville, at melodien, i modsætning til i den nederlandske polyfoni, skulle fortolke teksten. Derfor skulle en enkelt hovedmelodi fremhæves, og musikken skulle efterligne tekstens affekter. Komponisten skulle således skabe musik, der svarer til tekstens stemning. Blide og pastorale stemninger kunne for eksempel modsvares af et lavt tempo og en toneart i mol, "angstfuld venten af ilende tempo, kromatik og synkoper, heltepositionen af marchtempo, durtoneart og punkteringer osv." (Fafner 1982:256).

²⁵ Cicero var blandt *Quintilians* inspirationskilder. Quintilian skrev en omfattende retorik (*Institutio oratorio*, 12 bøger, o. år 95), hvor han lagde afgørende vægt på talens følelsesmæssige appel, inspireret af bl.a. Cicero og Platon.

Den barokke affektlære kender man først nedskrevet af Athanasius Kircher (1602-1680) i hovedværket *Musurgia Universalis*, 1650 (oversat til tysk: *Neue Thon- und Hallkunst*, Nördlingen 1684). Læren indeholder et forråd af former med bestemte formål, som komponister kan betjene sig af, ligesom talere kan anvende kendte retoriske figurer og topoi. Affektlæren førte til et delvist fælles sprog om musik, sprog og litteratur: begreberne tema, motiv, frase, metrik, rytmik, periode, accent, figuration og komposition kender man således fra begge verdener.

Læren fik stor indflydelse de næste hundrede år og mere til. Blandt andre J.S. Bach og Beethoven var stærkt påvirkede af Kircher og affektlæren²⁶.

Man kan spore affektlærens indflydelse på dansk digtning fra omkring 1620'erne, hvor der opstod vers i stabile verseformer i tysk og dansk litteratur. Bortset fra den lærde digtning på latin havde der på vores breddegrader indtil da hersket middelaldervers med fri gangart (Fafner 1982:260).

Den danske digtekunst tog affektlæren til sig og fulgte for eksempel dens anvisninger om ikke at anvende daktyliske vers til tungere stemninger, men i stedet anvende dem i lystige rim og

²⁶ Også Andreas Werckmeister (*Hypomnemata musica*, 1697), Johann David Heinichen og Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), har bidraget til beskrivelse af sammenhænge mellem affekter og musik. Man kan finde affektlæren præsenteret på internettet i beskrivelser af forskellige tonearters affekter og eksempler på deres anvendelse. De følgende eksempler er fra <http://sitecenter.dk/cembalo/hjemmeside1/> af Bent Ulrich Andersen (besøgt 10.3.2008): C-dur er tonearten for "begyndelsen, fasthed og lys" og findes f.eks. hos Niels W. Gade i "I Østen stiger Solen op" fra *Elverskud*. A-mol er en "vital, alvorlig, sørgmodig, overskyet" toneart, som man bl.a. finder i Beethovens 7. symfoni, 2. sats, og i "Für Elise". E-mol er "uroelig, fluktuerende, elegisk" og eksemplificeres af Felix Mendelssohn Bartholdys *Skærsommernatsdrøm*. F-dur hænger sammen med et rent, mildt og landligt sceneri, f.eks. i Beethovens 6. symfoni, "pastorale-symfonien". H-mol er "en sort toneart", der bærer dødslængsel og vinter; f.eks. J.S. Bach: "Erbarme Dich" fra *Matthæus-passionen* eller Tjajkovskijs 6. symfoni, *Pathétique*. B-dur er en "mild, moden, lykkelig, selvtilfreds" toneart, som man kan nyde i Pjotr Tjajkovskijs "Andante cantabile" fra strygekvartet, opus 11. G-mol indgyder "uro, feber, lidenskab, jalousi" – f.eks. hos J.P.E. Hartmann i "Langt, langt fra hjemmets kyst" fra *Liden Kirsten*.

sange og for eksempel til foråret, der traditionelt er skildret i trestavelser-rytmer. Et kendt eksempel er Oehlenschlägers daktyliske ”Den frembrydende Vaar”, fra *Digte*, 1803. Som altså (også) ved hjælp af musikalske virkemidler skaber en stemning af forår.

Man kan, hævder Fafner, følge affektlærens tradition i mange år i dansk litteratur, f.eks. hos Johannes Ewald, Adam Oehlenschläger²⁷, B.S. Ingemann og Christian Winther m.fl. (Fafner 1982:262f).

Der har altså traditionelt været en sammenhæng mellem sproglig rytme og indhold, mellem stil og stemning. Men, som Fafner reflekterer (Fafner 1982:258ff), er der næppe nogen objektiv eller velbegrundet sammenhæng: der blev i barokken hævdet en sammenhæng mellem stilleje og versform, men teorierne om versformens metrisk-affektive udtryk er svage. Ikke desto mindre er der tale om en indflydelsesrig tradition, hvori f.eks. hexametre og alexandrinere ikke har været forbundet med latter, men med ophøjet heltetale. Generelt er længere vers blevet forbundet med det mere indtrængende og patetiske, hvorimod kortere versformer er forbundet med lettere stemninger og en mindre alvorsfuld stil (Fafner 1982:258ff). Men der har ikke altid været enighed om alle formers affektive eller stemningsmæssige udtryk: Fafner anfører f.eks., at A.C. Rotth i 1688 sidestillede trokæer med de lystige daktyler, men at det er mere udbredt at forbinde trokæer med ”traurige affekter” (Fafner 1982:261).

Barokkens affektlære påvirkede ikke kun lyrik, men også prosaen. Fafner beskriver kort i *Retorik: klassisk og moderne*, 1977, at man sidst i 1700-tallet i lang tid havde fulgt barokkens og antikkens affektlærers bud om stemningsmæssig homogenitet indenfor en ramme, dvs. indenfor en sats i musikken og for eksempel indenfor et digt i litteraturen, hvorefter stilen og brugen af stemninger ændrede sig i en mere ekspressiv retning med pludselige skift, for eksempel i Johannes Ewalds og Jens Baggesens ”følsomme prosa” (Fafner 1977:133).

De ordnede harmonier, der har udgangspunkt i græsk filosofi og klassisk retorik og med genfødslen i den barokke affektlære, fik indflydelse helt op til og ind de følsomme rejsers perio-

²⁷ Foruden ”Den frembrydende Vaar” f.eks. ”Naturtemperamenter”, *Digte* 1803.

de, hvor de blev afløst af den ”følsomme prosas” mere fragmenterede stil. Udviklingen falder sammen med andre tendenser, som der i det følgende skal gøres rede for.

Harmoni og dissonans

Kort efter at *Stimmung* efter midten af det 18. århundrede fik medbetydning af sjælelige forhold, havde *Stimmung* som metafor for forhold i det menneskelige indre en betydning, der i meget høj grad støttede sig til den forudgående musiktekniske betydningstradition og det oldgræske menneske- og natursyn: mennesket kunne være stemt, som et instrument kan være det. Stemning er ifølge denne opfattelse en balance, en harmoni, en overensstemmelse mellem indre elementer og med omverdenen. Begrebet angik fortrinsvis noget vedvarende, dvs. et menneskes karakter frem for dets øjeblikkelige tilstand, og kan meget nærliggende sammenlignes med temperamentslæren, man kender fra Hippokrates, Aristoteles og Galenos af Pergamon, ifølge hvilken kropsvæskernes blanding – overens-stemmelse eller af-stemning – bestemmer individets karakter. For eksempel skyldes melankoli ifølge denne teori en dominans af den sorte galde (af græsk *mélas*: sort, *chólos*: galde). Temperaments- eller legemsvæskelæren havde indflydelse helt ind i 1800-tallet. Den antikke græske harmoni-tanke i dette er, jf. Leo Spitzer, den samme, der lå bag begrebet *Stimmung*.

Den oldgræske model hævder digtningens, sprogets og sjælens musiske natur og forklarer på denne præmis forholdet mellem litteratur og følelser. Det er en tænkning, der er central for nærværende studie. Bortset fra i referatet af Heinrich Deterings analyse af H.C. Andersens ”Dryaden”, 1868 (”Die Blümchen des Bösen: H. C. Andersen, Baudelaire und das Poème-en-prose”, 2005), der er et eksempel på musikalsk affektlære i litterær analyse, findes her ganske vist ingen ”musikalske” sproglige analyser. Her er i stedet fokus på poetik, fortællernes (selv)forståelse af følsomhed samt på stedlige (natur og by), rumlige (især horisontal eller vertikal retning, snæverhed eller åbenhed) og sociale motiver og stemninger (ensomhed, ro, vrimmel, lyst, lede og angst). Men den musikalske opfattelses harmoni-forestilling er en hjørnesten her: opfattelsen af stemning som samstemthed, harmoni og helhed.

Den oldgræske harmoni-tænkning er imidlertid ikke tilstrækkelig i forbindelse med de følsomme rejser, fordi æstetikken er en anden, jf. Fafner, og fordi der er stemninger på færde, der ikke er samstemte og harmoniske. Det er desuden et problematisk spring overhovedet at

slutte fra poesi i den oldgræske forstand, hvor digtekunsten var nært beslægtet med talekunst og musik, til den prosa, der skal undersøges. De følsomme rejser og moderne litteratur i almindelighed er ikke sange som Homers værker. Også prosa har tone og kan have rytme, så der er principielt tale om en vægtforskydning, ikke om et totalt brud mellem den sungne poesi og den skrevne litteratur. Men forskellen er stor, og koblingen mellem digtning og musik er langt mindre overbevisende med prosa end med den sungne poesi. Forholdet mellem litteratur og stemning er således trods al affektlære og harmoni-tænkning problematisk og uselvfølgeligt.

Filosofi, litteratur og stemningsbegrebet tog omkring midten af det 18. århundrede en drejning, der nødvendiggør en stemningsopfattelse, der går ud over, hvad Spitzer og Fafner beskriver. Deres fortællinger om de græske ideers kontinuerlige indflydelse ender omkring 1800, og det er ikke tilfældigt. I slutningen af det 18. og i det 19. århundrede forandredes stemningsbegrebet gradvis fra at betyde noget universelt og stabilt, dvs. noget, der er almenmenneskeligt og fortrinsvis angår karaktertyper, i retning af noget individuelt og flygtigt. I denne yngre, moderne aftapning er stemning et ubevidst og tendentielt dæmonisk fænomen, som man kan have et ulykkeligt forhold til. Stemninger forblev i denne forståelse en væsenskerne, men flygtigheden og det ubevidste aspekt – som man ifølge David Wellbery (Wellbery 2003:713f) første gang ser i Fichtes *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, 1794 – gør, at denne væsenskerne er umulig at forstå, og at den som kerne er mislykket, fordi den er omskiftelig og fragmenteret. Stemninger blev noget fremmed – fremmede for en selv, selv om man er underkastet dem, og fremmede for andre, fordi de ikke er til at udtrykke adækvat.

På baggrund af de forskellige opfattelser af stemning som noget almenmenneskeligt hos Kant, Schiller og Humboldt²⁸ i 1790erne har Wellbery beskrevet, hvordan stemningsbegrebet i løbet af det 19. århundrede i stigende grad forandredes til et begreb, der peger på det individuelt subjektive. Dette tog som nævnt sin begyndelse allerede med Fichte. Hos Fichte er kunstvær-

²⁸ Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, 1790, § 9 (Wellbery 2003:707-9), Schiller: "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen", 1795, Wilhelm von Humboldt: "Über Goethes Hermann und Dorothea", 1799.

kets stemninger kunstnerens og dennes alene. For læseren eller modtageren gælder det om at vriste disse stemninger ud af værket. Værket er en ydre nødvendighed, der gør modstand overfor sagens kerne, nemlig stemningerne. Værket er med andre ord et inadækvat og stift hylster for stemningernes fine svingninger. Kunstværket bliver hermed en sær dobbeltfigur af form og stemninger, ydre og indre. Det er denne splittelse, Fichte henviser til med ordene *Geist* og *Buchstab*, der altså står i et modsætningsforhold. Det er ”æstetisk negativitet”, jf. Isak Winkel Holms Ph.d.-afhandling *Tanken i billedet: Søren Kierkegaards poetik*, 1998 – og bag ham Adornos *Ästhetische Theorie*, 1970, og essayet ”Valéry's Abweichungen”, 1960, hvori Adorno lægger vægt på materialets modstand. Før Fichte må man dertil nævne Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, hvor Lessing med henblik på Albert von Hallers ”Die Alpen”, 1729, og mere generelt litteraturens uformåen i visuel skildring sammenlignet med maleriet, berører en sådan æstetisk negativitet – dog uden at tale om *Stimmung*:

Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

(Lessing 1766:126)

I det 19. århundredes æstetik fastholdtes ifølge Wellbery generelt de betydninger, man finder hos Kant, Schiller og Humboldt; stemning som disposition og overensstemmelse. Stemninger blev dog med tiden stadig mere beskrevet i deres dobbelte egenskab, nemlig som noget på den ene side flygtigt og fluktuerende, der afspejler subjektets vekslende karakter, og på den anden side noget varigt, der danner grundlaget for personligheden.

Linjen gennem det 19. århundrede, hos Wellbery fra Fichte til Hofmannsthal, er opfattelsen, at stemninger er et indre og personligt fænomen. Der fandt også et brud sted, og det består i, at hvor Fichte henførte stemning til sjælen, var denne sjæl i stærk opløsning hos Hofmannsthal, Ernst Mach og Nietzsche. De gav stemning en ny fortolkning, ifølge hvilken den ligesom den subjektivitet, der skal opleve den, er ekstremt fragmenteret og flygtig.

Wellbery har redegjort for den eksperimentelle og fysiologisk baserede psykiatris betydning for den biologiske reduktion af sjælen og stemninger til nervefænomener i det 19. århundrede. Som vi skal se i forbindelse med Goethes farvelære og en diskussion af dens menneskesyn og

teori om iagttagelse, var der i århundredets filosofi en stærk indflydelse fra biologien, som førte til en fysiologisk fortolkning af Kants erkendelsesteori.

Den nervelære og ”nervøsitet”, som blev et modebegreb i slutningen af 1800-tallet, jf. Martin Zerlangs artikel om ”Byens nerver”, 2002, som skal behandles nedenfor, er et udtryk for en udvikling i stemnings-tænkningen *fra samklang med naturen til indre dissonans*. Citatet fra H.C. Andersens ”Det ny Aarhundredes Musa”, hvor alting ifølge de lærde skyldes nervernes svingninger, er et eksempel på en reflekteret tilnærmelse til denne nervelære: Andersen er på den ene side polemisk overfor en sådan teoris materialistiske reduktion af menneskesjælen. Men det er for det første i sig selv værd at bemærke, at han forholder sig til emnet, og for det andet er han ikke fuldstændig afvisende, men tilstræber på sin vis at imødekomme teorien ved at supplere den med forestillingen om Guds indgriben. Dette var ikke kun et naivt, uforstående og nerveteorierne væsensfremmed træk fra H.C. Andersens side. Man ser f.eks. en sådan forening af naturvidenskabelig viden om nervetråde, ånd og guddommelig styring hos Carl Gustav Carus (1789-1869) i *Psyche: Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, 1847. Carus og Andersen mødte hinanden i Dresden den 24. februar 1846, året før Carus’ bog om sjælens udviklingshistorie. De sås igen den 28. februar og mødte siden hen hinanden i sommeren 1851, hvor Carus var ”ganske opfyldt af ’I Sverrig’” (Andersen 1977, IV:65), Andersens rejsebog fra samme år, hvor, som vi skal se, Andersen også tilstræber en forening af tro og videnskab.

Andersen kan med disse eksempler ses som et eksempel på, at harmoniforestillingen ikke uden videre blev afløst af en dissonans-forestilling. De to forestillinger findes side om side, og grundbetydningen er, at stemning er en form for musik eller tone, der kendetegner hele vores omverdensforhold, forsvandt ikke på noget tidspunkt.

De nye forestillinger om disharmoni, fluktuation og subjektets isolation kan dog ses som baggrund for den dynamik eller prosaens ”følsomhed” (jf. Fafner), der er i rejsebøgerne, samt for de ”interessante”, ”dybe” personligheder, man i dem ser hos især Heine og H.C. Andersen.

Vi skal nu se på Goethes farvelære, der kan betragtes som et eksempel på den moderniseringsproces, Wellbery skriver om. Dog er der ikke megen dissonans eller fluktuation i Goe-

thes farvelære. Hans objekt er naturens farvefænomener, hvilket udelukker en, som vi senere skal komme ind på, væsentlig kilde til nervøsitet og modernisme i det 19. århundrede: storbyen. Wellbery har ikke meget øje for denne faktor, idet hans synsmåde ligesom Spitzers er ”rumløs”. At forstå stemning som æstetisk begreb, hvilket af gode grunde har været Wellberys udgangspunkt for artiklen, der indgår i *Ästhetische Grundbegriffe*, betyder, at stemning forstås som psykologisk begreb, når man som Wellbery samtidig ikke antager, at stemninger findes, men analyserer begrebet ud fra ordets varierende brug. Som æstetisk begreb angår stemning, hvad der foregår i hovedet på kunstneren og publikum.

Goethe forstod farvernes stemninger som et naturfænomen, dvs. som noget, man kan kalde et eksistentielt fænomen, idet det er til stede som en grundbestanddel af vores liv. Stemninger, antager Goethe, findes, og derfor kan han iagttage dem i forskellige konkrete omgivelser og former. Foruden at give ganske eksakte anvisninger på, hvorledes bestemte farver bevirker bestemte stemninger, kan man i *Zur Farbenlehre* både spore ideer, der stammer fra Plotin, og en begyndelse til den fragmentering af menneskesjælen, Wellbery har redegjort for, og som har rod i det 19. århundredes biologiske forskning i menneskets nervesystem, sanseapparat og erkendelse.

Ånd, sjæl og krop

Goethes farvelære

Goethe holdt en dag i 1790 et prisme for øjet og konstaterede overrasket, at han ikke så en række forskellige udspaltede farver, som Newtons teori om lys og farver havde givet ham forventning om. Oplevelsen var en åbenbaring for ham, som førte til den farvelære, han beskrev i *Zur Farbenlehre*, 1808-1810. Farvelæren beskæftigede ham til hans død i 1832 og må, hvis den betragtes i tråd med forfatterens egen opfattelse, betegnes som et hovedværk i forfatterskabet. Farvelæren har en stor virkningshistorie og har påvirket rækker af kunstnere, filosoffer, kunstpædagoger, pædagoger og farveteoretikere, bl.a. Arthur Schopenhauer, Philipp Otto Runge, William Turner, Johannes Itten og Rudolf Steiner. Goethes lære om farveharmonier og komplementærfarver er desuden blevet almen viden og lever som sådan i bedste velgående den dag idag. I litteraturvidenskaben er farvelæren imidlertid ret overset. Den betragtes som et mere eller mindre kuriøst udenværk og er helt overvejende anvendt som spejl for Goethes andre, ”primære” litterære værker (Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*, 1987, s. 9). Men farvelæren var mere end en hobby for Goethe. Han engagerede sig i sin halve levetid i dette projekt, gik særdeles omfattende til værks og betragtede det selv som større og vigtigere end hans øvrige litterære værk. Indholdet rækker langt videre end opdagelsen og beskrivelsen af komplementærfarver og farveharmonier. Det angår verdensanskuelser, menneskesyn og erkendelsesteori.

Goethes farvelære står i mange henseender i et modsætningsforhold til Newtons farvelære, hvilket mange har lagt vægt på²⁹. I megen litteratur om Goethes farvelære får man det korrekte indtryk, at Goethes farveteori er væsentligt anderledes end Newtons, og at den er et originalt, fænomenologisk og sanseligt baseret alternativ. Det er imidlertid ofte underspillet, i hvor høj grad forholdet til Newtons teori om lys og farver ifølge Goethes egen opfattelse var en

²⁹ F.eks. Jakob Wolf i disputatsen *Den farvede verden: Om Goethes farvelære*, Hans Lipps’ fænomenologi og K.E. Løgstrups religionsfilosofi, København: Munksgaard 1990. Se også Boëtius 1998.

tilstand af krig, og hvor polemisk han egentlig forholdt sig til Newton og dennes ”tilhængere”. Mange af dem, der har skrevet om Goethes farvelære, er selv tilhængere af farvelæren, hvilket receptionen bærer præg af. De mest radikale og ukritiske tilhængere hører til i den af Rudolf Steiner stiftede antroposofi. Teologen Jacob Wolf har forsvaret farvelæren mod naturvidenskabens nådesløse kritik og fremhævet farvelærens fænomenologiske sandheder i sin disputats *Den farvede verden*, 1990, hvor Goethes videnskabelige metode betragtes positivt og Goethe ses som en form for helt, en til Newton og i bredere forstand den moderne naturvidenskab alternativ tænker med sin egen berettigelse.

Albrecht Schöne har i sin *Goethes Farbentheologie* givet et uforsødet billede af Goethes rabiate fremstillingsform og ekstreme selvopfattelse, der i forbindelse med farvelæren og polemikken med Newton mildt sagt befinder sig på grænsen til storhedsvanvid. Som nævnt initieredes Goethes farvelære af en slags åbenbaring, og Schöne har undersøgt og dokumenteret, hvor dybt forskellige teologiske implikationer stikker i farvelæren, og i hvilken grad det er nødvendigt at tænke dette med for at forstå den. Inden vi går længere ind i dette skal nogle grundtræk af farvelæren refereres.

Zur Farbenlehre er opdelt i en didaktisk, en polemisk og en historisk del. Den didaktiske del beskriver blandt andet den ”Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe”. Dette er i særlig grad interessant i forbindelse med stemninger. ”Sinnlich” betyder her det sanseligt iagttagelige og skal altså snarere oversættes med ”sansemæssig” end f.eks. ”sensuel”³⁰. ”Sittlich” henviser til den virkning på følelsen, farven har. Begrebet er beslægtet med ideen om den ”moralske sans”, der findes i engelsk moralfilosofi fra det 18. århundrede: Shaftesbury, Hutcheson og Hume. Denne ”moralske sans” er medfødt og almen-menneskelig: man fornemmer umiddelbart behag ved gode og ubehag ved onde handlinger. På lignende vis skal Goethes begreb om det sanseligt-moralske begribes: det er en anskuelsesform, der metaforisk udtrykt både er med øjet og med hjertet eller måske rettere med øjet og ånden. ”Sittlich” tyder således ikke hen på

³⁰ En betydning af *sinnlich*, der har fået mere vægt siden dengang.

vurdering, men på engagement, at være grebet og identificere sig med farven, med Hirschfelds ord³¹ ikke at betragte koldsindigt:

Diese einzelnen bedeutenden Wirkungen vollkommen zu empfinden, muß man das Auge ganz mit einer Farbe umgeben, z. B. in einem einfarbigen Zimmer sich befinden, durch ein farbiges Glas sehen. Man identifiziert sich alsdann mit der Farbe; sie stimmt Auge und Geist mit sich unisono.

(Goethe 1810a:225; § 763)

Auge und Geist – heri ligger det *sinnlich-sittliche*. Goethe taler i denne sammenhæng om farven i sig selv, farvevirkning ”in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden” (Goethe 1810a:224; § 758).

Man kan angiveligt ”identificere” sig med farven. Den er nemlig ”tilegnet” eller ”viet m r

henvise til den individuelle personligheds natur. Som vi skal se, foretog Goethe en kobling mellem individuelt temperament og farver, som bl.a. Johannes Itten har taget op i det tyvende århundrede³².

Inden de idehistoriske forudsætninger og virkninger uddybes, skal der redegøres for Goethes farvecirkel og farvernes stemninger. Eksemplerne viser den bestemte og indikative stil, Schöne har hæftet sig ved.

Farvecirklen

Goethes farvecirkel har en ”plus”-side, som er aktiv. Det er lysets side, som svarer til dag, stoflighed, imødekommenhed, varme, glæde og liv.

Die Farben von der Plusseite sind Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.
(Goethe 1810a:225; § 764)

Gul er farven, der er tættest på lyset, og i ren form, og særligt i guld eller silke, hvor der er glans, er det en ”angenehme” farve (Goethe 1810a:226; § 767). Den gule farve er glad, munter og tiltrækkende. ”Das Auge wird erfreut, das Herz ausgedehnt, das Gemüt erheitert; eine unmittelbare Wärme scheint uns anzuwehen” (Goethe 1810a:226; § 769). Men gul er meget følsom for forurening; ”und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird” (Goethe 1810a:226; § 770), for eksempel hos svovl, der er gult med grønt i sig. Blot det at være på ”unreinen und unedlen” overflader som ordinært klæde eller filt begrænser det gules energi, og ”durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt” (Goethe 1810a:227; § 771).

³² Se Itten: *Kunst der Farbe*, 1961, s. 24-32.

Rødgul er ifølge Goethe en forhøjelse ("Erhebung") og stigning eller potensering ("Steigerung") af gul via processer, han kalder fortætning og formørkelse. "Die Farbe wächst an Energie und erscheint im Rotgelben mächtiger und herrlicher" (Goethe 1810a:227; § 772). Således har rødgul de samme virkninger på sindet som gul, blot i højere grad. Det rødgule giver øjet følelsen af "Wärme und Wonne" (Goethe 1810a:227; § 773).

Ved yderligere potensering nærmer rødgul sig rød yderligere og går over i gulrød. Ved denne potensering ændrer de grundlæggende følelser karakter, idet munterhed og behag "steigert sich bis zum unerträglich Gewaltsamen im hohen Gelbroten" (Goethe 1810a:228; § 774). Gulrød er "Die aktive Seite (...) in ihrer höchsten Energie" (Goethe 1810a:228; § 775). Denne energi er højest i purpur-rød, som imidlertid ikke tilhører hverken den aktive eller passive side, men er deres fælles maksimum.

Overfor plussiden er minussiden, som er passiv.

Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung.
(Goethe 1810a:228; § 777)

Blå er en modsætningsfyldt farve. Den "er en energi", men står på den negative side og er i sin reneste form som en "reizendes Nichts" (Goethe 1810a:228; § 779). Man føler både "Reiz und Ruhe" (sammesteds) ved blå.

Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen.

Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.

Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei, ist uns bekannt.

Zimmer, die rein blau austapeziert sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt.

Blaues Glas zeigt die Gegenstände im traurigen Licht.
(Goethe 1810a:229; § 780-784)

Ved potensering i retning af det røde vinder blå noget virksomt, selvom farven forbliver på den passive side. Den gør mere urolig end den opliver (Goethe 1810a:229; § 787), sammenlignet med sin aktive pendant, rødgul.

Uroen, der er en grundstemning ved hele den passive side af Goethes farvecirkel, er en fremtrædende egenskab ved det rød-blå, som forstærkes yderligere ved farvens potensering til blå-rød. Farven er stærkt pirrende (Goethe 1810a:230; § 790-91).

Rød befinder sig øverst i Goethes farvecirkel som den energirige harmoni, farverne på såvel den aktive som den passive side stræber imod. Primærfarverne gul og blå stræber altså efter rød. Denne stræben er et grundelement i hans farveteori. Han har også kaldt rød purpur på grund af dens høje værdighed (Goethe 1810a:230; § 792).

Die Wirkung dieser Farbe ist so einzig wie ihre Natur. Sie gibt einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut. Jenes leistet sie in ihrem dunklen verdichteten, dieses in ihrem hellen verdünnten Zustande. Und so kann sich die Würde des Alters und die Liebenswürdigeit der Jugend in eine Farbe kleiden.

(Goethe 1810a:231; § 796)

Rød er den ”ideale Befriedigung” (Goethe 1810a:231; § 794) af de to polers stræben. Det røde er altså en art harmoni, men et velbelyst landskab betragtet gennem purpurfarvet glas tager sig ”frygteligt” ud, som på dommens dag:

Das Purpurglas zeigt eine wohlerleuchtete Landschaft in furchtbarem Lichte. So müßte der Farbeton über Erd' und Himmel am Tage des Gerichts ausgebreitet sein.

(Goethe 1810a:231; § 798)

Grøn opstår som bekendt ved simpel blanding af de to ”Mutterfarben” (Goethe 1810a:232; § 801) gul og blå, uden den stræben og potensering, der fører de to i retning af rød. Grøn befinder sig nederst i Goethes farvecirkel og danner en modsætning til rød. Grøn giver øjet ”reale Befriedigung” (sammesteds), og man føler ro og hvile. Så ”ruht das Auge und das Gemüt auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen” (sammesteds).

Man will nicht weiter und man kann nicht weiter. Deswegen für Zimmer, in denen man sich immer befindet, die grüne Farbe zur Tapete meist gewählt wird³³
(sammesteds)

Det kan umiddelbart undre, at en farvelære med videnskabelige ambitioner kan beskæftige sig med sjælens farver, som det er tilfældet med Goethes skildring af farvernes sanseligt-moralske virkninger. Det er dog helt i tråd med farvelærens grundideer.

Goethes metode kan kaldes fænomenologisk. Hans farvelære handler om, hvad farver er *for mennesket*, og han inddrog følgelig også efterfarver i øjet, der ellers var henregnet til ”optiske bedrag”. Men øjet lyver ifølge Goethe ikke. Det søger og danner totalitet og harmoni ved i efterfarven at skabe et farveindtryks komplementærfarve:

Gelb fordert Rotblau
Blau fordert Rotgelb
Purpur fordert Grün
und umgekehrt.
(Goethe 1810a:234; § 810)

Øjet er hos Goethe tænkt som skaber af farver, uanset hvordan disse opstår. Han skelner dog mellem flere grader af denne ”selv-skabelse”, idet han anser efterfarver for udelukkende at være øjets dannelse, mens andre former for farver har deres egen, mere objektive natur. Farverne har ifølge Goethes farvelære fire former for manifestation: De ”fysiologiske farver”, som er øjets egne skabte farver, dvs. farvede skygger og efterfarver på nethinden, de ”fysiske farver”, som er farver skabt i prismer og i himlen ved mødet af lys og mørke, de ”kemiske farver”, som er ”objektive” (f.eks. maling), og endelig de ”sanselig-moralske virkninger af farver”, som det følgende handler om.

³³ Som i Goethes stue i Weimar.

Farvernes sanselig-moralske *virksomheder* er umiddelbart ikke en farvekategori. Det giver dog alligevel mening at tale om de sanselig-moralske farver, idet farver ikke kun påvirker sindet – sindet har selv farve, i samme betydning som når man siger det er stemt. Der består en vekselvirkning mellem at farves og selv have farve, ligesom mellem at påvirkes af stemninger og selv at have forbigående stemninger (luner) samt en mere vedvarende grundstemning, der kendetegner ens personlighed. De mere kortvarige vekslende stemninger ændres bl.a. under vekslende farvers indflydelse. Grundstemningen er også under indflydelse af farver, men på en udlignende måde: farveindtryk ændrer ikke menneskets grundstemning, men kan balancere den. Det er kort og skematisk udtrykt i den såkaldte temperamentsrose, Goethe udformede sammen med Schiller i 1799, og hvor farvelæren kombineres med den antikke lære om legemsvæsker og temperamenter (hertil Marie Louise Lauridsen: ”Farvernes symbolske og psykologiske karakter”, 1998).

Temperamentsrosen består af Goethes farvecirkel: gul, grøn, blå, blårød/violet, rød (”purpur”) og gulrød/orange, omgivet af en anden cirkel, hvor typer af menneskelige kald eller skæbner er placeret. Uden om denne cirkel er en tredje, der er opdelt i kvarte af de fire temperamenter:

1. kolerisk (pirrelig og opfarende, rød og orange)
2. sangvinsk (lys og livlig, gul og grøn)
3. flegmatisk (rolig indtil det træge, blå og violet)
4. melankolsk (tungsindig, alvorlig, violet og rød)

Ligesom farver, der er modstillede i farvecirklen, er komplementære, er temperamenterne placeret i modsætningspar. Således står det sangvinske og det melankolske, der begge er følelsens temperamenter, overfor hinanden, og det koleriske og flegmatiske, handlingens temperamenter, overfor hinanden.

Hvert temperament hænger sammen med tre menneskelige typer. I en stigende række på farvecirkelens ”aktive” side (fra gul mod rød/purpur) er eventyrere, helte og tyranner. På den ”passive” side (fra blå mod rød) er, i den rækkefølge, lærere, filosoffer og pedanter (der som bekendt stræber mod den højeste viden). Mellem tyranner og pedanter, henholdsvis de aktive og passive farvers og karaktertypers kulmination, er herskere i farvecirkelens røde top, dens maksimum. Modsat herskeren, i den grønne, sanselige harmoni, står poeten. Til sin lyse, gule,

aktive side er han omgivet af først liebhavere, så levemænd. Til sin mørke, blå, passive side er han omgivet af først talere, så historieskrivere. Forholdet mellem de fire temperamenter og de menneskelige typer er som følger:

1. Kolerikere: eventyrere, helte og tyranner
2. Sangvinikere: talere, historieskrivere og lærere
3. Flegmatikere: liebhavere, poeter og levemænd
4. Melankolikere: filosoffer, pedanter og herskere

Ifølge den farvepsykologi, temperamentsrosen udtrykker, svarer temperamenter til farver og kan afstemmes til harmoni ved omgivelse af deres komplementærfarver: melankolikerens grundfarve er violet, og han har derfor brug for gult til at afbalancere sindet. Flegmatikerens farve er blå, og her hjælper orange. Sangvinikerens gule sinds-farve balanceres af violet og kolerikerens orange af blå³⁴. Der er således ikke kun tale om, at ydre farver fremkalder indre stemninger, men også omvendt, at den indre farve, gemyttets, temperamentets, personlighedens eller grundstemningens farve, ikke objektivt fremkalder, men dog fordrer en ydre farve. Det gør sig gældende i denne farveterapi og i en sammenhæng mellem nationalkarakter og farvevalg, Goethe hævder i farvelæren:

Farben, wie sie Stimmungen hervorbringen, fügen sich auch zu Stimmungen und Zuständen. Lebhaft Nationen, zum Beispiel die Franzosen, lieben die gesteigerten Farben, besonders der aktiven Seite; gemäßigte, als Engländer und Deutsche, das Stroh- oder Leder-gelb, wozu sie Dunkelblau tragen. Nach Würde strebende Nationen, als Italiener und Spanier, ziehen die rote Farbe ihrer Mäntel auf die passive Seite hinüber.

(Goethe 1810a:240; § 838, se § 833-847)

Farvelæren som kætteri

Goethes iagttagelser fremstår yderst præcise. Netop hans mangel på forbehold eller tøven i forhold til det uhåndgribelige emne er interessant. Det vidner om Goethes tro på egne iagtta-

³⁴ Jf. Lauridsen 1998.

gelsers almengyldighed, men måske endnu mere om den filosofiske baggrund for hans lære – som ifølge Albrecht Schöne langt snarere er religiøs dogmatik end videnskab.

Goethe beskrev som nævnt selv farvelærens begyndelse som en ”åbenbaring” og talte om sin ”omvendelse” til den. Albrecht Schöne har dokumenteret lighed med Goethes pietistiske vækkelse i 1768, hvor denne læste Gottfried Arnolds *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-historie, Vom Anfang des Neuen Testaments biß auf das Jahr Christi 1688, 1699-1703*, en bog af afgørende betydning for ham. Den danner baggrunden for Goethes opfattelse og beskrivelse af Newton som djævel, af hans teori som dogmatisk lære og hans tilhængere som disciple indlullede i en naiv tro og en himmelsk, men falsk ro. Goethe benævnte også modstanderne paver eller papister og sig selv en Luther (Schöne 1987:76ff), der kæmper mod disse papister, en kætter, der taler mod Newtons og newtonianernes ”kirke”, idet han bekender sig til en oprindelig, sand lære og bringer vækkelse og revolution.

Svarende til disse forestillinger fremstilles Newtons eksperimenter med brydninger af lyset som inkvisitorisk tortur, en pervers sønderdeling af lyset (Schöne 1987:63ff). Goethe kaldte sig i denne sammenhæng arianer (Schöne 1987:68ff). Kætteren Arius blev fordømt ved det nikæanske konsil i 325. Han hævdede det synspunkt, at Gud var én, og at Jesus og helligånden ikke var dele af, men skabt af Gud. Tilsvarende hævdede Goethe, at lyset er udeleligt, og at farverne er skabt af det rene og ene lys uden at dette deles derved.

Farverne er lysets skabninger, idet det kommer til stede i denne verden. I denne forstand skal også mørket forstås. Når Goethe skrev, at farverne opstår i mødet mellem lys og mørke, er materien forstået som det dennesidige mørke eller formørkende (*Trübe*), hvori lyset, forstået som den rene ånd, kommer til stede – som Jesus kom til verden. Lyset er virkelig guddommeligt hos Goethe (jf. Schöne 1987:84-93). Han talte om det rene lys, en ren lære, rene fænomener, ren iagttagelse, rene begreber og omvendt om Newtons urene lære, hvor det hvide lys sættes sammen af ”Finsternis”, altså af farver, der hver for sig er mørkere end det hvide, oprindelige lys. For Goethe var lyset en grundlæggende tilsynekomst, ikke kun en anledning til religiøse følelser, men i sig selv guddommeligt – han tilbad lyset og anså det for guddommeligt, f.eks. i solopgangen. I den forstand er farvelæren ifølge Schöne en farveteologi. Når det er farverne, ”Taten des Lichts, Taten und Leiden” (Goethe 1810a:3), der beskrives, og ikke lyset selv, er det ifølge Goethe selv, fordi lyset i sig selv er en uerkendelig substans, ubeskri-

veligt og ufatteligt. Man må derfor nærme sig det ved at beskrive dets handlinger og tilsynkomster (Schöne 1987:84ff). I denne forstand er farvelæren ifølge Schöne en farve-*teologi*.

Den rene lære, kætteren Goethe ville vende tilbage til, fandt han hos de gamle grækere. I farvelærens historiske del gestalter Goethe farvelærens historie fra oldtiden med vægt på grækerne, der, som han selv og ifølge ham selv (Goethe 1810b:36, Schöne 1987:55f), forstod farver som skabt af sort og hvidt, mørke og lys. Hos Platon fandt han forestillingen om at et indre lys møder det ydre, at der er en indre ild, der modsvarer den ydre (Schöne 1987:55). Det følgende gentager og understreger ideen om, at øjet er tilpasset til og skabt af naturen, og man ser i Plotin-gendigtningen en nyplatonsk inspiration, der nok er vigtigere end Platon selv, som Niels Kofoed har påpeget i *H.C. Andersen og Goethe eller Verdensåndens alfabet*, 2005:

Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen
Hülfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet
sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.

Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit
immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt; wie auch der Worte eines
alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

Jene unmittelbare Verwandtschaft des Lichtes und des Auges wird niemand leugnen, aber
sich beide zugleich als eins und dasselbe zu denken, hat mehr Schwierigkeit. Indessen wird
es faßlicher, wenn man behauptet, im Auge wohne ein ruhendes Licht, das bei der mindes-
ten Veranlassung von innen oder von außen erregt werde. Wir können in der Finsternis
durch Forderungen der Einbildungskraft uns die hellsten Bilder hervorrufen. Im Traume er-
scheinen uns die Gegenstände wie am vollen Tage. Im wachenden Zustande wird uns die
leiseste äußere Lichteinwirkung bemerkbar; ja wenn das Organ einen mechanischen Anstoß
erleidet, so springen Licht und Farben hervor.

(Goethe 1810a:18f)

Newtons lysteori kan man forstå og acceptere uden teologiske implikationer. Det kendetegner moderne naturvidenskab. Moderne teologi på den anden side begrænser sig til at forstå forholdet mellem Gud og menneske og vil ikke forklare den fysiske verden. I Goethes farvelære er de to sfærer forbundet. Dette stykke videnskab er en trossag, og dens trosartikler taler angiveligt sandt om verden. Schöne kategoriserer Goethes farvelære sammen med marxisme, psykologi – her tænker han antageligvis bl.a. på Freud – og i nyere tid forskellige ”grønne” og ”alternative” bevægelser (Schöne 1987:116f). Disse bevægelser har forskellige fælles træk: De indeholder, i videnskab som medium (Schöne 1987:117) en helbredelseslære, der retter sig mod forventninger på individets eller på kollektivets vegne. De er totale, omfatter alt og forkaster den moderne tids højt specialiserede og i høj grad adskilte enkeltvidenskaber, og endelig har de deres rettroende disciple og udgrænser de vantro.

Schöne opfatter farvelæreren Goethe som en sen arvtager til plotinske, gnostiske og middelalderlige ideer og synsvinkler og hans position i sin tid som en førmoderne i en (tiltagende) moderne samtid, en tænker, der ikke gjorde en vital del af den moderne udvikling med: adskillelsen af tro og rationalitet. Denne adskillelse er bl.a. markant præget af Kant, der ville afgrænse fornuftens rækkevidde og på den måde gav religionen sit eget rum. Gud kan ikke forstås, og det religiøse er ikke fornuftens domæne. Deraf følger, at Guds eksistens ikke kan bevises, som der er en ældgammel tradition for at forsøge, men også at den ikke kan modbevises. Videnskab og rationalitet kan ikke afkræfte religionen eller omvendt, og det religiøse menneske kan også være rationelt. Rationalistisk teologi, gudsbeviser osv. levede naturligvis videre, men adskillelsen var vigtig og havde stor virkning indenfor videnskabsteori, teologi og filosofi. Det ”ældre” tankegods er aldrig afgået ved døden. Kreationisme er et prominent aktuelt eksempel, men mere historisk relevant kan man også henvise til H.C. Ørsted, hvis blotte titel *Aanden i Naturen* henviser til den ide, at naturlovene er Guds tanker, en tankegang, Albert Einstein også gav udtryk for i ordene om, at Gud næppe spiller med terninger.

Goethes farvelære spiller en stor rolle i Jonathan Crarys historiske fremstilling af ”iagttagere” rolle i hans *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990. Crarys fremstilling er filosofihistorisk med vægt på erkendelsesteori.

Den menneskelige iagttagelse havde, viser Crary, indtil begyndelsen af det 19. århundrede i et par århundreder været opfattet som et mørkekammer, et *camera obscura*. I et camera obscura lukkes lys ind i det indre, mørke rum gennem et lille hul i væggen. Et billede af verden udenfor projiceres på væggen overfor hullet. Nogle af de mere indflydelsesrige tænkere indenfor dette paradigme var René Descartes (1596-1650; *La dioptrique*, 1637, se Crary 1990:47f), Isaac Newton (1643-1727; *Opticks*, 1704) og John Locke (1632-1704; *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690).

Det er ikke Crary, der har fundet på at betegne den tids dominerende filosofiske opfattelser af den menneskelige erkendelse som et mørkekammer. Det er fuldstændig eksplicit, her eksemplificeret ved et citat af Locke:

External and internal sensations are the only passages that I can find of knowledge to the understanding. These alone, as far I can discover, are the windows by which light is let into this *dark room*. For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little opening left (...) to let in external visible resemblances, or some idea of things without; would the pictures coming into such a dark room but stay there and lie so orderly as to be found upon occasion it would very much resemble the understanding of a man.

(Fra John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, citeret efter Crary 1990:41f)

Mørkekammeret som ideal for erkendelsen viser sig også i Newtons eksperimentelle grundopstilling, der lukker lys ind gennem et hul i væggen på et mørkt kammer for at bryde det og lade det falde på væggen. Også det er et camera obscura, hvor en ydre verden adskilles helt fra det indre rum, hvori den observerende befinder sig. Iagttagelsen er kropsløs, idet iagttagerens position eller kropslighed er ligegyldig for observationen. Det er et fornuftens rum (Crary 1990:41).

Descartes var ifølge Crary en af de mere radikale tænkere indenfor camera obscura-paradigmet, idet han netop forestillede sig sansningen fuldstændigt uafhængig af det kropslige sanseapparats beskaffenhed og tænkningen helt uafhængig af kroppen og for den sags skyld af verden. Filosofiens og erkendelsens udgangspunkt er: ”jeg tænker, altså er jeg.” Denne tænkende er kropsløs. Han er *res cogitans*, erkendende ting eller substans, og har den udstrak-

te verden eller substans, *res extensa*, som sin modsætning og sin detachedede iagttagelses objekt.

Opfattelsen af camera obscura som metafor for den menneskelige erkendelse var udbredt og positivt vurderet i d. 17. og 18. århundrede – denne teknik var opfattet som en kilde til sandhed. Man kunne iagttage verden, som den er, og den lod sig aftegne på kort og i tabeller. Senere hos Marx, Bergson og Freud blev camera obscura som erkendelsesmodel tværtimod opfattet som en måde at skjule, forvride og mystificere sandheden (Crary 1990:29). I mellemtiden var sket noget vigtigt. Kants erkendelsesteori, Goethes farvelære og Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819 og anden udgave 1844, er de vigtigste nedslagspunkter i denne forandring, som Crary opfatter som en erkendelsesteoretisk ”kopernikansk vending” fra en objektivistisk opfattelse af iagttagelse ifølge en model, hvor menneskets sansning og erkendelse er som et camera obscura, hvori et kropsløst subjekt iagttager billeder på væggen, til en tankegang, ifølge hvilken sansningen og erkendelsen er kropsligt forankret, bundet og begrænset.

Denne kopernikanske vending er egentlig kantiansk, idet den svarer til Kants epistemologi, ifølge hvilken vores erkendelse ikke er objektiv og vores sanser ikke modstandsløst gennemtrængelige for indtryk, og hvor erkendelsen ikke retter sig efter genstanden, men tværtimod er subjektiv og bøjer ”tingen i sig selv” efter sine egne forudbestemte og begrænsede former og skaber ”tingen for sig” (Crary 1990:69f).

Forskellen på Descartes og Kant kan ikke blot formuleres som objektivisme overfor subjektivism. Descartes var også subjektivist. Subjektivisme betyder hos Descartes blot noget andet. Descartes satte subjektets tænkning som den faste grund, filosofien kunne udgå fra: Tvivl kan ikke være universel, idet det er sikkert for den tvivlende, at han tænker. ”Jeg tænker, altså er jeg.” Han anså også kausalloven for evident og beviste derudfra Guds og verdens eksistens. Det nye og subjektivistiske var, at udgangspunktet ikke var Gud, men menneskets erkendelse. Erkendelsen var imidlertid objektiv ifølge Descartes. Hos Kant blev den subjektiv og begrænset.

Farvelærens Goethe opfatter Crary – i modsætning til Schöne, der lægger vægt på farvelærens teologiske indhold og opfatter Goethe som en reaktionær førmoderne – som en foregangs-

mand for en gryende modernisme, som Kant med sin omvendning af forholdet mellem objekt og iagttagelse havde sat i gang, og som i det 19. århundrede blev drevet i en fysiologisk retning, idet århundredets omfattende biologiske videnskab på forskellige måder dokumenterede misforholdet mellem, hvad sanseapparatet har foran sig og hvad der iagttages. Goethe opdagede efterfarver på nethinden og iagttog de farver og mønstre, der opstår, når man trykker på øjet. Det var en ny form for videnskab, hvor man kunne iagttage med lukkede øjne. Undersøgelsens objekt var ikke længere derude i verden foran mennesket, men var rykket ind i det i kraft af opfattelsen, at man ikke iagttog objektivt, men skabte iagttagelsen. Synet blev med Crary ord frigjort fra virkeligheden, idet det blev situeret i den menneskelige krop – det hørte derefter til ”time, to flux, to death” (Crary 1990:24).

Det er klart i en gnostisk tradition hos Goethe, når han taler om øjets indre lys, men hans ide om øjets aktivitet, dets skaben af farver, kan altså også forstås på en anden måde, nemlig i retning af det moderne – hvis man ser bort fra det mystiske og nyplatoniske. Og det vil Crary gerne – idet han udvisker forskellene på Goethe, den samtidige Maine de Biran, der også anså iagttagelse for en kropslig handling, og Schopenhauer (Crary 1990:74f), ser han også Goethe som en, der hævdede, at iagttagelsen begynder i nethinden, dvs. i øjet biologisk betragtet. Men Goethe opfattede ikke naturen og øjet lige så biologisk determineret som de andre. Hans øje havde tværtimod metafysiske kvaliteter, og dets indre lys er en guddommelig gnist. Crary citerer Schopenhauer for, at rum i sig selv er en funktion af vores hjerne (Crary 1990:75). Det ville Goethe ikke have skrevet. Kroppen forblev ideel hos Goethe, hvorimod Schopenhauer, især i andenudgaven af *Die Welt als Wille und Vorstellung*, inddrog forbavsende meget biologisk forskning. Hvor de moderne så kroppen som en uomgængelig, men begrænsende basis for iagttagelse af enhver art, anså Goethe øjet for perfekt, skabt til iagttagelse. Goethes farvelære var en betydelig inspiration for Schopenhauer, men der er et spring fra Goethe til den erkendelsesmæssige pessimisme hos Schopenhauer. Forholdet mellem øje og verden var hos Goethe stadig lykkeligt.

Mens det således er kritisabelt, at Crary sidestiller Goethe med Schopenhauer og det nittende århundredes fysiologiske forskning, er det indiskutabelt, at Goethes iagttagelser af fysiologiske farvefænomener gjorde op med camera obscura-tænkningens skarpe skelnen mellem ydre og indre. Goethes iagttagelse er til stede i naturen, i sin krop, hvor camera obscura-

iagttagelsen var detacheret fra såvel krop som natur. Ophævelsen af skellet mellem iagttagere og iagttaget gælder også hans iagttagelser af farvernes sanseligt-moralske virkninger, dvs. deres stemninger, idet metoden at se gennem farvet glas og på den måde farve verden gør farven uafgrænset og usitueret. Farven er i det eksperiment uden sted, den er ganske enkelt for en. Iagttagere og iagttaget er uadskillelige. Farven er både i og uden for iagttageren, ligesom en stemning.

Man kan hos Cray få den forestilling, at erkendelsesteorier er baggrunden for al subjektivisme i det 18. og 19. århundrede og således også for et kunstsyn og en litterær praksis, hvor man i højere grad udtrykker den skrivendes subjektive indfald og stemninger end afspejler den ydre verden – som i de følsomme rejser, der skal belyses nedenfor. Imidlertid fandt der en lignende udvikling sted i litteraturen og i æstetiske teorier nogenlunde samtidig med den idehistorie, Cray beskriver.

M.H. Abrams har i *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953, beskrevet, hvordan kunst og litteratur siden Platon og ind i det 18. århundrede har været forstået med spejlet som model, en parallel til den erkendelsesteoretiske camera obscura-model. Kunsten afspejler ifølge denne tankegang sine objekter. Fra midten af det 18. århundrede spillede imidlertid en anden opfattelse af kunst og kunstner en stadig større rolle. Der er tale om en lampemodel og om andre emanationsmodeller. Lampen henviser til kunstnerens eget lys, som han kaster på sin omverden. Omverdenen reflekterer ham – i stedet for (kun) omvendt.

Ophavsmanden til lampe-metaforen er Plotin (Abrams 1953:57ff). Menneskets indre lys er i denne filosofi et lille lys, et lån af det store, guddommelige lys. Hos nogle, f.eks. Nathanael Culverwel (1619-1651), er mennesker blevet beskrevet som Guds kerter eller fakler (Abrams 1953:59f, Culverwel: *An Elegant and Learned Discourse of the Light of Nature*, 1652). Man genkender heri Goethes forestilling om øjet.

ovenfor, fandtes der dog netop for poesien helt siden antikken en opfattelse af musikken som mønster. Abrams tese kan lettest bringes i overensstemmelse med dette forhold samt med musikkens senere bortfald som mønster for poesien, jf. disharmoni-forestillingerne og den følsomme digtning, der trodser affektlæren, hvis man lægger vægt på et ekspressivt, ”følsomt” og uordnet aspekt af musik-begrebet og ikke tænker sig samtidens musik som konkret forbillede. Der er snarere tale om en ”indre musik”, der måske bedst kan forstås som tilfældige toner og stemninger.

Forestillingen om forholdet mellem sanser, erkendelse og omverden var ifølge Abrams hverken entydigt subjektivt eller objektivt. Mennesket og kunstneren kaster deres eget lys ud på omverdenen, men modtager også lys udefra. Man skaber altså til dels, men netop kun til dels, verden ud fra sig selv: Vores sanser

Give taste to fruits; and harmony to groves;
Their radiant beams to gold, and gold's bright fire...
Our senses, as our reason, are divine
And half create the wondrous world they see.
(Edward Young: *Night Thoughts*, 1742-45, citeret efter Abrams 1953:62)

Young gav her digterisk udtryk for Lockes teori om de sekundære sansekvaliteter³⁵. Lockes teori om iagttagelsens objektivisme er begrænset til de såkaldte primære sansekvaliteter, bl.a. form, fasthed, antal og størrelse. Vores oplevelse af primære kvaliteter svarer ifølge Locke fuldstændig til tingenes kvaliteter. Hans teori om de sekundære sansekvaliteter – farver, lyde, lugte, varme, smag m.v. – siger, at disse derimod er afhængige af den sansende. Der er således i hans objektivistiske erkendelsesteori alligevel plads til ideer om subjektivitet og iagttagelsens ekspressive, ”skabende” karakter (Abrams 1953:63).

³⁵ Galilei, Descartes, Newton, Locke m.fl. skelnede mellem primære og sekundære sansekvaliteter. De primære er kvaliteter, tingene besidder i sig selv og objektivt. Hertil regnes udstrækning, form, fasthed, antal, bevægelighed og størrelse. Vores oplevelse af primære kvaliteter svarer fuldstændig til tingenes kvaliteter. De sekundære sansekvaliteter er afhængige af den sansende: farver, lyde, lugte, varme, smag m.v.

Der fandtes altså før Kant en filosofisk tradition for opfattelsen af menneskets iagttagelse, som ikke forstod denne som spejl eller camera obscura og passiv modtager af objektive indtryk, men som lampe, dvs. som aktiv og ikke-neutral, ligesom Goethe – særligt i Crarys optik – har givet udtryk for. Denne tradition stod i modsætning til Thomas Hobbes', Descartes' og Lockes erkendelsesteorier, men er i filosofihistorien trådt i baggrunden. Blandt andre Coleridge (1772-1834) og Wordsworth (1770-1850) var imidlertid ifølge Abrams (Abrams 1953:58f) inspireret af denne tradition snarere end af Kant.

Abrams understøtter Schönes iagttagelse af det plotinske tankegods om menneskets indre lys i Goethes farvelære. Det sætter farvelæren i et andet lys, at et af dens hovedsynspunkter på denne måde var tidstypisk, hvor Schöne har sat den i modsætning til sin moderne, oplyste samtid. Men Abrams' tese bekræfter også Schönes konklusion, at farvelæren ingenlunde er videnskab i moderne forstand. Den er ifølge Schöne en teologi, der deler træk med totalitære ideologier.

Med Abrams må man sige, at farvelæren også er meget tæt på at være poesi, hvilket Schöne også underbygger med det omfattende appendiks af Goethes digte til farvelæren i *Goethes Farbentheologie* (Schöne 1987:167-228). Farvelærens tankegods egnede sig godt til digte, måske bedre end til videnskabelig prosa.

De spor i opfattelsen af og filosofien om iagttagerens rolle i erkendelsen, Jonathan Crary har redegjort for, samt forholdet mellem de to opfattelser af kunstneren som henholdsvis spejl og lampe, M.H. Abrams har beskrevet, er en del af baggrunden for de følsomme rejser. Denne idehistoriske udvikling fandt sted i samme periode, som den følsomme rejse blev til og stemningsbegrebet fik sin medbetydning af sjælelig tilstand.

Abrams ser periodens tanker om naturens besjælethed og om denne sjæls slægtskab og forbindelse med menneskets sjæl som en reaktion mod Hobbes' og Descartes' afsjælede materielle og mekaniske ydre verden og mod den franske materialisme i det 18. århundrede (Abrams 1953:64f). Det understøttes utvetydigt af Laurence Sternes *A Sentimental Journey*, der eksplicit går imod den franske materialisme, som det fremgår af et citat i forbindelse med analysen nedenfor. Også i Jens Baggesens *Labyrinten* er dette tema til stede. Hos Baggesen er det formuleret som en modvilje mod og et alternativ til objektiv og sjælløs afbildning. Det

anti-objektive og til dels anti-visuelle er, som vi skal se, fællestræk for mange andre teorier om stemning. Hos H.C. Andersen, især i *Skyggebilleder*, 1831, der behandles nedenfor, finder man en spejl- og endda en camera obscura-metafor for kunstnerens iagttagelse. Det er historisk betragtet overraskende på baggrund af den idehistorie, her er rullet op.

Forståelsen af H.C. Andersens spejl-metaforer kan, som det skal vises nedenfor, med fordel suppleres med teorier om en gryende modernitet. Som vi skal se belyst af Walter Benjamin i det følgende, udvikledes der allerede i Goethes egen tid optisk objektivitet i grafiske reproduktionsteknikker, og inden længe opfandtes kameraet, hvorved spejl-modellen for iagttagelsen fik fornyet, maskinel liv. Som vi skal se, antog Benjamin ligesom Goethe og de tænkere og forfattere, Abrams har refereret, at naturen – og kunstværket – har sjæl. Den ny tids tekniske objektivitet truede imidlertid ifølge Benjamin denne sjæl i kunsten ved at overflødiggøre det originale kunstværk og ved at erstatte nærvær, følelse og stemning med visuel, objektiv og detacheret iagttagelse.

Aura. Walter Benjamin: Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder

Begrebet aura forbindes ofte med Walter Benjamin og hans berømte essay om aura-tab i moderniteten, ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (fransk 1936, tysk 1955). Benjamin har hverken opfundet eller omdefinert begrebet, der tværtimod har en lang historie. Hans essay skal imidlertid inddrages med stor vægt, dels fordi det har været betydningsfuldt for opfattelsen af aura i nyere tid, dels fordi Benjamin behandler begrebet kulturhistorisk med henblik på en del af den periode, hvor de følsomme rejser blev til og hvor stemningsbegrebets indhold og rolle forandredes radikalt. Endelig er Benjamins essay af grundlæggende betydning for Gernot Böhmes teori om atmosfære, som skal behandles nedenfor og som skriver sig ind i en del af den tradition for tænkning om stemninger, der behandles her.

Aura som begreb er tæt på stemningsbegrebet, og afdækningen af aura-begrebet, der rækker ud over Benjamins essay, tjener til at præcisere forskelle og ligheder mellem de to begreber.

Walter Benjamins essay har en relevans, der går ud over at bestemme et begreb, der er nært-beslægtet med stemning. Essayet er også en forfaldshistorie, der tager sin begyndelse med det moderne, og som således udpeger forskellige moderne symptomer: flygtighed, omskiftelighed, adspredthed og sjælløshed (auraens afskaffelse). Benjamin forbinder ”det nye” med tempo, menneskemasser, by, distraktion og død og sætter disse motiver i modsætning til en bedre, men tabt fortid, ro og langsomhed, ensomhed, individualitet, koncentration, sjæl, aura og liv. Iagttagelsen af disse motiver og deres sammenhænge står i sammenhæng med de forandringer af opfattelsen af subjektet og dets rolle i forhold til kunstværker, objekter, menneskelige og stedlige omgivelser, som er beskrevet ovenfor i forbindelse med Wellbery og stemningsbegrebets forandring fra harmoni til nervøs dissonans.

Benjamins essay sætter subjektets rolle ind i en kultur- og teknikhistorisk sammenhæng. Der beskrives menneskelige forholdsmåder og omgivelser, som er mere sanselige end i de overvejende filosofihistoriske redegørelser, der er redegjort for – først og fremmest opereres der med forskellen på by og land – og som derfor udgør et anderledes sammenligningsgrundlag for de følsomme rejser, hvor man godt kan finde filosofiske refleksioner af menneskelig iagttagelse i

sig selv, især hos Jens Baggesen, men hvor motiver som by, natur, menneskemasser, ensomhed, kontemplation og uro spiller en større og mere gennemgribende rolle. Benjamins essay er en teoretisk, kulturhistorisk baggrund for disse motiver og deres sammenhænge. Essayet indgår her i en sammenhæng med især Knud Pontoppidans skrift om *Neurasthenien: Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervøsitet*, 1886, og Georg Simmels essay om ”Die Großstädte und das Geistesleben”, 1903, som skal berøres nedenfor. Flere motiver hos Benjamin går, som skal vi se, desuden igen hos endnu andre både tidligere og senere tænkere samt i de følsomme rejser.

Essayets hovedtese er antydnet i titlen: reproduktionsteknikken har nået et signifikant nyt niveau i præcision og tempo i ”den tekniske reproduktions tidsalder”, og det har indflydelse på kunsten. Benjamin forstår denne tidsalder som moderne og tidsfæster dens indtræffen til ”omkring 1800”, hvor litografiet gjorde det muligt ikke bare at reproducere i stort tal og tempo, men at forny indholdet i højt tempo. Illustrationer kom med Benjamins ord til at kunne holde trit med bogtrykket og med hverdagen.

Få årtier efter kom fotografiet til, hvorved hånden med Benjamins ord blev frigjort fra det kunstneriske arbejde. I fotografiet lå kimen til filmmediet, hvor den billedlige reproduktionsproces er så hurtig, at den kan holde trit med talen.

Benjamin hævder, at meget grundlæggende forhold i kunsten, forhold, der ikke kun angår dens former og medier, men dens aura, er i forandring og fare i den tekniske reproducerbarheds tidsalder. Hans tese er, at reproducerbarhedens nye teknikker ikke bare førte til egne former, som f.eks. spillefilmen, men også påvirkede den overleverede kunst. Det skyldes, at det originale kunstværks unikke væren undergraves. Ved reproduktion, ligegyldig hvor perfekt, forsvinder med Benjamins ord kunstværkets her og nu, dets unikke eksistens og dets ægthed. Ægthed unddrager sig reproducerbarhed – men mens den ægte original bevarer sin fulde autoritet overfor manuelle reproduktioner, er det ikke tilfældet overfor tekniske ditto. Det er der to grunde til:

For det første er den tekniske reproduktion mere selvstændig i forhold til originalen; den har egne værdifulde egenskaber, f.eks. at fremhæve eller synliggøre ting og aspekter, man ikke ville have set eller have kunnet se med det blotte øje. For det andet kommer den tekniske re-

produktion steder, originalerne ikke kommer. Først og fremmest kommer den folk i møde som reproduktioner af malerier og musik udenfor museerne og koncerthusene, bl.a. i folks hjem. Kunstværket bliver tilgængeligt hvor og når som helst, og denne tilgængelighed bevirker en "Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe" (Benjamin 1955:16).

Kunstværkets – og for den sags skyld også f.eks. landskabet på film – *her og nu* devalueres, hvorved "am Gegenstände der Kunst ein empfindlichster Kern berührt [wird], den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit" (Benjamin 1955:15). Den tekniske reproduktions ligegyldiggørelse af den originale genstand bevirker, at denne genstands historie begynder at "vakle" (Benjamin 1955:15f). Det, der vakler og sygner hen, er kunstværkets aura.

Benjamin nærmer sig gennem denne forfaldshistorie en definition af aura ved at bestemme forskellige aspekter af det originale kunstværks aura: Den er bl.a. det eneståendes nærvær. Udtrykket "empfindlichster Kern" vidner om, at definitionen byder på visse vanskeligheder. Benjamin viger tilsyneladende tilbage for at definere aura, hvilket kan fortolkes på den måde, at han ikke vil profanere den. Hans aura-begreb har nemlig et markant teologisk indhold.

Indledningsvis illustrerer han aura-begrebet for historiske objekter ved en tilsyneladende omvej, nemlig ved bestemmelse af naturlige objekters aura:

Diese (...) definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.

(Benjamin 1955:18)

Især Benjamins note 7 oplyser denne paradoksale bestemmelse af aura som en enestående tilsynekomst af noget fjernt, hvor nært det end er: Denne beskrivelse er en "Formulierung des Kultwertes des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung" (Benjamin 1955:53). Det, der er fjernt trods sin nærhed, er det væsensmæssigt fjerne, det utilnærmelige og urørlige: "Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare" (Benjamin 1955:53). Disse karakter

udgrænset og beskyttet af forbud. Teologen og religionshistorikeren Rudolf Otto har i *Das Heilige*, 1917, bestemt det hellige som det grundlæggende i al religion, og han bestemmer det som det numinøse, af latin *numen*, guddom, guddomsagt. Han præger dette begreb for at tale om det hellige uden det moralske indhold, der hører til den almindelige forståelse af begrebet og uden begrebets rationelle moment. Det, der står tilbage, svarer angiveligt til den hele betydning af begrebet i oldtidens sprog semitisk, græsk og latin (Otto 1917:5f).

Man kan ifølge Otto ikke forklare, hvad det numinøse er. Man skal kunne genkende det for at forstå det, og det handler om stemning, en numinøs "Gemüts-gestimmtheit" (Otto 1917:7). Oplevelsen af at stå overfor det numinøse kan ikke fattes med rationale begreber og er uudsigelig:

Es ist angebbbar nur auf einem Umwege, nämlich durch die Selbstbesinnung und den Hinweis auf den eigentümlichen Ton und Gehalt der Gefühls-reaktion, die sein Erfahren im Gemüte auslöst und die man selber in sich erleben muß.
(Otto 1917:10)

Otto kalder det numinøse "mysterium tremendum et fascinans", "en hemmelighed man skælver for og tryllebindes af". Man er tiltrukket af det numinøse, men overfor det fornemmer man dets overlegenhed og utilnærmelighed og føler sky (*Scheu*) (Otto 1917:11f).

I flere religioner har guddommen aspektet utilnærmelighed; man kender ikke Allahs sande navn, man tåler ikke at skue guden eller det guddommelige, man kan ikke begribe Guds storhed, Hans veje er uransagelige osv. Det guddommelige er utilnærmelige hemmeligheder, dragende og skræmmende. Man kan vie sit liv til dem, og det kan, f.eks. som munk, blive et liv i ensomhed og koncentration: to forholdsmåder, hvormed Benjamin karakteriserer oplevelsen af aura. Aura kommer nemlig ikke til syne, uanset hvordan mennesket forholder sig, eller hvor det befinder sig. Stemningen forstået både som holdning og som omgivelse (hos Benjamin f.eks. museet, gaden eller biografalen) spiller en rolle for auraens tilsynekomst. Bemærk, at den, der "ånder auraen" i hans naturbillede, forholder sig hvilende og rolig og befinder sig

alene i naturen en solbeskinnet³⁶ eftermiddag. Heroverfor står i Benjamins essay modernitetens adspredte masser, der lokaliseres i byens biografale og gader.

Aura skal ifølge Benjamins forståelse dyrkes hengivent, kontemplativt og ærbødigt, og de moderne massers receptionsformer er farlige for auraen. Ikke kun fordi masserne er adspredte af det moderne livs trafik og farer (fascisme og krig, jf. essayets tilblivelsestidspunkt og at Benjamin var tysk, venstreorienteret jøde), men fordi de er uærbødige og sekulære.

Kendetegnende for det moderne publikum er et behov for adspredelse, der ifølge Benjamin også er en bestræbelse i filmkunsten og indenfor for visse moderne former for kunst. Dadaismen benyttede sig således af ”vrøvl” (*Wortsalat*, Benjamin 1955:43) og tilfældighed, og ifølge Benjamins analyse søgte dadaisterne i maleri og litteratur at producere de effekter, publikum søgte i filmen. (Benjamin 1955:42ff). Det er med Benjamins ord umuligt foran dadaistiske værker at give sig tid til den koncentration eller stillingtagen, et billede af Derain eller et digt af Rilke indbyder til.

Det samme adspredte og anti-koncentrerede ligger i filmens skiften af billeder. Betragterens egne associationsrækker afbrydes øjeblikkeligt og konstant, hvilket giver filmen en chokvirkning, ”der som enhver chokvirkning må opfanges af intensiveret åndsnærvær” (Benjamin 1998:154). Behovet for chokvirkninger skyldes menneskers ønske om tilpasning til de farer, der truer dem. Filmen som medie svarer til ”den forøgede livsfare” i det moderne liv: både fascismens krigstrussel og hverdagens trafik i storbyen (note 28, Benjamin 1955:62).

Kunstværker har ifølge Benjamin også i nyere tid kultværdi på trods af, at de ikke er skabt ind i en (åbenlys) kultisk sammenhæng. Et hulemaleri har åbenlyst kultværdi: det er afbildet af og for mennesker, men er primært for ånderne. Hulemaleriets vægt lå således ifølge Benjamin udelukkende på kultværdien, og maleriet var et instrument for magi. I dag har værker stor eller absolut vægt på ”udstillingsværdi” (masseforekomst, udbredelse, reproduktion), men et værks aura kommer stadig af, at værket er ægte og enestående, og denne aura opleves ved

³⁶ Jf. grenens skygge på den hvilende.

ensom beskuelse. Aura er en ved værket iboende transcendens, en ”udånding” eller ”udstråling” gennem en art portal til en ånde-, sjæle- eller gudeverden. Auraen har karakter af hemmelighed. Udstillingsværdi står således i et modsætningsforhold til kultværdi og aura.

Der einzigartige Wert des *echten* Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.

(Benjamin 1955:20)

Kunstværket mister ifølge Benjamin aldrig denne rituelle basis, ligegyldigt hvor sekulariseret skønhedskulten bliver. Et tydeligt eksempel på denne basis’ fortsatte liv er ifølge Benjamin kunstsamlere, der har noget af fetich-dyrkeren i sig, og som ved besiddelsen får del i billedets kultiske kraft.

Kultværdien lever altså videre i forandrede former. Sekulariseringen af kunsten har blot sat autenticitet i stedet for kultværdi, så grundlaget for værkets enestående karakter nu henføres til kunstnerens særlige karakter. Denne profane skønhedsdyrkelse opstod ifølge Benjamin i renæssancen. Det vidner ifølge Benjamin om aura-fornemmelsens rod i det religiøse, at man reagerede mod den første alvorlige profanering, fotografiet, med en kunstens teologi: *l’art pour l’art*. Denne ”teologi” ville bevare kunstens urørlighed og hellighed ved at løsrive den fra enhver social funktion og fra motivmæssig bestemmelse af virkelighedens genstande. Den rene æstetisering i *l’art pour l’art*-bevægelsen (Benjamin henviser til Mallarmé som den første i litteraturens verden) er altså i Benjamins optik ingeniøret et træk i retning af skærpet modernisme, men tværtimod et reaktionært modtræk overfor den moderne reproduktionsteknik og radikale profanering af kunsten, som fotografiet bevirkede fra omkring midten af det 19. århundrede. Fotografiet trænger kultværdien radikalt tilbage. En sidste forskansning var det menneskelige ansigt, som er det dominerende motiv i det tidlige fotografi, og hvori erindringen om de afdøde kan dyrkes.

Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts wirkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutsvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht.

(Benjamin 1955:23)

Essayets efterskrift er en kritik af fascismens og futuristen Filippo Tommaso Marinettis futuristiske manifest. Marinettis umenneskelige æstetisering af krigens syner og hændelser er ifølge Benjamin fuldbyrdelsen af dogmet om kunst for kunstens skyld.

Hvor essayets forhold til den moderne reproduktionsteknik overvejende besidder en betydelig åbenhed – Benjamin er hverken bare for eller imod, hverken modernist eller reaktionær romantiker – bliver det i efterskriften klart, at det modernes nedbrydning af sjæl ikke bare gælder kunsten, men har et andet og alvorligere, et konkret og på tiden og stedet for essayets tilblivelse nærværende aspekt – krig. Imperialismens krig er teknikkens krig, og her finder teknikken med Benjamins ord nye midler til at afskaffe auraen (Benjamin 1955:51). Formuleringen og sammenhængen viser hans aura-begrebs slægtskab med begrebet liv. Et blik på ordet *auras* grundbetydninger og historie vil uddybe dette.

Det oldgræske ord *aura* (*αῦρα*) betyder let eller mild vind eller duft. Ordet er optaget i latin: *aura*, hvor det indgår i sammensætninger som *aura maris*, havbrise, og *aura nocturna*, nattevind (Peter Spangenberg: ”Aura”, i *Ästhetische Grundbegriffe*, 2000:402f). Traditionen for at opfatte aura metafysisk går meget langt tilbage, men der er altså i udgangspunktet en konkret betydning, som også spiller en rolle hos Walter Benjamin, og, som vi skal se, hos Gernot Böhme: aura er luft, noget, man ånder. I almindelig moderne sprogbrug er betydningen udelukkende metafysisk.

Aura er i oldtiden metaforisk benyttet i betydningerne ”himmel” eller ”det høje” og ”åndedræt”. Ovid har benyttet *aura* som metafor for verden og ”oververden”. Der findes også sammensætninger som *aura divina*, den udødelige sjæl, og *aura popularis*, folkets gunst (Spangenberg 2000:403).

Aura er beslægtet med det latinske ord *nimbus*, der har grundbetydningen sky eller skybanke og også betegnede den ild, lys og tågesky, der ledsager de antikke guders tilsynekomst. Ind i den kristne tid blev *nimbus* i hellige billeder tilknyttet Gud, engle og udvalgte individer, f.eks. kejsere, som en strålekrans eller en *glorie* af lys eller ild. I okkultisme, spiritualisme og esoteriske tankeretninger findes aura-beslægtede ideer om et astrallegeme el.lign., der bebor legemet og kan erfares som *aura*, *karisma* eller *udstråling* (Spangenberg 2000:402ff).

Aura ved naturobjekter er ifølge Walter Benjamins billede som anført noget, man ånder. Ger-
not Böhme tager i essayet ”Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik” (i Böhme
1995), som der redegøres for nedenfor, udgangspunkt i dette og går i retning af en ”økolo-
gisk” fortolkning, hvor han udleder sit kernebegreb *Atmosphäre*.

Både aura og Böhmes atmosfære er på én gang ånde og ånd. Sammenhængen viser sig i spro-
get og i religiøse forestillinger og metaforer.

Roden i det danske ord *ånde* er homonymt med *ånd*. Det er ikke noget særligt for dansk. Der
er en gammel indoeuropæisk sammenhæng mellem ordet for at trække vejret og ordet for ånd.
Atman betyder således på sanskrit åndedræt og betegner et både fysiologisk og åndeligt
livsprincip for individet, hvor *brahman* er universets livsprincip, i de gamle indiske håndbø-
ger for præster, brahmanaerne (ca. 900-700 f.Kr.). Ved et dødsritual skulle *atman* forenes med
brahman, det vil sige, at individets liv skulle gå op i universets. I senere fortolkninger i de
yngre upanishader (hinduistiske filosofiske skrifter, ca. 700-200 f.Kr.) blev *atman* forsøgt
omfortolket i en ren spirituel, ikke-fysiologisk retning, ligesom det med tiden skete med aura-
begrebet.

Sammenhængen mellem ånde og ånd, mellem luft, vind, liv og sjæl er også kendt fra Bibelen.
Guds ånd ”svævede over vandene” i Genesis’ andet vers, i øvrigt et emne til diskussion på
grund af det hebræiske ord *ruah*, der har en ret bred betydning fra ånd til åndedrag og fra luft-
ning til storm. Således kan der have været et Herrens vejr og en anden stemning ved skabel-
sen end de fleste danske bibellæsere har fået indtryk af. I *Ny bibeloversættelse – på videnska-
beligt grundlag*, C.A. Reitzel og Det Kongelige Bibliotek 2001, hedder det dog, at ”en storm-
vind fra Gud fejede hen over vandets overflade”. Et andet slående eksempel fra Genesis er
beretningen om, at Gud skabte mennesket af jord og ”blæste livsånde i hans næsebor” (1. Mo-
sebog 2,7). I andet kapitel af Apostlenes Gerninger ser man Helligånden komme som et ”kraf-
tigt vindstød” og forlene apostlene med evnen til at tale på alle sprog.

Benjamins aura er et alternativ til stemninger, der benytter en luft- og duft-metaforik i stedet
for den klang og musik, som er stemningsbegrebet iboende. Forståelsen af aura som en natu-
rens og det originale kunstværks sjæl er beslægtet med det harmoniske stemningsbegreb, der
forudsætter samstemthed, altså en slags gennemgribende sjælelighed, der både tilhører men-

nesket og verden. Hvor stemningsbegrebet har mindst lige så stor vægt på subjektet, er aura imidlertid noget væsensfjernt og fremmed, en guddommelighed, en slags epifani. På den måde er Benjamins opfattelse af aura nærmere beslægtet med Goethes opfattelse af lyset som oprindeligt, udeleligt og guddommeligt.

Benjamins essay indeholder ligesom Goethes farvelære den skillelinje mellem lampe eller (auraens) emanation og spejl (fotografiet), som Abrams og Crary har beskrevet idehistorisk, jf. ovenfor. Benjamin tager ligesom Goethe parti for emanationen (lyset) mod spejlet (Newtons sønderdeling af lyset). Benjamin havde andre historiske forudsætninger for sine synspunkter end Goethe, og han har betragtet fotografiets afspejling med en frygtssom melankoli, hvor Goethe overfor Newton var anderledes krigerisk. Hvor Goethe mente kættersk at forkynde den sande, oprindelige tro, er der en stemning af nederlag i Benjamins essay, der konstaterer en uafvendelig og uafviselig teknisk og historisk udvikling. Som sådan er essayet meget mere end en uddybning af et stemnings-synonym. Det handler om sjælens skæbne i den moderne tid, som ifølge essayet tog et spring omkring fotografiets opfindelse, dvs. omkring 1840, men som var indledt med andre teknikker allerede fra omkring 1800.

Sjælen var allerede truet af den filosofiske materialisme i 1700-tallet, som det er nævnt ovenfor, og både emanations-teorierne, følsomheden og stemningernes dyrkelse efter midten af det 18. århundrede kan ses som reaktioner mod denne tænkning. Der er et lignende motiv hos Benjamin, som radikaliserer truslen mod det sjælelige og forbinder den materialistiske sjælløshed med den moderne by og teknologi. Disse motiver og forbindelsen med den moderne by gør essayet frugtbart i sammenhæng med rejsebeskrivelserne, der indeholder lignende beskrivelser af det moderne liv og storbyen.

Gernot Böhme har som nævnt anvendt det nærliggende begreb om atmosfære i en teori om menneske og omgivelser i stemningsmæssig forstand. Han er inspireret af Walter Benjamins essay, men spiller markant på atmosfære-begrebets bogstavelige og grundlæggende biologiske betydning. Böhme vil således hellere tale om økologi end om ånd. Det er vanskeligt helt at undgå et metafysisk aspekt, når man vil tale om tings og steders karakter sat i forhold til ens måde at befinde sig på i mere end en rent ”ydre” sanselig forstand. Böhme forsøger, idet han vil forstå menneskets kropslige tilstedeværelse mere ”åndeligt” end man ellers gør, dvs. i en vis forstand nærme ånde til ånd. Böhmes argumentation er forholdsvis omfattende uden af

den grund at være meget overbevisende. Han ender i et ”man-kender-oplevelsen-af”-argument, ligesom flere andre stemningsteoretikere, jf. indledningen. Böhme er vanskelig at komme uden om i kraft af hans status som en af de ganske få aktuelle teoretikere på feltet, og hans synspunkt danner som nævnt en del af baggrunden for at betragte stemning som en eksistentiel og ikke blot æstetisk kategori, idet det æstetiske af ham fortolkes på en måde, der rækker ud over psyke, kunst og teori.

Gernot Böhme: Den ny æstetik

Böhme har beskæftiget sig indgående med begrebet atmosfære, som han konsekvent foretrækker frem for stemningsbegrebet. Her skal redegøres for hans teori og analyseres hvorfor og hvorvidt det lykkes ham at bidrage med væsentligt nyt med sit atmosfærebegreb.

Gernot Böhme vil nytænke æstetik ved at gribe til begrebets rod, det græske *aisthesis*, ”for-nemmelse” eller ”sansning”. På det grundlag betragter han det som en reduktion af æstetik-kens sande potentiale og indhold at reducere dens emne til kunst i en traditionel forstand. Ifølge Böhme har æstetisk teori siden det 18. århundrede været teori om bedømmelse af kunstværker og ”eine Sache des Intellekts und des Redens, aber nicht des Empfindens” (Böhme 1995:15). Han identificerer den ”traditionelle” æstetik med tænkere fra Kant til Adorno og Lyotard (Böhme 1995:7,22).

Böhmes ”nye æstetik” skal komme fra et omverdensperspektiv og skal i modsætning til den traditionelle æstetik handle om *aisthesis*, sansning i sin totalitet. Sansning er normalt, skriver Böhme, opfattet som ”Konstatieren von Daten” (Böhme 1995:15), men den nye æstetik vil betragte sansning i sin hele fylde, herunder ”das Affektive, die Emotionalität und das Imaginative” (Böhme 1995:15). Sanselighedens og derfor æstetikens egentlige tema er ikke hvad man sanser, men (bør være³⁷) hvad man føler (*empfindet*) derved. Det er ”Die Atmosphären” (Böhme 1995:15). Denne tænkning om ”den bevægede sansning” er et gammelt tema, som vi har berørt hos Goethe i forbindelse med farvernes sanseligt-moralske virkninger og som optræder i Benjamins aura-oplevelse. Dette ideal om sansning og iagttagelse svarer til de følsomme rejsendes, for hvem rejsens egentlige tema og omgivelsernes egentlige indhold også er følelse frem for faktualitet.

³⁷ Böhmes tekster om æstetik er ikke fri for normativitet. Han omtaler den traditionelle æstetik med en vis hånlighed, se f.eks. Böhme 1995:23. Den nye æstetik fremstilles som en slags naturens helt, der bryder frem og viser de gamle trods ved at tage alt det med, de fejlagtigt har udgrænset fra kunstudstillingerens rum, hvor æstetik er reduceret til konversation.

Æstetikens felt er ifølge Böhme alle vores omgivelser, og derfor taler han om en ”økologisk” tilgang til æstetikken (f.eks. Böhme 1995:22). Denne opfattelse forudsætter, at mennesket oplever samtlige sine omgivelser såvel som enkeltstående objekter æstetisk. Den æstetiske oplevelse indebærer sansning i nærvær og er ikke uinteresseret eller objektiv, men indebærer altid fornemmelse og befindtlighed. Böhme anvender begrebet om befindtlighed i tråd med Heidegger, hvor det betyder stemning:

Was wir *ontologisch* mit dem Titel Befindlichkeit anzeigen, ist *ontisch* das Bekannteste und Alltäglicste: die Stimmung, das Gestimmtsein³⁸.

(Heidegger 1927:178)

Æstetiske objekter kan være kunstværker i traditionel forstand, men defineres af Böhme meget bredere som ”æstetisk arbejde”, en kategori, der foruden ”kunst” omfatter design, scene-kunst, indendørsarkitektur, industrielt design, boligindretning, kitsch m.m.. Æstetisk arbejde defineres som produktion af atmosfærer (Böhme 1995:25), og al iagttagelse forbindes med atmosfære.

Iagttagelse betragter Böhme som en før- eller ikke-intellektuel og før-verbalsproglig hændelse. Sammen med et hvilket som helst objekt eller i en hvilken som helst omgivelse sanser man dens nærvær og indoptager det sansede som et nærvær, der ikke primært er sanset som de såkaldt primære sansekvaliteter, f.eks. udstrækning. En egenskab som udstrækning er tværtimod en efter-sanselig abstraktion. Først opleves det sansede som helhed, inklusive farve, duft, tekstur m.m. Denne synæstetiske helhed er et konkret nærvær, der indebærer sanselig fornemmelse og befindtlighed. Denne umiddelbare og totale sansning forklarer Böhme på den

³⁸ Hvor ”ontisch” angår det, der eksisterer, og ”ontologisch” læren om det eksisterendes væren; hvordan det er. Med Anne Granbergs ord (”Stemning og metode i Heideggers Sein und Zeit”, 2003, s. 136) svarer distinktionen mellem det ontiske og det ontologiske niveau til ”eksistential selvforståelse og eksistential analyse”. Stemning er det, vi oplever, og befindtlighed et forsøg på at begribe det på en fælles formel. Befindtlighed er således den abstrakte afledning af de forskellige måder at befinde sig på og antages af Heidegger at være forudsætningen for stemninger. Forskellige stemninger er alle former for (den samme) befindtlighed. *Stimmung* anvendes, som man ser, sideordnet med *Gestimmtsein*, stemthed.

måde, at der udgår atmosfære fra ting og omgivelser, og at disse atmosfærer indoptages, ja formelig indåndes: Böhme har hæftet sig ved Walter Benjamins aura-definition, som er citeret og kommenteret ovenfor.

Benjamin greb til et naturbillede for at beskrive det originale og enestående kunstværks aura. Som vi har set, indebærer Benjamins aura-begreb ikke en bogstavelig fjernhed, men en anden form for distance, nemlig urørlighed. Aura kommer i eksemplet fra en bjergkæde i horisonten og en kvist nær ved. Billedet indeholder en hvilende betragter, hvilket Böhme hæfter sig ved: det er et menneske i ro, der lader sig selv og omgivelserne være. Han sanser auraen, og han *ånder* med Benjamins ord bjergenes eller kvistens aura. At fornemme disse atmosfærer er således med Böhmes ord at indoptage dem i sit eget legemlige befindende (Böhme 1995:27). Benjamin bevarer ikke naturen og kropsligheden i sine videre beskrivelser af erfaringen af aura (Böhme 1995:27), men Böhme vil fastholde dem. Og:

Wir halten fest: So etwas wie Aura ist nach Benjamins Zeugnis gerade nicht nur an Produkten der Kunst oder gar nur an Originalen spürbar. Die Aura spüren heißt, sie in die eigene leibliche Befindlichkeit aufzunehmen. Was gespürt wird, ist eine unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität.
(Böhme 1995:27)

Subjektivt eller objektivt? Nærvær

Böhme hævder, at atmosfærer ikke blot er subjektive, om end deres erfaring udelukkende er subjektiv, men at de tværtimod udgår fra, hvor de synes at udgå fra: fra genstande og steder, f.eks. et kunstværk eller en dal. Böhme forsøger at udrede fænomenets paradoksale og uafklarede ontologiske status: Er atmosfærers kilde og væren subjektiv eller objektiv? Hans svar er det sidste. Men det forudsætter, at det objektive, f.eks. et landskab eller en genstand, kan nå ”ind i” mennesket. Atmosfærer er ifølge Böhme ikke-verbale, så de kan ikke ”tale et sprog”, mennesket forstår. I stedet er der tale om, at de tilhører samme domæne. Böhme nærmer med egne ord *res extensa* og *res cogitans* til hinanden ved angående den sidstnævnte, støttet til Hermann Schmitz’ livsfilosofi, at fokusere på mennesket ikke som sjæl, men som krop, og ved angående *res extensa* at indføre begrebet om tingenes ekstase, deres væren ude af sig selv.

At tænke på mennesket som krop indebærer ifølge Böhme at opfatte selv-følelsen, erfaringen af ”jeg”, som rumlig. Følgelig kan man ikke udelade, at man altid er et sted, og at selv-

fornemmelsen (*Sich-Spüren*, Böhme 1995:31) er en fornemmelse af, hvordan jeg har det her, hvordan jeg befinder mig i denne omgivelse, "wie mir hier zumute ist" (Böhme 1995:31).

Omgivelsen må man ifølge Böhme også opfatte utraditionelt. Ved "klassisk" ontologi, som Böhme forbinder med moderne naturvidenskab og Kant, hæfter Böhme sig ved måden, egenskaber begribes på, nemlig som noget, der *bestemmer* ting, *afgrænser* dem fra deres omgivelser, og som noget de *har*. Böhme henviser til Isaac Newton³⁹ som et yderst sjældent eksempel på en filosof, der har betonet, at til en ting hører dens iagttagelighed. Den dominerende tradition er kantiansk og adskiller derimod en tings egenskaber og dens tilstedeværelse. Man kan ifølge denne "klassiske" ontologi bestemme en ting ved dens egenskaber og på denne måde *tænke sig en ting*. En ting er således de egenskaber, den har, og det er underordnet om den er til stede eller ej. I begge tilfælde er dens eksistens subjekt-afhængig, idet subjektet under alle omstændigheder "sætter" tingen (Böhme 1995:32). Sagt med andre ord er eksistensen af tingen i sig selv noget, vi antager, uanset om vi står over for den eller forestiller os den. Vi har nemlig kun adgang til dens egenskaber, som bestemmer den, f.eks. en kops blå farve. Koppen, hvad enten den er tænkt eller sanset, har farven blå. Det er en egenskab, der bestemmer den og afgrænser den fra omgivelserne.

I den ontologi, Gernot Böhme med bl.a. Jacob Böhme (1575-1624) i baghånden i stedet vil foreslå, er en tings egenskaber, f.eks. en kops blå farve, ikke noget, der hæfter til tingen, altså ikke noget, tingen *har*. Dens egenskaber er ikke noget, der afgrænser eller adskiller den fra sin omgivelse, men tværtimod dens form for nærvær, den måde, den er til stede på. Tingens nærvær er en givet forudsætning i denne tænkning, og idet farven sanses, anses den ikke for at være koppens "ejendom". Farve og andre egenskaber ved ting rækker ud i deres omgivelser. Egenskaber er "artikulationer af præsens" eller "måder at være til stede på" (Böhme 1995:32). Ting konciperes således ikke i deres afgrænsethed, enhed og forskellighed, men ud fra de måder, de viser sig på, træder ud af sig selv på. Egenskaber, f.eks. koppens blå, er

³⁹ Jf. Böhme 1995:162, i essayet "Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit", hvor teorien bag "tingenes ekstaser" foldes væsentligt mere ud.

(...) etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder „tingiert“, wie Jakob Böhme sagen würde.

(Böhme 1995:32)

Således kan Böhme tale om tingenes ekstase. Det er ikke vanskeligt at tænke på den klassiske ting-ontologis sekundære egenskaber, farve, lugt, lyd m.m., som ”ekstatiske”. De sekundære egenskaber er netop sekundære, fordi de ikke er ved tingen i sig selv, men kun i forhold til et sansende subjekt. Men også de primære egenskaber er ifølge Böhme ekstatiske. For eksempel form: en tings form indeslutter ikke kun dens volumen indadtil eller afgrænser dens udstrækning udadtil, men virker også udad, udover dens grænser: en tings nærvær fratager det omgivende rum dets homogenitet, skaber spændinger og anviser bevægelsesretninger. En tings udstrækning eller volumen er heller ikke objektive egenskaber ved tingen selv, idet disse egenskaber tilfører omgivelsen orientering og tyngde.

Volumen, gedacht als Voluminität eines Dinges, ist die Mächtigkeit seiner Anwesenheit im Raum.

(Böhme 1995:33)

Atmosfære udstråler fra det nærværende, fra det, der er til stede, men den er ikke objektiv – det giver ingen mening at opfatte atmosfærer som noget genstandsligt. Atmosfære er heller ikke en subjektiv sindstilstand. Atmosfære er rum, som er givet atmosfære af tilstedeværende ting, mennesker og disses konstellationer (Böhme 1995:33).

Grundlæggende set synes Böhme ikke at have andre argumenter for påstanden om atmosfærers ”objektive”, det vil sige ”ikke-kun-subjektive”, eksistens end et fænomenologisk, nemlig at man kan iagttage dem. Det er på den slags argumenter, han efter og trods sin teoretiske argumentation angående ontologi og epistemologi ender. Han *hævder* f.eks. kort og godt, at det er lige så legitimt at benævne en have ”munter” (*heiter*, Böhme 1995:34) som et blad grønt, og om en dal hedder det:

Ein Tal wird also nicht heiter genannt, weil es in irgendeiner Weise einem heiteren Menschen ähnelte, sondern weil die Atmosphäre, die es ausstrahlt, heiter ist und diese einen Menschen in eine heitere Stimmung versetzen kann.

(Böhme 1995:34)

Atmosfære eller stemning?

Kunne Böhme lige så godt tale om stemning som atmosfære? Atmosfære-begrebet hos Böhme er grundlagt på Benjamins definition af aura og synes meget nært ved stemningsbegrebet. Vi skal nu se på, hvilke forskelle og bestemmelser, Böhme opererer med, for derefter at se kritisk på, om det gøres konsekvent og klart.

Atmosfære er ifølge Böhme omgivelse, der åndes. Atmosfære udstråles af ting og omgivelser, iagttages og mærkes af subjekter, og er i rummet. Atmosfære er et "mellem-værende". De tre kategorier subjekt, ting og rum er uadskillelige i Böhmes atmosfære-begreb, og i deres "møde" findes atmosfærerne. Begrebet stemning indeholder derimod snarere en dobbeltposition af subjektivt og objektivt, men uden på samme måde at betyde det ind i mellem, som atmosfære bringes til af Böhme. Atmosfære er i en næsten bogstavelig forstand "i luften". Kun næsten, idet Böhme dog ikke sætter sin atmosfære lig med luft.

Böhme foretrækker luft-metaforik frem for stemningernes tone-, strenge-, musik- eller lyd-metaforik til at beskrive atmosfære som noget, der er ordløst, men dog betyder noget for mennesker, og som bevæger sig fra omgivelserne ind i os på en ikke iagttagelig, men mærkbar måde. Han skriver om det tågeagtige ved atmosfærer (*nebelhaft*, Böhme 1995:22), og andetsteds beskrives atmosfære som "räumlich ergossene Gefühlsqualität" (citeret ovenfor), som en luftning eller duft (*Hauch*) og dis (*Dunst*) (Böhme 1995:27). Atmosfærer er "ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen" (Böhme 1995:29).

I det ovenfor anførte citat om en dal (Böhme 1995:34) kan dalens atmosfære hensætte et menneske i stemning. Stemning er her en subjektiv afledning af atmosfæren, der i Böhmes forståelse både er objektiv og subjektiv. "Stemning" er et ord for atmosfærens subjektive aspekt, oplevelsen af atmosfære. Stemning er noget rent menneskeligt, en art følelsestilstand, hvorimod atmosfære har det objektive, reale aspekt, som Böhme insisterer på.

Atmosfære anvendes af Böhme for at danne et begreb, der bedre end stemning kan forbindes med et objektivt fænomen, og han forstår selv stemning som en subjektiv tilstand indgivet af atmosfære. Atmosfære fremstilles desuden som gående forud for stemning. Men i Böhmes kommentar til Walter Benjamins aura-definition (Böhme 1995:27) fremstilles stemninger ikke som subjektive afledninger af atmosfære, men lægges tværtimod til grund for aura-

erfaringen, som for Böhme er synonym med erfaring af atmosfære. Böhme taler om, at Benjamin sætter en "vis naturstemning" samt en "vis stemthed", altså en forholds måde⁴⁰, hos betragteren som baggrund for erfaringen af aura. Stemning og stemthed går altså alligevel forud for erfaringen af aura.

Wenn ich in einen Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch diesen Raum gestimmt.
(Böhme 1995:15)

Man bliver stemt af et rum, man træder ind i. Rummet er altså stemmende. Atmosfærer fylder rum med en "Gefühlston" (Böhme 1995:22). Dette sker "nebelhaft" (sammesteds), men Böhme åbner for den tanke, at det er en tone og ikke et luft-fænomen, der breder sig, dvs. at det er stemning. Det er altså uklart, om man med Böhme konsekvent kan eller skal tænke i "atmosfærer" eller "stemninger".

Böhme bidrager ikke med så meget nyt til den teoretiske forståelse af atmosfære eller stemninger, men dog til en redegørelse for forskelle og ligheder på metaforikken på grundlag af henholdsvis musik (klang, stemning), udstråling (lys, farve, aura) og luft (duft, atmosfære). Desuden demonstrerer han ufrivilligt, at man ender i stemninger, når man vil tale om det fænomen, han prøver at beskrive, og at det typisk sættes i forbindelse med en række motiver, som dels er berørt ovenfor, dels bliver berørt nedenfor: nærvær, sansning, følsomhed, åbenhed, før-verbal umiddelbarhed, en overskridelse af skellet mellem (iagttagende) subjekt og (iagttaget) objekt. Netop det sidste mislykkes ifølge David Wellbery fuldstændigt for Böhme, og "ihm gelingt keineswegs eine überzeugende Neubestimmung des Stimmungsbegriffs" (Wellbery 2003:732).

⁴⁰ I et interview med Böhme i *Arkitekten* 13/2006 s. 11-12 talte han klart – og normativt – om forholds måde: Han talte om nærvær og sensibilitet som forudsætning for at mærke atmosfære, og der fremgår et modsætningsforhold til det intellektuelle som forholds måde, hvilket på sin side forbindes med modernismen. Det postmoderne har ifølge Böhme bevirket en humaniseringsproces, som han betragter positivt, fordi den beforder sanselig følsomhed over for atmosfærer. Det er tiltrængt, idet vi "stadig befinder os i en naturvidenskabelig-teknisk kultur, der prioriterer intellektet over sanserne."

Wellbery henviser ikke uden hånlighed Böhmes atmosfæriske æstetik til kulturvidenskaberne, hvor den antageligvis måtte have relevans. I æstetisk teori eller stemningsfilosofi har den intet at gøre. Wellbery virker i det hele taget slet og ret irriteret over Böhme. Han skriver om dennes teori om tingenes ekstase, at den ”daraus hinausläuft, daß sich die Dinge auf ihre je bestimmte art zeigen” (sammesteds). Der er trods alt lidt mere i det end som så, og Wellberys stempel af Böhmes arbejde som ”Exhaustionssymptom” i slutningen af den omfattende og imponerende artikel om stemning træffer rimeligvis Böhme, men vist også Wellbery selv.

Böhmes æstetik møder sandsynligvis denne lidt forbistrede modstand hos Wellbery, fordi den indtager et synspunkt på stemning, som står i opposition til Wellberys behandling af emnet, hvor dennes stillingtagen imidlertid er implicit og ureflekteret: Wellbery betragter stemning som et historisk relativiseret æstetisk begreb. Han antager altså ikke eksistensen af noget fænomen, men analyserer stemning som dels psykologisk, dels filosofisk og æstetisk begreb uden noget forpligtende forhold til en ydre, sanselig virkelighed, men som et begreb, hvis indhold varierer alt efter dets anvendelse i æstetisk teori. Böhme insisterer på, at atmosfære findes i en (også) objektiv forstand, og han gør endda dette på Wellberys gebet, æstetisk teori.

Wellbery har nok ret i, at Böhme gentager Heidegger-pointer osv. Böhme bidrager imidlertid med, eller hiver frem af glemselen, en insisteren på at betragte det sanselige differentieret og konkret, og på at forbinde det sanselige med måden, man har det på, det vil med andre ord sige det æstetiske med det eksistentielle. Dette er et tema for det følgende. Som vi skal se i de litterære analyser, var en sådan forbindelse, der giver stemninger eksistentiel tyngde, et tema hos H.C. Andersen.

Stemningers ubestemte ophav

Kommer stemning fra menneskets indre eller fra dets omgivelser? Er stemninger følelsesprojektioner eller noget objektivt? Som vi har set, vil Gernot Böhme opfatte stemning objektivt, som noget, der er i rummet, nemlig atmosfære. Hans bestemmelser er imidlertid selv svævende. Men blandt andre Martin Heidegger og Otto Friedrich Bollnow, der ligesom Böhme bygger på Heidegger, har hævdet at stemning hverken er objektivt eller subjektivt, men omfatter begge i et ubestemmeligt vekselforhold.

Ifølge Heidegger, *Sein und Zeit*, kommer stemning hverken fra det subjektive eller det objektive domæne, men vidner om ens tilstand i verden, ens måde at være på og ens øjeblikkelige muligheder:

Die Stimmung macht offenbar, „wie einem ist und wird.“⁴¹
(Heidegger 1927:179)

Stemninger er således ifølge Heidegger ikke følelsesprojektioner:

Das Gestimmtsein bezieht sich nicht zunächst auf Seelisches, ist selbst kein Zustand drinnen, der dann auf rätzelhafte Weise hinausgelangt und auf die Dinge und Personen abfährt.
(Heidegger 1927:182)

Stemninger vidner altså ikke blot om vores måde at være i verden på, men er selv denne måde. Det vil sige, at stemningen ikke blot er et aftryk af denne måde at være i verden på, men at den er en forudsætning for denne måde. I denne forstand handler stemning også om, hvordan ”einem wird”: Befindtlighed, et begreb, Böhme også har benyttet. Befindtlighed er det ontologiske (reflekterede, teoretiske, livsbeskrivende) udtryk for stemning (det levede).

⁴¹ Et Dilthey-citat; se Heidegger: *Væren og tid*, 2007, s. 162 og den tilhørende note 31.

Stemning er en samstemthed af subjekt og verden og befinder sig på et niveau forud for selve denne forskel. Det følger af denne væsensbestemmelse af stemning, at ubestemthed er et grundtræk ved stemning.

Heideggers forståelse af stemning tager udgangspunkt i angst, som han analyserer i kontrast til frygt. Angstens *wovor*, altså hvad man er angst for, adskiller sig ifølge Heidegger fra frygtens ved at være ubestemt, idet den ikke har nogen genstand i denne verden, en analyse, der stammer fra Kierkegaards *Begrebet Angest*, 1844. Man er imidlertid ikke angst for intet, men for noget, der intetsteds (*nirgends*) er, noget, som ikke er *da*. Angstens hvorfor er ikke noget bestemt sted, men er sted i det hele taget (*Gegend überhaupt*, Heidegger 1927:248). Det truede i angsten kan ikke nærme sig ligesom frygtens genstand, men er der allerede:

Es ist schon „da“ – und doch nirgends, es ist so nah, daß es beengt und einem den Atem verschlägt – und doch nirgends.
(Heidegger 1927:248)

Alle former for befindtlighed, dvs. alle stemninger, viser ifølge Heidegger in-der-Welt-seins konstitutive momenter (verden, være-i, selv). Angsten udmærker sig frem for andre stemninger, fordi den isolerer (*vereinzelt*) mennesket⁴².

Diese Vereinzelung holt das Dasein aus seinem Verfallen [ned i hverdagens fortrolighed, hvor man føler sig hjemme, modsat Angstens Unheimlichkeit, ikke-at-være-hjemme, LBJ] zurück und macht ihm Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit als Möglichkeiten seines Seins offenbar.
(Heidegger 1927:253)

Otto Friedrich Bollnow (1903-1991), forfatteren til en klassiker inden for stemningsteori, *Das Wesen der Stimmungen*, 1941, finder Heideggers analyse tendentiell. Han mener, at angst som mønster-stemning er et tilfældigt og ensidigt valg, der medfører et pessimistisk syn på verden:

⁴² Heidegger skriver principielt ikke mennesket, idet han ikke vil antage, hvad det er inden sin undersøgelse af være. Det har en pointe, at han udtrykker sig sådan, men *Dasein* henviser ikke desto mindre til mennesket.

hjemlighed opfattes, som det fremgår af Heidegger-citatet, som tilhørende en form for uegentlig eksistens.

Bollnow har på den anden side en tendens til at fremhæve det trygge familieliv og virker lidt småborgerlig. Han hævder, at eksistentialemens menneskebillede er tendentielt, når mennesket fremstilles som ensomt og verden som fremmed og fjendtlig, som modstand eller tomhed. Han selv hævder, at verden som udgangspunkt bærer og støtter mennesket og har en rig fylde.

Også Heideggers begreb om menneskets "kastethed" i verden anser Bollnow for farvet af eksistentialemisk pessimisme. Kastethed (*Geworfenheit*) betyder, at det er uden eller mod ens vilje, at det er ublidt, og at man befinder sig i et medium, der er en fremmed. Ordet har medbetydninger af uagtsomhed, tilfældighed og aggression. "Kastet" bliver mad for vilde dyr. At være kastet indebærer en brat og ublid opvågning i et fremmed, uhjemligt, uhyggeligt og fjendtligt rum. Mennesket er i dette rum med Sartres ord "de trop", til overs, nytteløst og overflødigt (Bollnow 1963:275).

Bollnow anser den eksistentialemiske synsvinkel for for abstrakt: den egentlige erkendelse og den egentlige eksistens finder angiveligt sted i den enkelte i øjeblikket. Denne tænkning udelukker ifølge Bollnow at forholde sig til menneskets omverden, det være sig æstetiske som sociale omgivelser, og til øjeblikkets historie; kort sagt hvad der kan have ført til en stemning. Eksistentialemismen kan således kun beskrive eksistens og stemninger formalt, men ikke indholdsmæssigt (Bollnow 1941:80). Bollnow udfolder selv en fyldig og farverig beskrivelse af stemninger, især i første del af *Das Wesen der Stimmungen* (Bollnow 1941).

Bollnow er grundlæggende enig med Heidegger i, at stemninger er overalt og gennemtrænger omverden og menneske på en gang. Ligesom angstens årsag er ubestemmelig, idet man ikke har den for sig, men overalt og intetsteds, gennemtrænger alle stemninger livet, ifølge Bollnow som samstemthed eller overensstemmelse (*Übereinstimmung*): al stemning er overensstemmelse. Hele mennesket er stemt i en bestemt tone, og overensstemmelsen angår tre dimensioner: mellem den indre og den ydre verden, mellem krop og sjæl og mellem alle "Leistungen" i sjæl og bevidsthed, der alle er stemt efter en enhedslig grundtone (Bollnow

1941:39). I *Mensch und Raum* (Bollnow 1963) skriver Bollnow om *Durchstimmtheit*, ”gennemstemthed”.

Det giver inden for rammen af begrebet om gennemstemthed kun begrænset mening at tale om projektion (*Übertragen*) af individuelle stemninger på omgivelserne. Det finder ifølge Bollnow sted, men samtidig med omgivelsernes indvirkning på den subjektive stemning. Forholdet mellem subjektive og objektive stemninger, mellem indre og ydre, er altså gensidig og samtidig:

Man spricht eben so sehr von einer Stimmung des menschlichen Gemüts wie von der Stimmung einer Landschaft oder eines geschlossenen Innenraums, und beides sind streng genommen nur zwei Aspekte des einen einheitlichen Durchstimmtheits.

(Bollnow 1963:231)

Rum og stemning. Dag og nat.

Mere håndgribelig bliver Bollnows analyse af det ubestemte og ”gennemstemmende”, hvor disse egenskaber ikke blot fortolkes som kendetegn ved stemninger som sådan, men analyseres som kendetegn ved bestemte omgivelser, især ”dæmringsrum”, ”natrummet”, tåge og skov. Tankegangen berøres i Bollnows *Das Wesen der Stimmungen* (Bollnow 1941) og foldes ud i *Mensch und Raum* (Bollnow 1963).

Bestemte tider på dagen har ifølge Bollnow stemning, andre mindre. Der findes først og fremmest aften- og måneskinsstemning, og, i mindre grad, morgenstemning. Middagens klare lys indbyder mindre til stemning. Det skyldes, at stemningernes opståen ”(...) setzen vielmehr einen gewissen dämmerungshaften Zustand voraus, wo die Grenzen verschwimmen und alle einzelnen Dinge sich in einem unbestimmten Gesamteindruck aufzulösen beginnen” (Bollnow 1941:144f): Den uigennemsigtige omgivelse giver mere rum for den subjektive oplevelse, hvorimod det klart belyste landskab er sagligt.

Ganz entsprechend setzt die Empfänglichkeit für die Stimmung auch beim Menschen einen Zustand voraus, bei dem alles bestimmte Wollen entspannt ist und der Mensch in einen unbestimmten Gefühlszustand zurücktritt. Der besinnliche Abend nach der vollbrachten Tagesarbeit und die Stille des Sonntags im Unterschied zur Geschäftigkeit der Woche sind daher in besonderer Weise der Stimmung zugänglich.

(Bollnow 1941:145)

Der er altså holdninger, tidspunkter og steder, der er mere stemningsprægede end andre, fordi verden og menneske åbner sig mere for hinanden. I denne sammenhæng anser Bollnow (Bollnow 1963) forskellen på dag og nat for grundlæggende.

”Natrummet” er et primært hørt, akustisk rum. Høre- og følesanserne, der om dagen er sekundære, dominerer i mørket. Det er værd at bide mærke i, at Bollnow kalder det natrum, selvom det er mørke og ikke tidspunktet, der karakteriserer det. Et mørkt rum kan udmærket findes om dagen, og om natten findes der lamper – især i byen. Men det er netop naturen, Bollnow med begrebet om natrum implicerer; han betragter ”rummet” i en naturlig cyklus mellem dag og nat, og dag og nat er således ”organisk” opfattet. Ligesom Benjamin og Böhme bidrager Bollnow, som det vil blive uddybet nedenfor under ”By, modernitet og urbanitet”, helt overvejende til en forståelse af *natur*-stemning.

Dagrummet er primært kendetegnet ved at kunne overskues; man kan se det hele, eller: hele ens synsfelt er fyldt ud, der er ingen huller. Der er i reglen afgrænsede genstande, og imellem dem er der også noget, om end i baggrunden. Dagrummet er som nævnt ”sagligt”, og det egner sig til den formålsrettede, praktiske handlen, dvs. (hverdagens) arbejde.

Skoven er en art *Dämmerungsraum*, et skumringsrum, uanset om det er mørkt eller ej, idet blikket heller ikke om dagen ikke kan trænge gennem skoven. Skoven er på én gang lukket og åben til alle sider, og deraf kommer dens ”uhyggeligt trykkende karakter” (Bollnow 1963:218). I skoven hersker en usigtbarhed, der gør, at man let farer vild og kun kan lade sig føre blindt af eventuelle veje og stier. Halvmørket blandt stammerne tilfører en ubestemmelighed, hvor konturerne er udviskede, og denne forbinder sig med skovens susen til en helhed af retnings- og sted-ubestemthed.

Tåge har som stemningsrum betragtet de samme egenskaber som skoven. Tågen danner også en kontur-svag verden, der er lukket for synet, men åben for tilkommende ting og farer, der under deres eller ens egen bevægelse pludselig kan dukke op og pludselig forsvinde. Den lyse tåge er som et intet, et tomrum, man kan falde i. Om tåge i tusmørke hedder det derimod, at den ikke er et intet, der suger, men tværtimod en truende stoflighed, der synes at trænge sig nærmere på. Om *Dämmerung* generelt hedder det, at den er ængstende, fordi grænsen mellem

sindsbedrag og sansninger er flydende, så virkelige former lader sig (om)forme af fantasien. Man ser spøgelse.

Wo die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Sinnentzug verschwimmen, entsteht eine nie zu fassende, ständig im Wandel befindliche, gespenstisch drohende Welt. (...) Überall lauert eine in ihrer Ungreifbarkeit stets gegenwärtige Gefahr, und ein Gefühl tiefer Verängstigung ergreift den Menschen.

(Bollnow 1963:222)

Disse halvmørkerums udgrænsning af alt udenfor en snæver synskreds kan dog også opleves som betryggende, nemlig hvis det fjerne opfattes som truende. Mørke-rum er således beslægtede med den hjemlighed og tryghed i afgrænsningen og isolationen, man nyder og behøver for at falde i søvn. Mørke-rum kan således frembringe helt forskellige, modsatrettede stemninger, og forskellen ligger i menneskets indstilling (Bollnow 1963:224). For at falde i søvn må mennesket lade sig falde, hævder Bollnow, og give sig hen til den prisgivethed, der følger af lysets og dagrummets bortfalden. Man mister i mørket synsevnen og evnen til formålsrettet aktivitet. Men mørkerum vinder positiv egenverdi, når man viser mørket tillid (sammesteds).

Nattens rum tænker Bollnow sig ikke fuldstændig mørkt, men som vi normalt sanser det, f.eks. ved en gåtur om natten. Man kan se lidt, men kun overskue meget nære omgivelser. Omgivelser derudover forsvinder i et ensartet, ubestemt mørke. Lyskilder, man kan se langt væk fra, er ikke til at afstandsbestemme. Forsigtighed, altså det at se forud, er vanskeliggjort i det mørke rum, i hvilket bevægelse derfor fordrer stor opmærksomhed, særligt i omgivelser, man ikke kender fra dagslyset.

Med reference til Eugène Minkowski (*Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, 1933) anfører Bollnow, at mørke omhyller en i stedet for som det lyse rum at strække sig ud for en. Mørket er stofligt og berører en umiddelbart. Man er så at sige gennemtrængelig for mørket, mens man ikke er det for lyset. Mennesket smelter sammen med det mørke rum. Hvilket forbinder sig det andet karakteristikum: Natrummet er ikke gennemsigtigt og derfor hemmelighedsfuldt. ”Man fühlt die Gegenwart des Unbekannten.” (Bollnow 1963:226) – således er mørket ikke et intet, men tværtimod en fylde af overraskelser og hemmeligheder.

Bollnows *Das Wesen der Stimmungen* er en uomgængelig klassiker på et beskedent beskrevet felt. Hans fortjeneste består ikke i at have uddybet den filosofiske forståelse af begrebet. Hans værk må i stedet fremhæves for at beskrive og skelne mellem forskellige anskuelige omgivers stemningskarakterer og ikke mindst for at forklare, hvad der fordrer stemninger og hvad ikke. Ifølge Bollnow er rummet ikke blot stemt eller stemning et grundtræk ved tilværelsen, men forskellige omgivelser og tidspunkter på dagen er mere eller mindre stemte.

Ligesom menneskets omgivelser former rumoplevelsen, former menneskets holdning og tilstand den, og handling eller aktivitet kan forme den.

Også Erwin Straus, som Bollnow trækker på, forbandt stemning med det ikke at (kunne) se og handle fremadrettet.

Erwin Straus ("Formen des Räumlichen", 1930) anså dans for en modsætning til enhver form for retnings- og formålsbestemt bevægelsesform, således også gang af enhver art. Dans forbandt han med ren formålsløshed, og dansen forvandler ifølge ham rummet – rum forstået som *oplevet* eller levet rum, og som måden at forholde sig til rummet på. Han skelnede mellem akustisk og optisk rum – som Bollnow mellem nat og dag – og svarende dertil mellem to former for momenter i iagttagelsen:

- Det i almindelig erkendelsesteori ifølge Straus upåagtede "patiske" moment, der handler om følelsen, et førbegrebsligt nærvær og mellemværende mellem menneske og ting/verden. Til det patiske hører følelsen af farver og toner, det at blive grebet og stemt (Straus 1930:150ff).
- Det "gnostiske" moment, der betjener sig af begreber og har det iagttagne for sig som genstand, rubriceret, forstået og på afstand.

Dans forstået på Straus' måde, med dens mangel på formål og retning samt dens mellemværende med den ikke-objektive og følelsesmæssige (patiske) oplevelsesform gør den til en pendant til den labyrintiske og improviserede vandren, man finder hos følsomme rejsende, som ideal for den romantiske (have)vandring og for moderne storby-vandrere, flanøren og Bechs

bymenneske. Teorien om det patiske henholdsvis gnostiske moment i iagttagelsen er i tråd med Gernot Böhmes tanker om sansningens karakter, idet også Böhme hævder at den stemte sansning går forud for begreber og fornuft. Formålsrettet bevægelse er hos Straus sat overfor dans, og optisk rum overfor akustisk. At det patiske karakteriseres som upåagtet, minder om stemningsbegrebets fremstilling som noget fortrængt hos andre af dets ” fortalere”, jf. indledningen.

Straus kalder også dansens rum ”præsentisk”, idet det er præget af fuldstændig og eksklusiv væren i øjeblikket. Modsætningen er synets og fornuftens rum, hvor tingene og handlingerne iagttages og ordnes efter hinanden. Dette rum er ”historisk”. Forbindelsen af stemning og nærvær genkender man fra Heidegger (den fuldstændigt nærværende angst), Walter Benjamin (hvor auraens tilsynekomst forudsætter nærvær) og Gernot Böhme (atmosfære af tingenes, menneskenes og omgivelsernes nærvær). I Straus’ tankegang må man desuden konstatere, at det præsentiske rum, som er følelsens og dansens, også kan kaldes et musikkens rum eller et stemningsrum. Der ligger i teorien ydermere en skelnen mellem syn og hørelse, som er sidestillet med en skelnen mellem afstand og nærvær samt mellem fornuft og følelse.

Alle disse modsætningspar og sammenhænge er typiske for stemningsteorier og kan genkendes i de følsomme rejser.

Stemning tilhører ifølge Bollnow og Straus fortrinsvis et uigennemsigtigt og nærværende eller påtrængende rum, hvor mennesket ikke kan iagttage (pga. mørke), eller hvor det ikke vil, men i stedet giver sig hen i en u-fornuftig, ikke-måltrettet aktivitet (dans, følsom rejse). I såvel dans som mørke udviskes subjektet betragtet som rationelt og afgrænset individ. I disse stemningsrum breder subjektet sig ud, og omgivelsen trænger ind. Stemning står på den måde i modsætning til objektivitet såvel som til handlen, og individualiteten er i fare i den forstand, at den smelter sammen med eller indtages af omgivelsen.

Det er et gennemgående motiv hos flere teoretikere og følsomme rejsende at skelne mellem rationalitet på den ene side og følsomhed og stemning på den anden. Flere sidestiller dette modsætningspar med forskellen på objektivt syn og afbildning på den ene side og subjektiv afbildning eller ikke-syn (klang, følelse, stemning) på den anden. Jonathan Crary har, som det er forklaret ovenfor, påpeget denne forskel mellem erkendelsesteorier i den anden halvdel af det

18. århundrede. På det tidsp

Sanser og natur: den skabte sammenhæng og den bevægede sansning

Hos Goethe, Straus, Bollnow og Böhme har vi set udtrykt tanken om, at sanselig iagttagelse som sådan ikke er kølig og neutral, men stemt og bevæget. Det er som nævnt et tema, som også findes i de følsomme rejser. Her skal det yderligere belyses hos en af de stemningernes ”praktikere”, Böhme anbefaler at søge visdom om atmosfære hos, nemlig Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792).

Hirschfeld skrev kort om farve i første bind af sit alsidige værk om naturens og havens virkemidler og udtryk, *Theorie der Gartenkunst* i fem bind (Leipzig 1779-1785). I stykket, der her citeres og oversættes, hævdede han, at naturen har givet sine genstande farver for at mennesket ikke skal betragte den koldt, men røres. Farverne er altså skabt for mennesket. Mere overordnet betyder dette, at der er en skabt korrespondance mellem den ydre natur og menneskets sanser og sjæl. Den ”ydre” natur rører menneskets indre. Svaret på spørgsmålet, om hvordan den ydre verden bliver inderliggjort som stemninger, er, at denne sammenhæng er skabt – af Gud eller af *naturen*, som det hedder hos Hirschfeld.

Die Natur wollte, daß der Mensch ihre Werke nicht mit Kaltsinnigkeit ansehen sollte. Sie gab daher den Oberflächen der Körper [naturens legemer, altså naturgenstande] mittelst des Lichts und der Farben einen solchen Reiz, wodurch sie Vergnügen und Wohlgefallen erwecken und zur öftern Betrachtung einladen. Wäre alles in der Natur einfärbig, wie bald würde nicht das Auge in dem Anschauen ermüden und der Geist Ekel und Ueberdruß empfinden; eben diesen Erfolg würde der Mangel der Lebhaftigkeit und Munterkeit der Farben haben. Die Farben rühren den Menschen überhaupt betrachtet mehr, als die Formen; für jene braucht er nur das Auge zu öffnen, für diese reicht der bloße Anblick noch nicht zu, wenn er nicht zugleich von Vergleichung und Beurtheilung, also von einem Geschäfte des Geistes, begleitet wird. Die Farbe ist gleichsam eine Art von Sprache, womit die leblosen Gegenstände der Natur zu dem Auge reden, eine Sprache, die überall und in jedem Winkel des Erdbodens verständig ist. Durch die Farbe erhalten die Gegenstände eine große Gewalt über die Empfindung; sie erregen dadurch das Gefühl der Freude, der Liebe, der Ruhe und andre Bewegungen so mächtig, daß man leicht wahrnimmt, daß die Gartenkunst eben so wohl vortheilhafte Wirkungen von den Farben gewinnen kann, als die Natur selbst zu dieser Absicht gebraucht.

(Hirschfeld 1785:I,168)

Sanse- og sindsindtryk hænger sammen i Hirschfelds teori, der således er en teori om stemning som både subjektivt og objektivt fænomen. Som det fremgår af det følgende citat, er naturen ikke kun skabt for sanserne, men også omvendt:

Die Gegenstände der ländlichen Natur haben mehr als einen Weg, auf welchem sie die Wirkungen ihrer Eigenschaften zur Seele bringen und ihre Empfindsamkeit reizen. Der vornehmste Weg ist das Gesicht, der vollkommenste und ergötzlichste unter allen Sinnen. Durch das Auge nehmen wir die Lage der Gegenstände, ihre Gestalt oder Form, ihre Farben und ihre Beweglichkeit wahr; so viel besondere sinnliche Schönheiten in allen diesen enthalten seyn können, so viel können von dem Auge aufgefaßt werden. Unter den übrigen Sinnen, die für die Annehmlichkeiten der Natur gebildet sind, tritt das Gehör am nächsten hervor, das die harmonischen Töne empfängt. Der Geruch, der die süßen Ausathmungen der Pflanzen und Gewächse aufnimmt, scheint der letzte zu seyn, wenn man ihm nicht noch allenfalls den gröbern Sinn des Gefühls, der die Erfrischungen der Luft genießt, beygesellen wird. Durch alle diese Zugänge strömen die ländlichen Schönheiten und Annehmlichkeiten der Natur mehr oder weniger in die Seele ein. Der Eindruck, den die Gegenstände auf einen Sinn machen, kann, durch die Mitbewegung noch eines andern oder mehrerer Sinne zugleich, verstärkt werden. Die Begriffe mehrerer Sinne, die übereinstimmen, preisen den Gegenstand stärker an. Ein Hain voll jungen Laubes und heitrer Aussichten ergötzt mehr, wenn wir darin zugleich das Lied der Nachtigall, das Gemurmel eines Wasserfalls hören, wenn zugleich ein frischer Veilchenduft uns entgegenwallt.
(Hirschfeld 1785:I,161f)

Dette vil sige, at vi er skabt til at stemmes af naturen og den til at stemme os. Følelsesindtryk ved sanseindtryk, altså stemning som opstår i og som følge af omgivelserne – det vil sige stemning i den forstand, som er i fokus for nærværende studie og som er mest relevant for følsom rejselitteratur – er ifølge Hirschfelds teori et naturfænomen, ligesom i Goethes farvelære. Stemning er ikke opfattet som følelsesmæssig overspændthed eller projektion af et indre liv, der er afgrænset fra en ydre natur. Stemning finder sted indenfor naturens rammer, idet menneskets sanser og dets følsomhed, dets indtryksmodtagelighed, opfattes som del af denne natur. Natur opfattes ikke som noget, der står i modsætning til kultur, ånd eller menneske, men som skabning.

Stemning er i denne teori ikke blot et individuelt og ikke blot et (evt. for flere mennesker fælles) mentalt fænomen, og det er ikke projektion af individuelle, mentale tilstande. Ideen om den (guds)skabte sammenhæng mellem menneske og verden/natur er haveteoriens forklaring

på den antagelse, der i *Theorie der Gartenkunst* fremstilles ureflekteret: at landskaber ganske enkelt *har* karakter-egenskaber og *er* f.eks. melankolske.

Vandring i billeder og scener

Havens ønskede "Hauptempfindung" er i Hirschfelds haveteori et "Eindruck des Angenehmen" (Hirschfeld 1785:I,155; jf. Wolfgang Schepers: *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst*, 1980, s. 15). Der søges balance, ikke i havens enkelte steder eller elementer, men i den samlede komposition, som først åbenbarer sig i løbet af vandringen, så at sige skridt for skridt, det vil også sige scene for scene eller billede for billede.

Der er i haveteorien ikke tale om balance i betydningen geometri – tværtimod skyede Hirschfeld den symmetriske franske havestil og fremhævede den engelske (romantiske), som var hans forudsætning – men om balance i den samlede karakter, dvs. i sinds-bevægelsen. Denne balance opnås ikke ved et enkelt overblik af haven, hvilket ville forudsætte velordnet symmetri og vægt på oversigtspunkter, men ved vandring gennem haven, igennem forskellige partier med i sig selv "ubalancerede" og stærke former og stemningskarakterer. Bevægelse er således tænkt med som et centralt element i Hirschfelds haveteori.

Mathias Winthers stemningsrejse gennem *Sanderumgaard's Have*, 1824, der gennemgår havens forskelligartede steder (f.eks. hytten Tankefuld) og stemninger, der samler sig i en afbalanceret og *angenehme* stemning ved Marieshvile, er et dansk digterisk eksempel på den trinvist tilegnede hirschfeldske have-harmoni. De følsomme rejser har den varierede bevægelse og de omskiftelige stemninger til fælles med denne romantiske haveteori, men ikke den *angenehme* harmoni. De følsomme værker har ikke den afrundede harmoniske karakter, men tilstræber at være fragment eller arabesk. Omskifteligheden og følsomheden har de dog til fælles med haveteorien. De følsomme rejser har desuden ligesom Hirschfelds ideal af en have det formål at henrive publikum, der ellers vil kede sig.

Landskabsoplevelsen opnår den ifølge Hirschfeld for sindet nødvendige afveksling og dynamik – ellers ville man kede sig – ved betragterens bevægelse. For den rejsende betragter – havevandrerens er her også en slags rejsende – ordner landskabet sig i udsigter, ja i "immer abwechselnden Gemälde" (Hirschfeld 1785:V,184; Schepers 1980:35f), et gennemgående motiv. Gernot Böhme har med rette fremhævet, at Hirschfeld desuden taler om scener (Böh-

me 1995:36)⁴³. Maleri og scene er hos Hirschfeld ikke skarpt adskilte, men sammenblandede begreber, som han bruger lidt i flæng og i samme betydning, jf. formuleringen, at ruiner kan danne "eine weit mehr malerische Scene" end nyt byggeri (Hirschfeld 1785:III,115). Scene-metaforen hænger sammen med ideerne om, at mennesker behøver underholdning, at naturen er underholdende og skøn, og at haver skal tilrettelægges med det formål: at skabe oplevelser i form af scener eller billeder.

Es ist nicht genug, Land zu sehen; wo sieht man das nicht? Der Reisende verlangt Zeitverkürzung auf dem einsamen Wege und Unterhaltung für das Auge. Er will nicht Land, sondern Landschaftsgemälde haben⁴⁴

(Hirschfeld 1785:V,185; Schepers 1980:327f)

Som vi skal se, er den bevægede sansning og en sanselig rejsende også grundlæggende i de følsomme rejser. Den rastløshed og frygt for at kede sig, Hirschfeld formulerer, genfinder man også, og tanken om billeder på række som æstetisk ideal er et markant træk ved Andersens æstetik, blandt rejsebøgerne markant udtrykt og demonstreret i *En Digters Bazar*, 1842, og *I Sverrig*, 1851. Denne arabeske æstetik karakteriserer også hans *Billedbog uden Billeder*, 1839 og senere udgaver, som skal berøres nedenfor i forbindelse med "Dryaden", 1868.

Bestigning af højder og de efterfølgende nedture udgør en særlig form for den afveksling, de følsomme rejsende søger. Motivet behandles forskelligt og har helt forskellig vægt i de værker, her skal behandles. I Laurence Sternes *A Sentimental Journey*, 1768, er motivet fraværende, lige som anskuelige landskaber i det hele taget er det. I Jens Baggesens *Labyrinten*,

⁴³ For eksempel Hirschfeld 1785 I,155; I,190; I,191; I,201; III,115; V,15f og Hirschfeld: *Landlivet*, København 1833, s. 33f.

⁴⁴ Se også Hirschfeld 1785:I,190: "(...) die abwechselnden Malereyen der Wolken (...)" og, i forbindelse med farve, hvor det om solens op- og nedgang hedder, at det er det skønneste "skuespil" i naturen: "Dieses Schauspiel, das erhabenste und schönste der uns sichtbaren Natur, auch in Ansehung der Farben, ist die Morgenröthe und die untergehende Sonne, mit den unendlich abwechselnden Erscheinungen, die sie begleiten (...)" (Hirschfeld 1785:I,169)

1792-93, Heinrich Heines *Die Harzreise*, 1826, og Andersens *Skyggebilleder*, 1831, spiller bestigningsmotivet en stor rolle, særligt i *Labyrinten*, hvor de topografiske højdepunkter er kompositionelle omdrejningspunkter. I Andersens senere rejsebøger betyder højder mindre, men, som vi skal se, den vertikale dimension en del.

Fritz Paul skriver i sin artikel om bestigningsmotivet, "Akromanie: zur Tradition und Innovation eines literarischen Motivs bei Baggesen, Goethe, Heine, Andersen und Ibsen", 2003⁴⁵, at det i den dansk-norske litteratur har sin første forekomst i Christian Tullins "panoramadigt" "En Maji-Dag", 1758, og at motivet har disse kendetegn: en farefuld og udmattende opstigning fra dybet belønnes med en overvældende udsigt på toppen med attributterne forhøjelse (*Erhöhung*), overdrivelse (*Überhöhung*), ophøjethed (*Erhabenheit*), udgrænsning (*Ausgrenzung*), afstand fra den menneskelige tummel og nærhed til det himmelske (Paul 2003:103). Naturen, særligt opstigningen, som er en bevægelse væk fra byens lave lumpenhed, og selve den digteriske proces, der ledsager bestigningen, har velgørende effekt bl.a. i Heinrich Heines *Die Harzreise*, 1826 (Paul 2003:106). Som det skal vise sig, er Heines bestigning af Brocken af en noget anden karakter end Paul giver indtryk af. Men velgørende er den øjensynligt.

Trangen til afveksling for sanserne er ifølge Fritz Paul karakteristisk for følsomhedens tidsalder, hvorfor bjerge blev et nyt motiv i litteratur og maleri fra midten af 1700-tallet. Tidligere havde hersket et ideal om sjælelig og æstetisk harmoni, gylden middelvej, symmetri og jævn konstans. Fra følsomhedens tidsalder indtrådte tanker om individet og om stemninger som noget, der skal varieres æstetisk, og, som beskrevet ovenfor, noget der fluktuerer i sindet. Tankegangen indfandt sig samtidig med en landskabsæstetik, hvor natur og landskaber betragtes som scener og malerier, altså som flader for blikket, jf. Hirschfeld:

Den os saa naturlige Tilbøjelighed dertil [betragtning af naturens mangfoldighed, LBJ],
finder her i disse Scener [et aftenlandskab, LBJ] sin fuldkomne Tilfredsstillelse. *Hvor uro-*

⁴⁵ En tysk, revideret og udvidet udgave af Pauls "Utsynet fra toppen. Tradisjon og forandring i et litterært motiv fra følsomhetens tid til Ibsen", i *Edda*, Hefte 1, 1994, s. 13-26. Her henvises som anført til den tyske udgave, i Joachim Grage o.a. (udg.): *Kleine Schriften zur nordischen Philologie*, Wien 2003.

lige ere vi ikke, naar vi ei kunne mætte den? Og hvor lidet skulde selv denne fortryllende Udsigt sysselsætte os, hvor mat Indtrykket blive, naar her ingen Afvexling, ingen Mangfoldighed herskede? (...) I Staden smægtede vi ofte efter Afvexling, og uophørlig piinte Eensformigheden os. Her vækkes vore Drifter og tilfredsstilles altid.
(Hirschfeld 1833:33f, min fremhævnings)

Med følsomheden kom den nye synsmåde; ”Abwechslung für die Augen, pittoreske Panoramen, das Geheimnisvolle, oft sagemwobene der Berge” (Paul 2003:104). Indtil den senere oplysningstid havde det forholdt sig anderledes: Endnu Holberg anså Alperne for noget hæsligt og nytteløst bras, der blot var en forhindring for trafikken og ikke befordrede landbrug – som Livius også mente⁴⁶.

Klaus P. Mortensen har behandlet bestigningsmotivet i sin *Himmelstormerne: en linje i dansk naturdigtning*, 1993. Mortensen iagttager hos Anders Arrebo (1587-1637), Thomas Kingo (1634-1703) og Adolph Brorson (1694-1764) den tanke, at naturen er en bog, Gud har skrevet, og som menneskene kan og bør læse. Tanken var tidstypisk, og Mortensen henviser også til den hos bl.a. astronomen Johannes Kepler (1571-1630). Arrebo, Kingo og Brorson fastholdt endnu, men i aftagende grad, en luthersk adskillelse af det menneskelige og det guddommelige og anså ikke menneskets evne til at læse naturen for guddommelig, men for en Guds kærligheds-gave, *agape* forstået som en guddommelig, selv-løs kærlighed, der stiger ned og løfter mennesket op.

Fra barokken og frem mod 1800 forandrede synet på naturen ifølge Mortensen i den retning, at naturen ikke blot er tegn på Gud, men i sig selv er en helligdom. I parentes bemærket kan dette natursyn måske forklare, at Hirschfeld ikke taler om Gud, men ofte tilskriver naturen en overmenneskelig vilje og magt, som det fremgår ovenfor. Samtidig med denne forandring i synet på naturen forskydes opfattelsen af menneskets rolle i tilegnelsen af naturen. I Tullins ”En Maji-Dag” bliver forholdet mellem himmel og menneske uklart, idet menneskets egen stræben efter det guddommelige, menneskets *eros*, er til stede ved siden af *agape*-motivet

⁴⁶ Påpeget af Vilhelm Andersen i *Illustreret Dansk Litteraturhistorie* bd. 2, 1934, s. 484.

(Mortensen 1993:55f). Den andægtige og indsigtsfulde naturbetragtning er altså ikke kun skænket mennesket, men er menneskets egen fortjeneste. Det har sin egen kraft til at stige op til naturens helligdom. Det er den faustiske stræben, der er vigtig hos Goethe og senere hos, blandt mange andre, H.C. Andersen. Der er i perioden ifølge Mortensen sket en omvurdering af menneskets naturlige kærlighedsevne, dets eros. ”Menneskets kærlighedsevne, dets jordiske natur, sender det ikke længere ud af paradiset, men er omvendt menneskets adgangskort til det” (Mortensen 1993:63).

Denne udvikling, som Mortensen beskriver, hænger sammen med den ide om menneskets eget indre, guddommelige lys, som M.H. Abrams har påvist spiller en tiltagende rolle efter midten af 1700-tallet og som Albrecht Schöne har påvist i Goethes farvelære, jf. ovenfor. Det er, i øvrigt ligesom den fortolkning af agape-begrebet som eros’ modsætning, Mortensen benytter, plotinsk tankegods.

Mortensens tese forklarer, hvad digterne vil i højderne. De vil væk fra det dennesidige og nedrige, som hos Luther og ovennævnte ældre danske digtere var forbundet med hele den dennesidige verden. Himmelstormerne vil ind i himlen. I Tullins digt bemærker Mortensen, at den jordiske, slette natur ikke er bundet til mennesket og hele denne verden, men afgrænset til byen, som digtets menneske forlader for at gå ud og finde den sande kærlighed og det guddommelige – i den nærværende, dennesidige natur. Opstigningen bliver hos Tullin med Mortensens ord til ”en bevægelse inden for sanseverdenens rammer”: ”et jeg flygter ud af byen, klavrer op på en høj, hvor hans sjæl får vinger ved oplevelsen af den pragtfulde natur” (Mortensen 1993:58). Mennesket selv står altså ikke i modsætning til det guddommelige og det gode, men det gør byen. Naturen er ikke længere lav, den er ophøjet, og byen er det nye lave, syndens sted.

By, modernitet og urbanitet

Flere af de rejsende i de rejsebeskrivelser, her skal behandles, foretager en bevægelse ud i naturen, væk fra byernes beklemte, snavsede og frastødende verden af sladder, trafik, profit og anonyme masser. Imidlertid udøver byerne, som vi skal se, også en særlig tiltrækning. Byerne er ikke blot stationer på rejsen, men udgør rammer om rejsernes mest intense oplevelser, ofte af erotisk art, men også i form af andre former for tiltrækning og opstemthed.

For at forstå, hvordan by kan afføde bestemte stemninger, må man forstå, hvad by er og hvordan det er at være der. Der skal her redegøres for sociologiske og kulturteoretiske bestemmelser hos Knud Pontoppidan, Georg Simmel, Lyn Lofland, Henning Bech og Martin Zerlang.

Teoretikerne er valgt ud fra det grundlag, at de eksplicit interesserer sig for forholdet mellem menneskets stemningsmæssige bevidsthedsliv og byen. De er desuden af særlig interesse, fordi de betragter byen som konkret omverden for et menneskes liv, dvs. interesserer sig for by-rum og ikke kun for f.eks. demografiske eller socio-økonomiske forhold. De har således øje for aspekter af livet i byen, som specifikt vedrører stemninger: hvordan er det f.eks. at gå på gaden i storbyen?

Som det er belyst på baggrund af Klaus P. Mortensen og Fritz Paul blev byen mod enden af 1700-tallet i tiltagende grad opfattet som syndens og verdslighedens sted i en polariseringsproces, hvor byen blev modsætning til den ophøjede, helliggjorte natur. Byen kunne da opfattes som unatur og profanitet eller det, der er værre, en slags helvede. At vende sig mod byen er således forstået et syndefald. Syndefaldet bragte som bekendt erkendelse og evnen til at skelne med sig.

Når det teoretiske blik nu vendes mod byen, er der også en slags syndefald på færde. Når der nu skal inddrages nye teoretikere for at kunne forstå (stor)byens stemninger, skyldes det nødvendigheden af bevidsthed om og iagttagelse af forskelle, som især ”grundlags-tænkerne” ikke har med. En tænker som Heidegger er begrebsligt stærk og gennemfører måske mest af alle en ophævelse af subjekt-objekt-dikotomien i sin forståelse af stemning, som Wellbery peger på i sin artikel om *Stimmung* som æstetisk begreb (Wellbery 2003). Men ligesom Edens Have er Heideggers verden i den sammenhæng universel natur uden de profane forskelle, der

præger menneskelivet. Heidegger har sagt noget grundlæggende om stemthed, stemning og befindtlighed, og han har hævdet, at ”rummet” er stemt. Men han forstår ikke dette rum konkret eller differentieret, og han skriver om ”mennesket” i form af ”Dasein”, idet han ikke vil definere menneskelighed på forhånd. Heidegger skelner således ikke mellem mennesker ud fra f.eks. køn, alder, social status, geografi eller beskæftigelse. Denne universelle, forskelsløse tilgang præger Wellberys artikel om stemning som æstetisk begreb (Wellbery 2003). Også her handler det om, hvad stemning er i psyke, kunstværker og omgivelser, og ”mennesket” såvel som dets ”omgivelse” er forstået generelt og abstrakt.

Hirschfeld, Bollnow, Benjamin og Böhme har forbundet stemninger med bestemte situationer og steder. Det er en væsentligt anderledes synsvinkel. De opererer med et næsten lige så abstrakt og implicit menneske som Heidegger, men de tænker ikke på rum som abstrakt kategori. De analyserer stemning, aura og atmosfære i forskellige situationer og omgivelser. Denne differentierede tilgang kan langt bedre bringes i forbindelse med rejsebeskrivelser, idet det ud fra sådanne synsvinkler kan begribes og analyseres nærmere, at den rejsende ikke blot er stemt sådan i al ubestemmelig almindelighed, men at stemningen skifter fra sted til sted, afhængigt såvel af omgivelserne som af den rejsendes tanker og valg.

Hirschfelds, Bollnows, Benjamins og Böhmes omgivelser og stemninger er konkrete og anskuelige, men begrænset til natur og land. Det skal forklares nærmere, idet det ikke er lige indlysende hos de fire.

I Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* og den lille *Landlivet*, som her også henvises til, handler det rimeligvis om natur og have. Byen optræder her som modbillede. Hos Hirschfeld er det i naturen man, i modsætning til i byen, får tilfredsstillet behovet for pirring af sanser og sind, jf. ovenfor i ”Sanser og natur: den skabte sammenhæng og den bevægede sansning”.

Walter Benjamins definition af aura er baseret på en naturscene. Hans forståelse af aura er karakteriseret af harmoni og ro og således tydeligt i tråd med ældre opfattelser af stemning som harmoni, jf. ”Stemning. Betydning og baggrund”. Byen er til stede som omgivelse og livsform i hans essay, men den opfattes i essayet som et negativt aftryk af stemningen i naturen og en modsætning til ”andagten” og auraoplevelsen foran det originale kunstværk.

Böhme har overtaget Benjamins aura-definition til sit atmosfære-begreb. Böhmes og Bollnows teorier om atmosfærer eller stemninger har ambitioner om universalitet, og det forbliver hos dem implicit, at det handler om naturstemninger. Deres eksempler på omgivelser og oplevelser er imidlertid fra naturen eller fra landet. De giver også eksempler, der omhandler bygninger og deres indre, og fra byrum, men der mangler noget essentielt, som gør, at det alligevel ikke handler om urbane rum: menneskene, det vil sige de andre mennesker.

Menneskemasser og køn, dvs. erotik, er de to væsentligste elementer i mange af de storbybeskrivelser, der er i de rejsebeskrivelser, der er under luppen her. Henning Bech er den af de inddragede teoretikere, der er gået længst med at analysere byliv og stemninger med fokus på netop disse elementer. Han har grundlagt denne synsvinkel i *Når mænd mødes. Homoseksualiteten og de homoseksuelle*, 1987, og videreført teorien bl.a. i en artikel om H.C. Andersen, "A Dung Beetle in Distress", 1998 (Bech 1998a). Vi skal se nærmere på artiklen nedenfor for at forstå, hvad synsvinklen kan føre til. Bech er sociolog og har fokuseret på køns- og kulturstudier, især af homoseksuelle mænd. Andersen-artiklen handler om moderne stemninger, som hos Bech kan forbindes med homoseksuel eksistens, uden at Bech af den grund vil erklære, at H.C. Andersen var homoseksuel. Det er heller ikke formålet her. Ifølge Bech har de homoseksuelle mænd været kulturel avantgarde. De har tidligere og mere intenst end andre udforsket og udlevet det "urbane" og det moderne liv. Af den grund kan man ifølge Bech med særlig klarhed og tidligere end hos andre iagttage urbane og moderne livsmåder og stemninger hos de tidlige homoseksuelle. Livsstilen og stemningerne, Bech iagttager, er imidlertid ikke specifikt homoseksuelle. Han kan med rette betegnes som urbanitets- og modernitetsteoretiker, og det er som sådan, han skal bidrage her. Hans artikel og teori er inddraget, fordi dens forbindelse af stemninger med køn, kulturhistorie og urbanitet er unik, og fordi hans forståelse af storbyens glæder kaster et alternativt lys over især H.C. Andersens senere storbybeskrivelser. Hos Bech angår de erotiske spil i gaderne ikke eksklusivt homoseksuelle. Man kan altså bringe hans teori i forbindelse med f.eks. H.C. Andersen uden af den grund at måtte hævde, at Andersen havde den ene eller anden slags seksualitet. Det handler hos Bech ikke om at kategorisere Andersen i en seksuel rolle, og slet ikke om seksuelle handlinger eller seksuel identitet. Det handler om stemninger.

En forudsætning for Bechs iagttagelser af by-seksualitet er de anonyme masser, man kan se og ses af, strømmen af fremmede og mængden af muligheder: altid nye mennesker, altid andre steder at gå hen. Her skal redegøres for lignende og bagvedliggende teorier om og iagttagelser af storbylivet: Georg Simmels essay om ”Die Großstädte und das Geistesleben” fra 1903 som en uomgængelig klassiker og Martin Zerlangs afdækning af beslægtet tankestof før og omkring 1900 i essayet ”Byens nerver” i *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*, 2002, herunder i Knud Pontoppidans *Neurasthenien. Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervøsitet*, 1886. Redegørelsen for disse har fokus på negative aspekter af livet i storbyen og kan bedst bringes i forbindelse med de oplevelser af træthed, fremmedgørelse og frygt for menneskemasserne, vores rejsende beskriver. Lyn Lofland og især Henning Bech supplerer disse teorier med positive aspekter af storbylivet. De beskriver og forklarer opstemthed, lyst og rus i byen og danner baggrund for at begribe de rejsendes lystprægede oplevelser af anonyme, tilfældige og flygtige møder og af den (ellers) formålsløse gang på gaderne, det at lade sig flyde i gadernes strøm, at flanere, at nyde byen og dens muligheder. Først skal redegøres for de ældre teorier og iagttagelser.

Sansebombardement og nervøsitet

Hast og forvirring er klassiske motiver i storbyens karakteristik. Der foregår meget i storbyen, og det foregår hurtigt. Storbyen er ifølge Georg Simmels klassiske essay om storbyerne og åndslivet kendetegnet ved ”den raske ophobning af skiftende billeder, den bratte afstand inden for det, som man omfatter med ét blik, uventetheden i de indtryk, der trænger sig på” (Simmel 1992⁴⁷:73).

Mennesket i storbyen er udsat for et nervepirrende sansebombardement, og livet i byen er ifølge Simmel en kamp. Individets selvstændighed og egenart er under angreb af storby-samfundets forskellige former for upersonlig overmagt: historisk overleverede former og normer, byens ydre kultur og moderne teknik, der omgiver en (Simmel 1992:73). Men indivi-

⁴⁷ Her citeres fra den udmærkede danske oversættelse i *K & K* (Simmel 1992).

det yder modstand mod at blive nivelleret og forbrugt af samfundet. Derfor må en undersøgelse af det åndelige liv i storbyerne ifølge Simmel undersøge forholdet mellem individet og de ydre magter, balancen mellem det individuelle og det overindividuelle.

Det bevægende grundmotiv for mennesket i storbyen er ifølge Simmel tilpasning med henblik på at sameksistere med byen og dens mennesker og samtidig bevare individualitet og frihed. Hvordan tilpasser personligheden sig da ifølge Simmel? Svaret begynder således:

Det psykologiske grundlag, hvorpå storbyens individualitetstype opstår, er den intensive-ring af nervelivet, som udgår fra den raske og uafbrudte skiften af ydre og indre indtryk.
(Simmel 1992:73)

Inden Simmel tages op igen, skal nerve-motivet kommenteres. Nerve-lære og -fysiologi var, som berørt ovenfor, et betydeligt tema i det 19. århundredes filosofi (jf. Cray) og æstetik (jf. Wellbery). Teorierne viste sig litterært og altså som begreb i kulturanalysen og karakteristiken af storbylivet.

Martin Zerlang har i essayet "Byens nerver" i *Bylivets kunst. København som metropol og miniature* (Zerlang 2002:69-82) givet et storartet overblik over, hvordan storbyen er blevet fortolket i nervernes tegn: Dårlige nerver var "på mode" i 1800-tallet. Nerver, nervesyge og det moderne byliv blev forbundet med hinanden. Zerlang sporer den idehistoriske baggrund til George Cheynes *The English Malady*, 1733, hvor der med Zerlangs ord trækkes en linje mellem byens nerve og nerver. Thomas Trotter satte i 1807 i bogen *A View of the Nervous Temperament* i denne sammenhæng fokus på den urbane middelklasse. Kombinationen af indendørsliv og adgangen til te, tobak, opium og alkohol øgede ifølge Trotter sensibiliteten, men svækkede samtidig nerverne.

Forestillingen om en sygelig nervøsitet eller følsomhed, der er knyttet til storbyernes middelklasse og storbyens hidsige liv, er også et motiv hos Georg Simmel og inden ham hos Knud Pontoppidan i *Neurasthenien*⁴⁸: *Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervøsitet*, 1886:

(...) vor Hovedstad er netop nu naaet op til at blive en stor By, hvor den complicerede og potenserede Tilværelse er Udtryk for et overinciteret Nervesystem
(Pontoppidan 1886:4)

(...) Forvirringen og Uroen, Synet af de forbifarende Vogne [gør] et ligefrem fortumlende Indtryk. Og ikke blot ere Sandseorganerne i eetvæk occuperede, men de Indtryk, de modtage, ere for største Delen af den Natur, at de fordre at bearbejdes.
(Pontoppidan 1886:5)

Nervernes belastning når i byen ifølge Simmel et kvantitativt højdepunkt, der afføder kvalitative ændringer i sjælelivet; årvågenhed og nervøsitet slår over i blaserthed, idet nerverne foretager et tilbageskridt, en flugt fra byens indtryksfylde.

Storbylivet nødvendiggør og medfører ifølge Simmel desuden intellektualisme. Byen kræver (for) meget af bevidstheden, og det håndteres med intellektets distance og effektivitet. Forstanden ligger i et andet og mere overfladisk lag af sindet end følelserne, og den logiske tænkning er derfor mere omstillingsvillig og egnet til at behandle hastige indtryk end ”den mere konservative følelse” (Simmel 1992:74). Den forstandsmæssige håndtering holder indtrykkene fra de dybere, følelsesmæssige lag af psyken og beskytter derved sjælen (”personlighedens dybder”, Simmel 1992:74).

Intellektualismen viser sig som eksakthed og objektivitet: i evnen til præcist og hurtigt at pris-sætte alting uanset arten og i et eksakt forhold til tiden. ”Pengeøkonomi og forstandens herredømme står i den dybeste sammenhæng” (Simmel 1992:74). Det egentligt individuelle ved genstande går ud over det rent logiske, og værdi vurderes derfor ensartet som bytteværdi; som

⁴⁸ Neurastheni betyder nervetræthed, en træthedstilstand ledsaget af uoplagthed, bekymring og irritabilitet og forskellige kropslige symptomer som hjertebanken og dårlig mave.

penge. Denne "rene saglighed" angår også forholdet til andre mennesker: man holder sig til overfladen.

Den pengeøkonomiske tænkning og eksakthed og forholdet til tid bidrager også til blasertheden: Dette "mønster af den højeste upersonlighed, virker på den anden side i retning af et mønster, der er højt personligt" (Simmel 1992:76), nemlig blasertheden, der opfattes som et udpræget urbant fænomen:

Der findes måske intet sjæleligt fænomen, der så ubetinget er forbeholdt storbyen, som blasertheden.

(Simmel 1992:76)

Den blaserte opfatter alt, men reagerer minimalt og frem for alt ikke følelsesmæssigt. Nerve-trætheden bevirker, at ting ikke opfattes i deres individuelle og særegne "farve", men "fremtræder for den blaserte i en jævnt mat og grå farvning. For det blaserte blik er ingen ting værd at foretrække frem for en anden. Denne sjælstilstand ["Seelenstimmung", Simmel 1903:232] er den tro subjektive refleks af den fuldt gennemsatte pengeøkonomi" (Simmel 1992:77).

Blaserthed afværger udmattelse ved de talløse rørelser, lilleby- eller landbo-åndslivsform ville medføre i storbyens menneskevrimmel. Uden blasertheden ville man blandt "utallige mennesker" "blive fuldstændig atomiseret indvendigt og komme i en helt ubeskrivelig psykisk forfatning ["seelische Verfassung", Simmel 1903:234]" (Simmel 1992:78).

Storbylivet er, som vi har set, præget af omskiftelighed, og individet i storbyen er, med Simmels metaforer, som i kamp, og i fare for at atomiseres. Konsekvenserne for stemningen – forstået som grundtilstand og disposition – er et beredskab i form af nervøsitet, og blaserthed som sjælens panser.

Disse urbane forhold og denne urbane holdning og sjælstilstand kendetegner en væsentligt anderledes stemning end de rolige, kontemplative stemninger, der fortrinsvis knyttes til landet og naturen. Denne form for urban stemning, forstået som en kombination af omverden og holdning, har faktisk træk, der står i et modsætningsforhold til bestemte forståelser af, hvad stemning er. Modsætningsforholdet ligger i den eksakte og *distancerede* måde at sanse på. Den monetære vurdering af alting er fornægtelse af tingenes affektive værdi, af deres *aura*.

I byen er altså distance og overflade grundbestanddele af stemningen. Paolo Mantegazza, der i det følgende citat giver udbredte motiver et koncentreret og prægnant udtryk, skrev i *Nervøsitetens Aarhundrede* (da. 1888), at den nervøse stil i litteraturen

afspejler det forhold, at ”den Nervøse” ikke har fem sanser, ”men femhundrede, ja femtusinde, og hans Nerver, som er blevne til lutter Mikroskoper, Teleskoper, Mikrofoner, Telefoner og Galvanometre holder ham i bestandig Uro og forvandle ham til et Spejl med Hundrede Flader, som optager alt, hvad der rører sig opadtil og nedadtil, i Højden og i Dybden.”

(Mantegazza 1888, efter Zerlang 2002:76)

”Mikroskoper, Teleskoper, Mikrofoner, Telefoner og Galvanometre” er et højst interessant ordvalg: det handler for det første om syn og hørelse. Det er distancens sanser – hvorimod føle-, smags- og lugtesansen forudsætter nærvær og indtagelse af det sansede. Den nervøses stemning besidder altså ikke det, som Gernot Böhme har fremhævet hos Walter Benjamins definition af aura ved naturlige objekter: at man indånder og indoptager atmosfære. Det umiddelbare nærvær, som både Benjamin og Böhme lægger afgørende vægt på, og som er en grundsten i tankegangen også hos Heidegger, Bech, Gumbrecht og Maffesoli, er for det andet et fraværende koncept i denne beskrivelse af storbystemning.

Der er endnu en form for distance indlagt i Mantegazzas metaforer: der er *apparatur* imellem, et begreb, der i Benjamins essay er en årsag til auratab, altså til ”ikke-stemning”. Apparatur som metafor for den nervøses sanser indebærer ideen om noget ikke-menneskeligt, noget maskinel, her naturligvis især markeret af galvanometret⁴⁹.

Den urbane distance og intellektualisme, der her er beskrevet, står i modsætning til den åbne, nærværende, hengivne og elskende holdning, der hos flere tænkere danner forudsætning for stemning (jf. ovenfor om ”Sanser og natur: den skabte sammenhæng og den bevægede sansning”); Hirschfeld taler om den bevægede sansning, Benjamin om den andægtige og nærværende tilegnelse af aura, Straus og Bollnow om gennem- og samstemthed.

⁴⁹ Et fintmærkende apparat til måling af elektrisk strømstyrke (et amperemeter).

Står storbyen med dens fremmedhed, overfladiskhed og flygtighed da i modsætning til stemning, der hos mange tænkere er forstået som dybde og samklang? Som vi skal se, er den fremmedhed, der er et grundvilkår hos de refererede tænkere, indbygget også i Lyn Loflands og Henning Bechs by-definition. Men de viser, hvordan byen tværtimod kan forstås som ikke bare havende stemninger, men som særligt stemningsbefordrende.

En verden af fremmede

Lyn Lofland definerer i bogen med samme titel by som ”a world of strangers” (Lofland 1973). Denne beskrivelse definerer by i en meget generel forstand, men indebærer også bestemte skel. Det generelle ved definitionen indebærer, at man kan forstå steder og situationer som urbane, selvom de ikke finder sted inden for nogen ”bygrænse”. Det ophæver problemet ved at bestemme, hvor en by begynder og ender. Med denne definition kan man desuden forstå ikke blot f.eks. banegården og perronen, men også togets indre som byverden, også når toget befinder sig mellem byer. Byen har spredt sin indflydelse ud over sig selv og gjort verden til by-verden, fordi mennesker uden for den geografisk afgrænsede byverden orienterer sig mod byer, og fordi moderne transportmidler (bl.a. toget) og kommunikationsmidler har flyttet grænserne for det urbane som livsform (jf. Louis Wirth: ”Urbanism as a Way of Life”, 1938).

Henning Bech, der anvender Loflands definition af by, hævder at moderne tele-medier og internet bringer mennesker i en ”verden af fremmede” andre steder end i den geografiske by (Bech: ”(Tele)urban Eroticism”, 1996).

For rejsebeskrivelser fra det 18. og 19. århundrede er tv og internet ikke relevant. Påstanden om disse ”urbanitets-medier” nævnes her for den læser, der kunne have lyst til at forholde disse teorier om stemninger til yngre perioder end den, der her behandles, og for at give et eksempel på en konsekvens af definitionen af by som en verden af fremmede. Bech, som på denne måde regner med urbane ”paralleluniverser” i eller ved siden af byens gader og pladser og desuden analyserer dele af denne verden af fremmede, taler følgerigtigt ikke om én verden af fremmede, men om verdener af fremmede, ganske meget som Michel Maffesoli forestiller sig mennesker gå ind og ud af forskellige roller og stemninger i forskellige sociale sammenhænge.

Definitionen af by som "verden af fremmede" gør ikke kun bybegrebet bredere. Den indebærer, at der skal være en vis minimal mængde af mennesker til stede, og, vigtigere, at indbyrdes fremmedhed er et alment, grundlæggende vilkår. Derfor er landsby ikke by i denne forstand, og derfor er ikke alt liv i en storby urbant. Nogle steder, situationer og eksistensformer er mere urbane end andre. Der er ikke nødvendigvis særlig urbant i folks hjem, og et menneske, der overvejende fragter sig gennem byen (i bil) mellem arbejde (hvor hun sandsynligvis kender folk og selv er velkendt) og hjemmet (hvor der måske er en familie), lever mindre urbant end mennesker, hvis liv i høj grad udspiller sig steder, hvor fremmedhed og menneskemasser spiller en afgørende rolle; i gaderne, parkerne, barer, banegårde osv. Henning Bech hævder (Bech 1987 og 1998a) på den basis, at homoseksuelle mænd fra storbyernes tidlige historie har levet mere urbant end deres samtidige, at de har været det moderne livs fortropper og at de bærer særlige vidnesbyrd om det moderne (by)liv – mere end heteroseksuelle, fordi de homoseksuelle mænds kærlighedsliv og sociale liv ikke har udspillet sig "hjemme", men i gader, parker, operaer osv., og mere end homoseksuelle kvinder, fordi de (i slutningen af det 19. århundrede og ind i det 20.) hverken havde de samme økonomiske muligheder eller samme frihed til at vandre alene i byen.

Bech sammenholder i artiklen "A Dung Beetle in Distress: Hans Christian Andersen Meets Karl Maria Kertbeny, Geneva, 1860. Some Notes on the Archaeology of Homosexuality and the Importance of Tuning", 1998, H.C. Andersens eventyr "Skarnbassen", 1861, med hans dagbøger og andre kilder til hans liv og færdens omkring tidspunktet for eventyrets tilblivelse.

Bech argumenterer for, at stemningers betydning for et menneske og et menneskes bevidsthed om stemninger hænger sammen med livsførelsen, som hænger sammen med dens historiske tid og sted samt menneskets "rolle" eller selvforståelse. Det antages, at stemninger findes, og at de både er individuelle, mentale og fælles, "objektive" fænomener. Han antager desuden, at virkelige stemninger, i dette tilfælde H.C. Andersens stemninger i efteråret 1860, viser sig i skriften, som før ham bl.a. Dilthey, jf. ovenfor, og Gumbrecht. Idet stemninger ikke kun opfattes som individuelle, men også som sociale og på andre måder "objektive", idet de er påvirket og indgivet af ens livsverden, er en forfatters stemninger ifølge denne tankegang ikke kun individuelle, men vidner om hans livsverden, livsbetingelser og livsform, kort sagt hans eksistens.

H.C. Andersens stemninger, der i efteråret 1860 var påfaldende nervøse og sygelige trods gunstige omstændigheder og stor succes i det ydre, fortolker Bech som prototypiske for moderne homoseksuel eksistens og for senmoderne eksistens i almindelighed. Ved den moderne verden forstår Bech den tid, hvor storbyer findes, og hvor bl.a. de teoretiske apparater psykiatri og psykologi findes. Det moderne lokaliseres således epokalt efter midten af det 19. århundrede. Sen-moderne er den tid, især efter 2. verdenskrig, hvor sådanne betingelser spiller en rolle for mange mennesker (Bech 1998a:150, note 38; Bech 1987:270-74). I dag er, ifølge Bech, den flygtige eksistensform og hele nervøsiteten og den objektive paranoia, beskuetheden, seksualiseringen og anonymiteten, som i det 19. århundrede var nye vilkår, blevet almindelige livsvilkår for de mange. Analysen af disse aspekter af den moderne vestlige livsverden er især elaborerede af Bech i *Når mænd mødes*, 1987⁵⁰.

Bech hævder, at det er sandsynligt at stemninger vil træde mere i forgrunden og have større vægt under bestemte omstændigheder. For eksempel hos mennesker, der har meget tid alene med sig selv. Og ydermere, hvis livet er fuldt af muligheder og valg. Under sådanne omstændigheder, hvor individet er særlig selvbevidst og kan og skal vælge meget, er forholdet til omverdenen i mindre grad bestemt af andre menneskers krav, af normer, regler og konventioner. Under sådanne omstændigheder er individet overladt til sine stemninger. Disse livsforhold er typiske for den moderne verden, og især i den sen- eller postmoderne vestlige verden. Selvbevidstheden, selvrefleksionen og den relative frihed prægede også den ugifte digters liv.

H.C. Andersen er hos Bech som nævnt tentativt forstået som en tidlig prototype på det moderne liv. Typiske moderne stemninger, man også finder hos Andersen, er rastløshed, ensomhed, ubehag og en følelse af hjemløshed. For eksempel trangen til at rejse hjem og dog ikke, som prægede H.C. Andersen i efteråret 1860. Og der er andre træk hos Andersen, som Bech genkender hos den homoseksuelle stereotyp; hypersensitiviteten, optagetheden af hvad andre vil tænke om ham, hans forsøg på at forklare sig selv, hans smertelige fornemmelse for samtalers flertydighed, hans behov for anerkendelse og smiger og hans evige søgen efter mulige

⁵⁰ Og den indholdsmæssigt reviderede oversættelse *When Men Meet*, 1997.

ondskabsfuldheder og uretfærdigheder. Andersen tilhører, hævder Bech med reference til Eve Sedgwick, den slags, hvis identitetsfølelse først og fremmest er stemt med en tone af skam, dvs. en grundlæggende fornemmelse af at være forkert (Bech 1998a:150).

Der er alternative forklaringer på Andersens stemninger og tilstande; f.eks. kan den høje grad af følsomhed og opmærksomhed på underliggende betydninger skyldes, at han kom fra proletariatet og aldrig følte sig helt som de mennesker i samfundets top, han kom til at omgås.

Man må desuden tænke på, at en følelse af forkerthed i seksuel og rollemæssig sammenhæng ikke kun kan skyldes "homoseksualitet", men i Andersens tilfælde selvfølgelig det på en anden måde ikke at leve som de fleste, idet han aldrig blev gift. Idet han forblev udenfor ægteskab, forblev han udefineret og et potentielt objekt for andres spekulationer – og levede således i den tilstand af objektiv paranoia, som gjaldt de facto forfulgte homoseksuelle og ifølge Bech skulle blive en generel tilstand i den senmoderne verden (Bech 1998a:151). Enestanden understøtter endelig det at have meget tid til sig selv, hvilket igen skulle fremme det at være et stemningsmenneske.

Der er ifølge Bech også træk ved den typiske moderne homoseksuelle mand, man *ikke* finder hos H.C. Andersen: at tilværelsen er seksualiseret, at der er en konstant fokus på overflader, udseende, blikke, menneskemængder, anonyme møder med fremmede og *cruising*, en slags lystfyldt vandring, hvor man går for at udveksle blikke i mængden, og hvor den flygtige flirt er formålet. Alt dette er specifikt for byen, og Andersens primære livsverden forblev ifølge Bech en landlig verden.

Byliv og -stemninger spiller en større rolle hos H.C. Andersen, end Bech her antager. Som vi skal se, findes de moderne byfænomener og stemninger i høj grad hos Andersen, ikke overalt i forfatterskabet, men udpræget i rejsebogen *I Spanien*, 1863, samt i "Dryaden", 1868, og *Billedbog uden Billeder*, 1839 og senere udgaver, som begge behandles nedenfor. Disse urbane motiver genfindes desuden i de følsomme rejser helt fra Sternes *A Sentimental Journey*, 1768.

Inden vi igen vender os mod andre teorier om stemninger, skal Bechs konklusion og ærinde gentages og nuanceres: Han skriver ind i diskussionen om Andersens (homo)seksualitet, men vil hverken hævde, at Andersen var homoseksuel eller, som Wilhelm von Rosen på social-konstruktionistisk grundlag, hævde at spørgsmålet er forkert, fordi Andersen ikke kunne have

været ”homoseksuel” inden begrebets fødsel⁵¹. Bechs pointe er, at ”det homoseksuelle” hverken behøver at dreje sig om et begreb og en rolles definition eller om seksuelle handlinger. Han går en tredje vej, hvor han påviser ligheder mellem homoseksuelle og H.C. Andersen, hvad angår stemninger og *kun* stemninger. Grundlaget og pointen er, at stemninger er grundlæggende vigtige og definerende for eksistensen. Seksualitet, identitet og eksistens opfatter Bech som noget, der er stemningsmæssigt og som står i et intimt og ordløst forhold til både sanselige og følelsesmæssige fænomener, og som finder sted et sted. Ikke mindst i byen.

Lyn Lofland har som anført før Bech defineret by som en verden af fremmede. Det er hos Lofland en grundantagelse, at det i byer til alle tider har været nødvendigt at vide noget om de mennesker, man færdes iblandt. Byer er derfor ordnede på måder, man skal kende for at kunne aflæse, men som fungerer som forholdsvis pålidelige måder at orientere sig socialt.

Loflands pointe er, at omgivelsen eller stedet spiller en større rolle for stemningen i den moderne by end i den før-moderne, fordi man i den moderne ikke længere kan identificere fremmede ved hjælp af deres udseende, f.eks. standsbestemte klædedragter, men i stedet identificerer dem ud fra stedet og stemningen. Det er i tråd med Bechs pointer om, at individers mere omfattende tid med sig selv og større sociale frihed betyder, at stemninger spiller en større rolle i det moderne (og endnu mere i det senmoderne), idet også Lofland dermed hævder, at stedet er mere stemningsskabende end det har været i det førmoderne, som han bredt

⁵¹ Ifølge Wilhelm von Rosens disputats *Månens kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*, 1993, blev ”homoseksualitet” og den homoseksuelle kønsrolle til efter omkring 1870. Det bevirkede, at homofobien blomstrede. Hvor seksualitet mellem samme køn tidligere i en anden grad var opfattet som mulig aktivitet, blev det nu opfattet som identitet. Man bedrev altså ikke blot denne form for seksualitet eller kærlighed, men

stadfæster til før de borgerlige revolutioner og før den industrielle og politiske udvikling, der i midten af det 19. århundrede også førte til udviklingen af de moderne storbyer. Den moderne tid eller storby er med andre ord ikke mindre stemningsbefordrende end fortiden eller naturen. Tværtimod har den moderne storby gjort rum mere stemningsskabende end det tidligere var, idet mennesker er blevet mere opmærksomme på omgivelserne og forstår ikke bare fremmede menneskers identitet, men også stemningen ud fra dem.

Byer kan i høj grad betragtes som centre for det moderne liv, og det moderne liv, som vi har set, som særlig stemningspræget. Der er altså ingen grund til at antage, at stemninger fortrinsvis er knyttet til natur, land og ensomhed, selv om vi har set, at flere tænkere (Benjamin, Bollnow og Böhme) definerer eller implicit forstår stemning som naturstemning og forbinder stemning med disse omgivelser og med ensomhed og ro. Tværtimod er byen og det urbane måske endnu mere stemningsbefordrende end landet. Det er blot en anden slags stemninger. Nogle af disse stemninger og deres urbane rammebetingelser findes beskrevet i de følsomme rejser længe inden den teoretiske litteratur, der gengives her, og tidligt i forhold til antagelserne (Benjamin, Lofland, Bech) om det modernes opståen og ”gennembrud” omkring midten af 1800-tallet.

Der er et forbløffende motivfællesskab mellem de berørte byteorier og de følsomme rejser. Sammenfaldene tyder på, at visse urbane fænomener, som er blevet skildret teoretisk, er san- set og beskrevet længe før af de rejsende digtere, *eller* at den teoretiske litteratur i et vist omfang genbruger skønlitterært stof i sine iagttagelser af storbyen⁵². 1800-tallets modebegreb om nerver og nervøsitet, som først slog rigtigt igennem mod slutningen af det 19. århundrede, jf. Zerlang, finder man således mange steder allerede i Jens Baggesens *Labyrinten*, 1793, og tan- ken om en særlig storby-urban fintmærkende opmærksomhed og kommunikationsform med diskrete, indforståede tegn, noget, som blandt vores teoretikere er skildret som et fænomen i samtiden hos Knud Pontoppidan og Georg Simmel omkring 1900, og hvis udvikling Henning

⁵² Dette litterære stof, disse motiver, som vi skal se nærmere på, har ikke nødvendigvis deres første og originale forekomst i disse følsomme rejser.

Bech især forbinder med de sidste årtier i det 19. århundrede og frem, finder man allerede i Sternes *A Sentimental Journey* fra 1768.

Sådanne enkeltstående urbane motiver fra den teoretiske litteratur kan og vil nedenfor påvises i rejselitteraturen. Gang i storbyen er et særligt emne, som samler mange af disse motiver. På gaden er man udsat for menneskemasser, arkitektur, trafik, angst, kaos, flimmer, øjeblikserotik, uoverskuelighed, muligheder, reklamer osv. I gaderne må man forholde sig til disse ting, mest grundlæggende til denne ”verden af fremmede”, som Lofland og Bech kalder menneskemasserne og -strømmen.

Gang

Der er tre måder at gå på i storbyen, som går igen hos forskellige teoretikere såvel som i rejse- litteraturen. Alle tre er stemninger i den forstand, at der er ydre forhold, som sætter mennesket i en bestemt sjælelig tilstand, og som mennesket indtager en bestemt holdning til. Det drejer sig om 1) den forskrækkede, overvældede vandrende, der føler ulyst og fare. Han er ”i kamp” og i fare for at blive ”atomiseret”, som Simmel har benævnt det. Denne byvandrer oplever væmmelse, frygt og sommetider panik-lignende angst. Man kan også 2) vandre på grund af en art tvangsmæssig trang. Denne form for gang i byen repræsenterer flanøren, som man kender ham fra bl.a. Baudelaire, Walter Benjamin og Siegfried Kracauer (f.eks. ”Erinnerung an eine Pariser Strasse”, 1932). Disse flanører vandrer alene og er betagede af byen som labyrint. De frygter ikke som de forskrækkede byvandrere at blive opslugt eller angrebet af mængden. De forholder sig nemlig som tilskuere, reflekterede betragtere af det moderne liv i byen. Flanøren er ikke som de andre mennesker i byen, men kan bevæge sig ind og ud af mængden uden at gå i et med den. Flanøren bevarer sin individualitet og vandrer som om han var alene. Han søger ofte ind i byens mere afsides steder, sidegader og passager frem for hovedstrøget, drejer hellere om et hjørne end fortsætter lige ud. På den måde er han beslægtet med de romantiske lystvandrere. Den tredje type 3) undgår ikke og ønsker ikke at undgå menneskemængden. Det labyrintiske har ingen særlig appel til ham, tværtimod foretrækker han ofte byens hovedstrøg, hvor han kan kaste sig ud i og lade sig flyde på byens strøm af fremmede. Denne form for byvandring er lystfyldt. Henning Bech har beskrevet denne type, og man finder ham, som vi skal se, hos H.C. Andersen.

Frihed: Lyst og ulyst, spil og identitet

Som det fremgår af de tre former for bystemninger, der er knyttet til det at gå i storbyen, hersker der to grundforholdsmåder til byen (og landet): frastødning og tiltrækning, ulyst og lyst. Blandt de skildrere af storbyen, der er berørt her, præsenterer Georg Simmel det mest splittede syn på byen. Han skildrer det pulveriserende og ødelæggende ved storbyen: i storbyen er man undværlig og anonym, og byen har ikke brug for en. Men han skildrer også den anden side af storbyens fremmedhed, nemlig den frihed, anonymiteten og den gensidige uafhængighed giver.

Fremmedhed er det grundvilkår, der ligger bag de tre former for by-vandring og -stemning. Fremmedhedsfølelsen kan opleves som angst, forvirring og ensomhed i mængden, eller som frihed: frihed i forholdet mellem udseende og identitet (jf. Lofland og Bech nedenfor), frihed til at være sig selv og, måske endnu vigtigere, frihed til at være en anden, at sætte ens rolle fri. Det er en følge af overfladiskhed:

Urbanites (...) are not always busily engaged in "avoiding" the city. The city may also be, for those with the knowledge and skills to make it so, a setting for adventure; a place to confront new and diverse people and situations; a place to try out new and diverse identities.

(Lofland 1973:158)

Man kan spille noget andet end man er, man behøver ikke (bestræbe sig på at) være sig selv, hvilket kan være anstrengende. "Overfladens selvstændiggørelse" kan være "en art befrielse fra subjektiviteten" (Bech 1987:314).

Det kan altså være glædes- og lystfuldt at være fri for sin egen identitet, samtidig med at det kan opleves som en sørgelig mangel. "En klage går igen i hele den homoseksuelles hundred-årige historie: at han ikke kan være sig selv", skriver Bech (Bech 1987:151), men hævder i det samme, at dette identitetsproblem og rollespillet er almene moderne vilkår:

Det er overhovedet ikke til at være sig selv nu om dage. Hvad er en landmand, der er fallet, en smed der måske mister arbejdet, en arbejdsløs der går på kursus? Selv det at være far er blevet til et problem, det at være mand til en rolle.

(Bech 1987:153)

På grund af dette forhold er utilpashed en af det moderne bylivs grundstemninger. Den skyldes en usikkerhed overfor verden og medfører rollespil: Man forestiller sig, fordi man ”er forkert”. Rollespillet virker tilbage og forstærker utilpasheden, men stemningen kan vendes ved at udnytte og nyde den frihed, ubestemtheden og friheden giver: man kan spille forskellige roller efter forgodtbefindende (Bech 1987:153f), særlig i byen:

Fraværet af sikre fællesskaber og faste identiteter sætter fri til forandring, og bylivets masser og muligheder begunstiger den.

(Bech 1987:215)

Overflader

Byen skaber menneskelige overflader: I byen er der mange mennesker, og man passerer hinanden som fremmede. Man ses og ser først og fremmest, og det er som overflader. Overfladen bliver til som forskel til det indre, selvet, personligheden, hvem man er, hvordan man lever osv. Det er ikke synligt på overfladen, hvem man er, og hvad man ellers gør og laver. I byen er overfladen løs, og det mærker man. Der er frihed til at skabe sig, til at gestalte sin overflade. Denne formgivning er, hvad Bech kalder æstetisering, en urban tendens. Æstetiseringen og friheden kan være lystfyldt:

De korte kontakter og éngangsmøder er én måde at tackle byens faktum på: at man er blandt fremmede mennesker, at der er masser af dem, og at der hele tiden er ny; at man selv er blottet overflade og skjult indre, hemmelig modtager og levende signal; at blandingen af nærhed og afstand, overflade og dyb, masse og ensomhed på samme tid tiltrækker og er uhyggelig.

(Bech 1987:170)

Hvad er det ved byen der stimulerer? Det er sikkert hele denne særlige blanding af nærhed og afstand, mængde og flimmer, overflader og blikke, frihed og fare. De andre er værgeløse over for éns blik og man er selv udstillet for deres; man kommer så tæt på dem at man faktisk kan røre ved dem men samtidig ikke bør, en afstand der provokerer til at man overskriver den og alligevel opretholder den.

(Bech 1987:187)

Der er tale om en form for erotik. Denne lyst indeholder ikke primært et ønske om ”dyb og inderlig forening”, men ønsker, der forholder sig til fristende overflader.

Denne urbane form for overfladeerotik, der udspringer af fremmedhed og befordres af storbyen, genkender man, som vi skal se, i H.C. Andersens *I Spanien*, 1863. Adskillige andre motiver og tanker fra teorierne om både natur- og bystemninger findes som nævnt i rejselitteraturen, som det nu skal handle om, begyndende med Laurence Sternes følsomme rejse.

De litterære analyser sigter mod at karakterisere hver enkelt rejseskildring og tager derfor forskellige ting op. Der fokuseres gennemgående på, hvordan by og land fremstilles; hvordan er de opfattede, hvilke stemninger forbindes de med, og hvilket forhold er der mellem dem? Der er fokus på de urbane forholdsmåder og stemninger, der her er berørt, særligt spørgsmålet om lyst eller ulyst. Analyserne handler desuden om hvordan værkerne selv behandler spørgsmålet om forholdet mellem rejse og skrift; virkelighed og fiktion; indtryk og udtryk, spejl eller lampe (jf. Abrams og Crary) kort sagt det vanskelige spørgsmål om, hvordan den rejsende forfatter overhovedet forholder sig til omverdenen, og hvordan dette forhold kommer på papiret.

Laurence Sterne: A Sentimental Journey

Laurence Sterne (1713-1768) rejste flere gange til Frankrig og Italien, bl.a. gennem begge lande i 1765, hvor han nåede til Napoli. Denne rejse ligger bag *A Sentimental Journey*. Sternes værk er behandlet her, fordi det er en grundlæggende inspiration for de senere rejsebøger, som skal behandles nedenfor, og fordi den, som nævnt i indledningen, grundlagde genren.

A Sentimental Journey kan betragtes som en epilog til Sternes romanværk *Tristram Shandy* (ni bind, 1759-67), og som et polemisk modstykke til Tobias Smolletts u-følsomme *Travels through France and Italy*, 1766. Sterne mødte Smollett på sin rejse. Karakteren Smelfungus er kalkeret over Smollett og parodierer hans melankoli, bitterhed og beklagelser (Sterne 1768:114-120).

Rejsens fortæller er præsten Mr. Yorick, som afgjort ligner Sternes alter ego. Sterne var selv præst og identificerede sig selv med Shandy såvel som Yorick. Det gav nogle problemer i forhold til offentligheden, idet rejsebogens sjofle fortællinger virkede lidt malplacerede fra en præst (jf. efterskriften i Sterne 1768). Sternes trykte prædikener blev omvendt godt modtaget, men blev også set i lyset af, hvem der havde skrevet dem – den erotiske humorist.

Generelt var der i tiden en positiv modtagelse af det patetiske og en negativ modtagelse af det vittige i Sternes bøger. Man elskede følelsen, men ikke ironien. Sterne havde humoren i Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (2 bind, 1605 og 1615) som forbillede. Denne humor bygger på misforholdet mellem hovedpersonernes tale og handling. De taler stort, men handler småt, og talen, især hos Cervantes, er ofte vrøvl. Hovedpersonerne er snarest antihelte. Som forbillede er både Don Quixote og Yorick i hvert fald højst tvivlsomme.

Laurence Sternes sene værk⁵³ om grev Yoricks følsomme rejse indstiftede genren følsom rejse. Det tyske adjektiv *empfindsam* blev skabt på direkte foranledning af titlens oversættelse til

⁵³ *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* blev offentliggjort 27. februar 1768. Sterne døde 18. marts.

tysk i 1768. Lessing foreslog ordet til Sternes oversætter, Johann Joachim Christoph Bode, i et brev fra sommeren 1768⁵⁴:

Wagen Sie, *empfindsam*! Wenn eine *mühsame* Reise eine Reise heißt, bei der viel Mühe ist;
so kann ja auch eine *empfindsame* Reise eine Reise heißen, bei der viel Empfindung war.

Man havde inden da haft substantivet *Empfindung* (følelse, indtryk), men ikke adjektivet. Nydannelsen *Empfindsamkeit* udsprang siden hen af adjektivet.

Det danske ord *følsom* har vi fra det tyske *empfindsam*, der som nævnt blev skabt til Sternes bog. *A Sentimental Journey* og dens genre spiller således en central rolle for dannelsen af et begreb, som må siges at have haft stor betydning i æstetik, psykologi, pædagogik – og rejselitteratur – lige siden. Rejsebeskrivelser blev subjektive i og med denne genre, og de er aldrig blevet de samme igen. Vi kan til stadighed læse om de personlige indtryk og følelser, rejsemål og -oplevelser har vakt. At disse rejser er eller kan kaldes ”følsomme” eller ”sentimentale” betyder ikke (nødvendigtvis) at de er patetiske, om end det bestemt også er en del af genrens tradition. ”Følsom” er nærmere betydningen end den nudanske betydning af ”sentimental”.

Sentimentalitet og følsomhed er dog omtrent synonyme, også med begrebet sensibilitet. Ifølge Martin Fontius (”Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität” i *Ästhetische Grundbegriffe*, 2003) overtog man i Tyskland mod slutningen af 1700-tallet ordet *Sentimentalität* fra engelsk *sentimentality*, og det betød, ligesom på moderne dansk, følsomhed som maner, overdrevent føleri.

Sterne videreudviklede med sin *Sentimental Journey* betydningen af det engelske *sentimental*, der indtil da havde haft vægt på *sentiment* fra det franske, dvs. i betydningen tanke, mening. Hos Sterne betyder det følelsesfuld, blødhjertet (Fontius 2003), hvilket efter 1768 blev den almindelige forståelse af ordet. Hos Sterne optræder *sentiment* i denne fortolkning første gang i *Tristram Shandy*, 1760, men kun én gang, hvor det henviser til pikante følelser mellem men-

⁵⁴ Man kender til en få år ældre forekomst af *empfindsam* i et brev fra 1757 af Gottschedin (jf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, opslaget ”Empfindsamkeit”).

nesker af forskelligt køn. Herefter var det slut med den ædelmodige betydning af *sentiments* i England, hævder Fontius (Fontius 2003:496).

De vigtigste og tidligste impulser til følsomhedens tænkning kom ifølge Fontius fra England, som allerede i 1688 havde sin borgerlige revolution ("Glorious Revolution"). Enevælden blev afskaffet, og englænderne fik borgerrettigheder (The Bill of Rights, 1689, "An Act Declaring the Rights and Liberties of the Subject and Settling the Succession of the Crown"). Fra England kom i 1700-tallet således den borgerlige følelseskulturs idealer om, at ægteskab skal baseres på tiltrækning i stedet for på økonomiske interesser, og at der bør være følelsesmæssige bånd mellem forældre og børn (Fontius 2003).

Selv om *A Sentimental Journey* var foranledning til dannelsen af et adjektiv og uden tvivl havde en videre virkning, kan værket næppe ses som en initiation af følsomhedens tidsalder ud af ingenting. Som det er beskrevet ovenfor, fandt der i perioden efter omkring midten af det 18. århundrede sideløbende udviklinger sted i æstetik og erkendelsesteori, der gik i retning af at tilskrive subjektet større vægt som kilde til følelser, tanker og indsigter. Det er netop som kilde, Yoricks følsomhed må karakteriseres, ikke som indtryksfølsom modtagelighed: lampe snarere end spejl og i høj grad beskæftiget med sig selv.

Hvordan skal man da rejse ifølge denne første selvudråbte følsomme rejsende? Vi har allerede berørt begreber, der karakteriserer den rejsende såvel som stilen: følsomhed, erotik og ironi. Den ideelle rejsende er således følsom, dvs. modtagelig, for indtryk og for sit eget indre liv, tanker, rørelser og indfald. Den ideelle rejsendes følsomhed omfatter ifølge Yorick en udstrakt modtagelighed for verdens skønhed og i særdeleshed for kvinders ditto. Følsomheden fører ikke kun til erotiske eventyr, men har også med lysten til at gå ukendte veje at gøre. Denne form for rejsende bevæger sig altså ikke gerne ligeud efter et forudsat mål, men drejer gerne af helt uden plan. Ironien, der præger bogen, er den passende form for humor i dette værk, hvor alting er reflekteret i fortælleren. Humoren og ironien består som allerede nævnt i et misforhold mellem tale og handling. Dette skal uddybes nedenfor.

Yorick præsenterer et katalog af typer af rejsende (Sterne 1768:79ff, "Preface in the Desobligent"). Hvilken type han selv er forbliver uklart, men han bedyrer, at han vil rejse på en ny måde. I "In the Street. Calais" (Sterne 1768:116-120) giver han en parodi på andre rejsende,

Smelfungus og Mundungus, og her er den følsomme rejsende klarere karakteriseret. Smelfungus er gnaven og utilfreds og oplever kun sig selv, dvs. sit dårlige humør, overalt, og intet fornøjer ham. Mundungus er rig og gør en lang rejse, men er en uopmærksom, ufølsom rejsende "(...) without one generous connection or pleasurable anecdote to tell of; but he had travell'd straight on looking neither to his right hand or his left, lest Love or Pity should seduce him out of his road" (Sterne 1768:119).

Sådan skal man altså ikke rejse. Man bør i stedet være åbensindet, opmærksom og modtagelig for kærlighed, for "Love or Pity". Dette er centralt. Erotik og medfølelse er i *A Sentimental Journey* fremstillet som to sider af kærligheden, der er lige naturlige og glider over i hinanden. Man ved således ikke altid hvor medmenneskeligheden og medfølelsen ender og hvor flirten eller mere håndfast erotik begynder.

Den glidende overgang mellem erotik og medfølelse i værket hænger sammen med en art herlighedsteologi i værket, ifølge hvilken verden og dens enkelte fænomener anses for tegn på Guds eksistens og storhed. Yorick hævder, at det sanselige er naturligt, at det er Guds vilje, at man skal nyde livet, og at tiltrækningens delikate tråde (altså kærligheden, også i form af både erotik og medfølelse) er vævet af Gud. Synspunktet går igen i Sternes prædikener.

Den følsomme rejsende i *A Sentimental Journey* er altså rejsende i kærlighed. Han er således "altid forelsket", jf. "Montriul" (Sterne 1768:128f). I forbindelse med dette tema er også enetalen i "The Passport. Versailles" interessant:

The Count led the discourse: we talk'd of indifferent things, – of books, and politicks, and men; – and then of women – God bless them all! said I, after much discourse about them – there is not a man upon earth who loves them so much as I do (...)

Hèh bien! Monsieur l'Anglois, said the Count, gaily – you are not come to spy the nakedness of the land – I believe you – *ni encore*, I dare say, *that* of our women – But permit me to conjecture – if, *par hazard*, they fell in your way – that the prospect would not affect you.

I have something within me which cannot bear the shock of the least indecent insinuation: in the sportability of chit-chat I have often endeavoured to conquer it, and with infinite pain have hazarded a thousand things to a dozen of the sex together, – the least of which I could not venture to a single one, to gain heaven.

Excuse me, Monsieur le Count, said I – as for the nakedness of your land, if I saw it, I

should cast my eyes over it with tears in them – and for that of your women (blushing at the idea he had excited in me) I am so evangelical in this, and have such a fellow-feeling for whatever is *weak* about them, that I would cover it with a garment, if I knew how to throw it on – But I could wish, continued I, to spy the *nakedness* of their hearts, and through the different disguises of customs, climates, and religion, find out what is good in them, to fashion my own by – and therefore am I come. (...)

The thirst of this, continued I, as impatient as that which inflames the breast of the connoisseur, has led me from my own home into France – and from France will lead me through Italy – 'tis a quiet journey of the heart in pursuit of NATURE, and those affections which arise out of her, which make us love each other – and the world, better than we do.

(Sterne 1768:216-219)

Det er naturen, han søger og elsker. Hans kærlighed er af erotisk art uanset den knibske blusel han giver udtryk for, men den er i Yoricks forståelse også naturlig og derfor moralsk rigtig. Det er et gennemgående tema, der ikke opgives, selv om kærligheden bliver til seksualitet: Efter fristelsen og samlejet med den smukke kammerpige i ”The Temptation. Paris” følger et forsvar for passion og tiltrækning. Dette forsvar benytter sig af billedet af gudskabte tråde af kærlighed og lidenskab mellem os:

If n

I am positive I have a soul; nor can all the books with which materialists have pester'd the world ever convince me to the contrary.
("Maria. Moulines", Sterne 1768:271)

Yorick er særdeles følsom overfor det modsatte køn og (andre af) Naturens gaver, men også særdeles selvorienteret. Der er den fare ved forfinelsen af følelsen og det at opholde sig ved den, at det bliver selvspejling, så andres nydelse og egen (tilsyneladende) godhed bliver nydelse og æstetik. Yorick kommenterer dette forhold forholdsvis direkte i sit svar til Count de B****, der spørger ham, hvad han synes om de franske; besidder de al den urbanitet⁵⁵, de er berømte for? Yorick svarer "til overflod". Den fanger greven, og i sin følgende forklaring antyder Yorick, hvordan kultivering af følelsen kan gå for vidt og glide over i noget andet, i en slags pervertering. Han benægter at det skulle handle om franskmændene, men det gør det vist alligevel. Også i kapitlet "Amiens", hvor Yorick udtrykker sin lyst til at rejse med en bestemt kvinde, er muligheden for følsomhedens oversving antydnet:

(...) with what a moral delight will it crown my journey, in sharing in the sickening incidents of a tale of misery told to me by such a sufferer? To see her weep! and, though I cannot dry up the fountain of her tears, what an exquisite sensation is there still left, in wiping them away from off the cheeks of the first and fairest of women, as I'm sitting with my handkerchief in my hand in silence the whole night besides her?
There was nothing wrong in the sentiment; and yet I instantly reproached my heart with it in the bitterest and most reprobate of expressions.
(

Denne følsomme rejsende lader sig forlede af tiltrækning i alle former, og hans retningsbestemthed er derfor meget ringe. Omgivelsen er altid af stor betydning. Det betyder, mere generelt forstået, at leve i øjeblikket frem for at sigte mod mål, dvs. fremtiden. Retningsløsheden er forbundet med stemningsrum hos Straus, hvis ”akustoske” rum for musik og klang giver en retningsløs bevægelse af mennesket. Hos Hirschfeld hører det ikke at ville videre sammen med, at vandringen går i stå i stemningsfyldt betragtning af landskabet som maleri eller scene. Også Bollnow lægger vægt på manglen på orientering i de stemningsbefordrende dæmringsrum. Hos Heidegger ligger det retningsløse ikke hos mennesket, men i stemningernes stedlige ubestemthed. Yoricks form for mål-løshed hænger sammen med en svag eller undefinerbar identitet. Sammenhængen er beskrevet af Michel Maffesoli, som kombinerer det postmoderne stemningsmenneskes vaklende eller manglende identitet, dvs. dets situationsafhængige og -tilpassede rolle-spil med retningsløshed og kerneløshed: Mennesket i det postmoderne, hvis ”ufornuft” af Maffesoli hævdes at have præget andre epoker og er i familie med Yoricks, spiller roller, men har ingen udelelig kerne (identitet). Tilsvarende er det postmoderne menneske ikke fastholdt af eller genuint interesseret i projekter eller styret af rationalitet. Disse træk ser man hos den følsomme rejsende: Yoricks rejse og livs retning er på afveje og vildveje, ubehersket og labyrintisk:

I think there is a fatality in it; – I seldom go to the place I set out for.

(Sterne 1768:208)

Yorick er behersket af ydre omstændigheder, ligesom Søren Kierkegaard senere⁵⁶ bebrejder H.C. Andersen og dennes spillemænd at være:

⁵⁶ I debutbogen *Af en endnu levendes Papirer* (1838), hvor H.C. Andersens roman *Kun en Spillemand*, 1837, anmeldes. Kritikken berøres nedenfor i forbindelse med H.C. Andersens *Skyggebilleder*, 1831. I Andersens tidlige selvbiografi, den såkaldte *Levnedsbog*, udgivet posthumt af Hans Brix i 1926, skrev Andersen således: ”Har jeg nogen gode Sider, som jeg vist har, er det virkelig slet ikke min Fortjeneste, jeg har ikke kunde [sic] handle anderledes, derimod kunde jeg ofte have været stærkere og bedre, jeg lader mig altid henrive af Indtrykket” (Andersen 1926:19).

(...) I am govern'd by circumstances; - I cannot govern them.
(Sterne 1768:209)

Yorick ved ikke blot ikke, hvor han er på vej hen, men har også stort besvær ved at sige, hvem han er:

There is not a more perplexing affair in life to me, than to set about telling any one who I am, – for there is scarce any body I cannot give a better account of than myself; and I have often wished I could do it in a single word, – and have an end of it.
(Sterne 1768:221)

For at forklare greven hvem han er, peger Yorick på navnet Yorick i grevens udgave af *Hamlet*, hvorefter greven antager, at han er Hamlets hofnar.

Det er et markant tema i Sternes bog, at fiktionen er forviklet med personligheden. Det er markeret i situationen, hvor rejsens Yorick tages for Shakespeares Yorick. Noget lignende er på færde, hvor Yorick møder Maria fra romanen *Tristram Shandy* (Sterne 1768:268-276).

Det ubestemte forhold mellem fiktion og virkelighed viser sig på et andet plan i værkets uklare blanding af at være roman og rejsebog. Man må overvejende betragte den som roman, men der er en virkelig rejse bag, og den rejsende ligner sin forfatter.

Også denne sammenblanding af virkelighed og fiktion er et tema i ovennævnte tekster af H.C. Andersen og i Kierkegaards kritik. Kierkegaard ser H.C. Andersen præcis sådan, som en halvt litterær figur, og ser omvendt Andersen i dennes litterære figurer. Sammenblandingen af virkelighed og fiktion i personligheden er også signifikant i Andersens interessante selvbillede i hans *Levnedsbog*:

Dag for Dag bliver alt mere og mere Poesie for mig; Poesien træder ind i mit Liv, og mig synes, at selve Livet er et stort underligt poetisk Digt.
(Andersen 1926:19)

Dette (mis)forhold er også helt centralt hos Sternes inspiration, Cervantes' Don Quixote, der har forlæst sig på ridderlitteratur og lever i en ridderfortælling.

Det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed i *A Sentimental Journey* ligger også i fortællerens stil, der svinger mellem ironi og en alvorlig tone, der giver indtryk af autenticitet.

Forholdet mellem humor og alvor i *A Sentimental Journey* er uudgrundeligt. Det er ikke let at afgøre, om humoren undergraver ethvert tilløb til alvor og alt skal læses ironisk, eller om der kan bevares en form for autentisk patos.

Jens Kruuse peger i sit forord til *En følsom rejse* (Sterne 1942) på, hvordan Sterne/Yorick holder meget af at røre os dybt for straks efter at lade læseren falde til (lav)komiske indslag. Sådan er dynamikken. Men det komiske og det højtidelige afløser ikke kun hinanden, men er til stede på én gang.

Der er i *A Sentimental Journey* en del referencer til Cervantes' *Don Quixote*, hvis humor Sterne i høj grad var inspireret af. Det er som nævnt en humor, som springer af forskellen mellem højmodig tale og lav virkelighed. Det er en form for tragisk forhold, der genfindes f.eks. i Goethes *Faust* (I), hvor det dog også er morsomt. Bl.a. Carl Roos⁵⁷ har fremhævet den springende cikade som et billede af mennesket og dets futile stræben, som Mefistofeles fremstiller det i "Prolog im Himmel":

Er [mennesket, LBJ] scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt
(Goethe: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Gütersloh 1969, bd. 2, s. 574)

Også hos Goethe følges de højstemte og metafysiske passager af komik, og der er rimeligvis en linje fra Cervantes over Sterne til Goethe, for hvem Sterne var en inspirationskilde.

I Sternes bog er der mange eksempler på, at sentimentalitet og smukke følelser latterliggøres på forskellig vis. Ikke så meget ved efterfølgende hændelser, der modsiger dem, men overve-

⁵⁷ "Das Faustsymbol, das Tierchen, das mit Wanst und Flügeln fremd und daheim in beiden Reichen bleibt, auf Erden wie in den Lüften, dient der intuitiven Synthese, dem konzentrierenden Blick auf die Totalität der Faustdichtung" (Carl Roos: "Faust und die Zikade. Das Faustsymbol", i *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 46. Bd. 1. Heft, s. 31-47. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1952, s. 37).

jende ved antydninger eller afsløringer af mere jordnære motiver. Ofte afsløres forfinet høflighed og medfølelse med en kvinde således som en tynd skal over erotisk lyst og forførelse.

Der antydes på den måde hele tiden skjulte motiver, og både stil og hovedperson må karakteriseres som dobbeltbundede. Det fremstilles ved antydninger, f.eks. i ”The Snuff-Box. Calais”: ”I blush’d in my turn; but from what movements, I leave to the few who feel to analyse” (Sterne 1768:100). Moralsk set burde han i situationen rødme af forlegenhed. Det er i sammenhængen helt klart en oplagt årsag, men grunden er snarere seksuel opstemthed. Denne anden, moralsk tvivlsomme årsag antydes ved overhovedet at diskutere sagen. Ellers ville man antage forlegenhed og beskedenhed, moralsk gode bevæggrunde.

A Sentimental Journey’s stil er en antydningens kunst, og visse ting lades usagte, ofte eksplisit udlagt udlagt som om det skyldes blufærdighed og forfinelse, men i virkeligheden snarere, fordi der skal antydes (skandaløse) seksuelle emner og hændelser. Fortællerens bevidsthed om antydningernes tvivlsomme grundlag fremgår meget tydeligt til allersidst, hvor Yorick i et hotelværelse med to kvinder beder læseren forestille sig, hvordan de to kvinder og han selv skal klæde om i det samme rum med takkeligheden i behold:

(...) there was but one way of doing it, and that I leave to the reader to devise; protesting as I do it, that if it is not the most delicate in nature, ’tis the fault of his own imagination – against which this is not my first complaint.
(Sterne 1768:289f)

Her antydes at læseren i løbet af bogen har haft udydige tanker, og dermed, at fortælleren ved at der har været grund til sådanne tanker.

Stemninger og omverden

Stemninger er omverdensforhold, der både beskriver et subjekts følelse og dets måde at forholde sig til sin omverden på, og denne omverden som det, der ikke blot sætter rammer for, men bevirker bestemte retninger for subjektets følelse eller stemning.

For at kunne begribe og analysere stemninger i denne forstand må man kunne forholde en omverden til sit subjekt og omvendt. Man har ikke vanskeligt ved at finde et subjekt i *A Sentimental Journey*, men det er ofte vanskeligt at bestemme dets omverden. Denne vanskelighed

gælder ikke blot et forhold til en autentisk omverden uden for og forud for værket – den omverden, Sterne har rejst i – men også den fiktive omverden. Sternes følsomme rejse problematiserer således en række stemningsteoretikeres (Bollnow, Bech, Böhme, Gumbrecht) grundsynspunkt, at omverdenen stemmer mennesket, og at dette sætter litterære spor. I *A Sentimental Journey* er der ikke meget virkelighed gengivet. Scenen er sat som by i nogle tilfælde, og det er interessant, men beskrivelserne er meget almene og udetaljerede. Omgivelsen består først og fremmest af andre mennesker, når fortælleren overhovedet forholder sig til andet end egne følelser og tanker. De gennemgående stemninger er erotisk tiltrækning og opstemthed, rørelse, ironi og forvirring. Problemet er, at f.eks. forvirringen er påtaget og mere er et formprincip for den litterære fremstilling end den er udtryk for nogen forvirrende omverden, hverken Yoricks eller Sternes. Der vises mindre hen til forfatterens og fortællerens liv end til hans samtids kultur i en ret abstrakt forstand – en følelseskultur.

Svarende til spørgsmålet om humor eller oprigtighed i rejsefortællingen må man spørge om, hvorvidt eller i hvilken udstrækning den litterære rejse ”er virkelig”, om det er Sterne eller Yorick, der rejser – en virkelig eller ”kun” en litterær skikkelse? Sterne foretog faktisk rejsen, og man har, med god vilje, fornemmelsen af et ”autentisk rum”. Men mange situationer er så usandsynlige og kunstige, at man næppe tror sine egne øjne. Og så er der mødet med Tristrams elskede, Maria, ved Moulines. Hvor er man så henne? I Moulines eller i *Tristram Shandy*?

Yorick ligner Sterne, og Sterne opfattede sig selv som ham eller snarere som Tristram Shandy. Hvor begynder og ender virkeligheden og det fiktive? Er rejsebogen helt fiktiv, eller er den en ”ægte” rejseskildring? Sterne rejste, så der er et reelt grundlag. Men dette grundlag synes fjernt og ligegyldigt, idet den rejsendes indre verden har langt større vægt end den ydre. Yoricks omverden er ret sparsomt beskrevet, undtagen når det gælder andre mennesker.

Det må dog fastholdes, at fortællingen ikke kun finder sted i følelsernes og tankernes verden. Der er et ydre rum, som er mere eller mindre genkendeligt. Byrummene er mest vedkommende og overbevisende. Mange kapitler har navn efter en by, og de fleste hændelser finder sted i urbane rum; hoteller (jf. især ”The Fille de Chambre. Paris”, Sterne 1768:187ff, der symboliserer sex på en meget gennemskuelig måde, og ”The Temptation. Paris”, Sterne 1768:234ff,

der er endnu værre eller bedre), gyder, operaen ("The Dwarf. Paris", s. 174ff), butikker ("The Pulse. Paris", s. 161ff, ret erotisk, "The Gloves. Paris", 168f, også erotisk) og gader.

Byen udgør en særlig tiltrækning for Yorick, hvilket bl.a. kan udledes af, at han som noget enestående i bogen i "The Wig. Paris" (s. 158ff) går en tur ud i Paris uden andet formål end at gå. Han vandrer her uden mål, hvilket trods rejsens labyrintiske følsomhed er påfaldende. Han plejer at være tiltrukket af noget eller skulle forrette et eller andet ærinde, men her går han bare. Han var klædt om til et andet ærinde, det imidlertid blev for sent til, og

(...) walked forth without any determination where to go; – I shall consider of that, said I,
as I walk along.
(Sterne 1768:160)

Det er tilsyneladende byen selv og ingen personer eller ærinder, det handler om i denne episode, hvor man kan tale om flaneren.

Man genkender flere moderne, urbane motiver i kapitlet "The Translation. Paris":

There is not a secret so aiding to the progress of sociality, as to get master of this *short hand*, and to be quick in rendering the several turns of looks and limbs with all their inflections and delineations, into plain words. For my own part, by long habitude, I do it so mechanically, that, when I walk the streets of London, I go translating all the way; and have more than once stood behind in the circle, where not three words have been said, and have brought off twenty different dialogues with me, which I could have fairly wrote down and sworn to.
(Sterne 1768:171f)

Oversættelse betyder her tydningen af små tegn i fremmedes blikke og gestik. Denne færdighed er noget, bl.a. Henning Bech har analyseret og karakteriseret som særligt veludviklet i byerne, altså som et urbant fænomen. Yorick har da også tilegnet sig evnen i London og anvender den her i Paris. Disse sociale fænomener er hastige og flygtige, hvilket er et andet urbant kendetegn, man genkender fra Simmel og Pontoppidan, jf. ovenfor om "By, modernitet og urbanitet". Intellektualiseringen, der ligger i begrebet om oversættelse af disse tegn, er, jf. ovenfor, et kendeord hos Georg Simmel i hans analyse af storbyernes åndelige liv (Simmel 1903). Ligesom hos Bech er i *A Sentimental Journey* denne form for urban iagttagelsesevne

forbundet med erotiske spil. I umiddelbar forlængelse af ”oversættelsen” beskrives mødet med en kvinde, ”Marquisina di F-”, med denne opsummerende bemærkning:

I will only add, that the connexion which arose out of the translation gave me more pleasure than any one I had the honour to make in Italy.

(Sterne 1768:173)

I Paris genkender man hos Yorick endnu et karakteristikum ved livet i storbyen, som Simmel opfattede det: at individet føler sig som et atom, der stødes mod andre, og at mødet med byens menneskemasser og hele spektakel er overvældende, frastødende og skræmmende:

Alas, poor Yorick! cried I, what art thou doing here? On the very first onset of all this glittering clatter thou art reduced to an atom (...)

(Sterne 1768:156f)

Yorick befinder sig for det meste udmærket i storbyen, men også denne form for angstfyldte stemning ved mødet med byens strøm af fremmede er altså til stede i Sternes bog. Motivet er moderne, fordi det forudsætter en storby, men det er ikke det eneste. Det er også en moderne form for stemning, idet stemning, som vi har set, efter 1800 stadig mere opfattedes som disharmoni og uoverensstemmelse i stedet for som harmoni, og musik og harmoni ikke forblev den eneste model for stemning.

Bystemningernes eller byrummenes fylde i *A Sentimental Journey* har dog ikke udelukket hverken harmoni-stemninger eller musik som eksplicit mønster for samklange. Der er tværtimod en del tilfælde af, at mennesker og situationer beskrives med metaforer fra musikkens verden. For eksempel er mennesket i almindelighed beskrevet som musikalsk instrument i sociale sammenhænge i ”Character. Versailles”, hvor der tales om register og harmoni:

I believe, Mons. le Comte, said I, that man has a certain compass, as well as an instrument; and that the social and other calls have occasion by turns for every key in him; so that if you begin a note too high or too low, there must be a want either in the upper or under part, to fill up the system of harmony. – The Count de B**** did not understand music, so desired me to explain it some other way.

(Sterne 1768:230)

I "Maria" anvendes en strenge-metafor om det menneskelige indre, et yndlingsmotiv i *Tristram Shandy*:

I touch'd upon the string on which hung all her sorrows – she look'd with wistful disorder
for some time in my face; and then, without saying any thing, took her pipe, and play'd her
service to the Virgin – The string I had touch'd ceased to vibrate – in a moment or two
Maria returned to herself – let her pipe fall – and rose up.
(Sterne 1768:273f)

Musik viser sig endelig som et særlig vigtigt element i et kapitel mod slutningen af bogen, nemlig "The Grace", hvor bordbønnen, takken til Gud for dette livs gaver, består af dans og musik. Glæde til himlens pris. Denne livsglade taknemmelighed for livet er i tråd med Yoricks budskab om at tage imod den seksuelle passion og de seksuelle glæder, tilværelsen byder på.

Efter de religiøst stemte kapitler "The Bourbonnois", "The Supper" og "The Grace" kommer så det sidste kapitel, hvor der netop ad forunderlige, usandsynlige, måske ligefrem mirakuløse veje opstår en meget pikant scene, hvor Yorick ender med at få fat i kammerpigens unævnelige, der blot benævnes med en tankestreg. Situationen er selvfølgelig endnu et eksempel på, at man hos Sterne bringes ned i det sanselige smuds og (lav)komik efter at have været højt oppe på den åndelige følsomheds nagler, men det er også muligt at fortolke den sjofle fortsættelse på de ærbødige kapitler ikke som et brud og et fald, men som en fortsættelse af det åndelige ind i det kødelige; at se det som et glædens og sansernes evangelium. Det er vanskeligt at afgøre sagen klokkeklart. Sterne taler med mindst to tunger, og der er både alvor og humor. Den erotisk ladede humor fører på point. Men den kan dog ikke gøre det helt af med det filosofisk-teologiske budskab, ligesom de dominerende by-scener ikke har udelukket, at landlige omgivelser spiller en vigtig rolle i to af de sidste tre kapitler.

Trods land- og harmoni-scenernes uafviselige betydning er *A Sentimental Journey* overvejende præget af den rejsendes lystfyldte forhold til og i byer. Yorick er et urbant menneske og rejsen en slags by-litteratur. Det er dog stadig en grundlæggende og vigtig pointe, at omverdenen som sådan er underkastet en litterær ironi hos Sterne, og at man derfor ikke uden videre kan tage hverken by eller land som omgivelse for pålydende.

A Sentimental Journey skiller sig, som det vil fremgå, noget ud fra de senere følsomme rejsebeskrivelser, især ved sin litterære ironi: Det er enklere at fastholde genre og omverden hos de andre: de kan med langt færre forbehold kaldes rejsebeskrivelser, hvor *A Sentimental Journey* er snublende nær ved at være en roman eller måske kun snublende tæt på at være en rejsebeskrivelse.

Hos Jens Baggesen er der dog også, som vi straks skal se, en grundlæggende ironi i Sternes maner, idet beskrivelsens litterære og fiktive karakter markeres på bekostning af et indtryk af troværdighed og autenticitet.

Jens Baggesen: *Labyrinten*

Jens Baggesens *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig* udkom i to dele 1792-93. *Labyrinten* har ligesom de andre værker i den lille kanon, der behandles i denne afhandling, baggrund i en virkelig rejse, forfatteren har gjort.

I Sternes *Sentimental Journey* er der, jf. ovenfor, stor frihed i forholdet mellem liv og værk. Rejsebogens rejsende og geografi ligner virkeligheden, men værket er eksplicit fiktivt og forholder sig frit til den virkelige rejse og rejsende. Hos de senere forfattere, som vi ser på her, er der tale om mere traditionelle rejsebøger i den forstand, at værkets stemme med bedre grund kan identificeres med forfatterens, og at der er en vis grund til at tage beskrivelserne for pålydende – om end det fiktive og lyriske præg er ret betydeligt i alle disse værker.

Baggesen (1764-1826) var 25 år og subsistensløs, da han begav sig af sted på rejsen i 1789. Han havde inden da gjort sig godt bemærket som lyriker og havde oversat Holbergs *Niels Klim* til dansk (1789). Han rejste, ligesom *Labyrintens* rejsende, bort fra en ulykkelig eller i det mindste plagsom kærlighed. Den gjaldt forfatteren Prams kone, Maria Magdalene, som Baggesen besang som månegudinden Seline. Det følelsesladede forhold mellem de to var velkendt og skabte ingen uoverensstemmelse med Hr. Pram, men det tog overhånd for Baggesen, der trængte til at komme bort.

Værkets handling kan betragtes som en følge af dette private udgangspunkt: flugt, krise og så stigning mod forløsning og frihed. Overordnet betragtet er *Labyrintens* komposition karakteriseret ved en lang bølgebevægelse, der først er nedadgående mod et stemningsmæssigt og geografisk lavpunkt ved kurbadet i Pyrmont, hvorfra bevægelsen går videre ud i verden og ender i højden, geografisk såvel som stemningsmæssigt, på bjerget før ankomsten til Basel.

Denne karakteristik af kompositionen holder stik, men er ikke udelukkende hensigtsmæssig, idet man forledes til for entydigt at anse rejsen for en slags dannelsesrejse med meget få, veldefinerede stationer på individets vej mod sig selv på en rejse, der går over en enkelt afgørende krise og ender i forløsning. *Labyrinten* er præget af mange andre bølgedale og -toppe end dem, begyndelsen, midtvejen og enden udgør. Med Klaus P. Mortensens ord beskriver *Labyrinten* ikke ”en jævnt opadgående linje, men (...) en feberkurve med stadigt voldsommere

udsving” (Mortensen 1993:120f). Mest påfaldende er det, at der kort forud for afslutningens naturandagt på bjerget går en heftigere ekstase ved opstigningen i domkirketårnet i Strassburg. Der er altså mindst to højdepunkter. Bølgedalen og livskrisen, som geografisk kan lokaliseres i Pyrmont, er heller ikke afgrænset til et kompositorisk punkt, idet den er karakteriseret ved et motiv, som er udstrakt langt udover kompositionens midte: vand (i Pyrmont i form af kurbad, regnvejr og tåge). Vand spiller en meget stor rolle i det meste af rejsen i form af floder og i begyndelsen havet.

I stedet for at betragte *Labyrinten* som en enkel bevægelse ned og op igen kan den altså betragtes som en række bevægelser op og ned. Rejsen er geografisk horisontal og forudsigelig, men den rejsendes indre bevægelse er kendetegnet ved adskillige vertikale udsving og dermed ved uligevægt. Ordet dynamik anvendes i bogens indledende overvejelser om rejsens og beskrivelsens art, og uligevægt som princip og ideal er et tema, særlig tydeligt i kapitlet ”Staden paa Vers” (”Manheim”). Man ser det også tematiseret i ”Vierlande”, det yppige, men flade paradys ved Hamburg, der angiveligt snarere vil kede den rejsende ihjel end oplive ham. Han hævder at foretrække helvedes pinsler frem for denne konstante og upåfaldende lykke. Der er altså i *Labyrinten* intet ideal om gylden middelvej eller klassicistisk harmoni. Opfattelsen af den lüneburgske hede er også sigende. Han sætter kun pris på den, fordi hans egen fantasi kan udfolde sig uforstyrret af ydre indtryk (Baggesen 1793:114). Han beskriver egnen som et blankt ark papir, der må skrives på, frem for at den skriver sig ind i ham:

En saadan Egn uden Høie, altsaa og uden Dale (...) kan lignes med en Foliant som bestaaer af lutter rene Blade. Hvo der ikke har lært at skrive er i Forlegenhed med en slig – den maae nødvendig kiede enhver blot Læser. Den derimod, som selv er i stand til at frembringe noget sort paa hvidt, fornøier sig ofte meer over en saadan Bog end over mangel nok saa veltrykt Qvart eller Octav (...) Jeg for min Part i det mindste har een og samme Smag i Naturen og Kunsten, i Henseende til Egne og i Henseende til Malerier, musicalske Compositioner og bellettristiske Værker: enten noget usædvanlig ypperligt eller – slet intet.
(Baggesen 1793:113)

Han finder egnen ”afskyelig” (Baggesen 1793:115). Den har kun en eneste fordel, nemlig at den kan gennemvandles med lukkede øjne uden fare for at støde ind i noget.

At det intetsigende landskab lader digterens fantasi tale uforstyrret er bundet sammen med den opfattelse, at landskaber med forskelle omvendt påvirker digteren og giver udslag på pa-

piret. Baggesen lukker øjnene og berører et grundtema i Abrams' *The Mirror and the Lamp*, spørgsmålet om kunstneren som modtager og spejl af indtryk og billeder eller som kilde til lys og billeder i sig selv. Abrams har vist, at forholdet, der var et stort tema efter midten af det 18. århundrede, hos mange kunstnere og kritikere var flertydigt opfattet: at kunstneren både måtte opfattes som spejl og lampe, som betragter og skaber. Tankegangen har rod i nyplatonisme og gnosticisme, hvor mennesket indeholder et guddommeligt lys uden at træde i stedet for Gud. Menneskets lys er et mindre lys, skænket af Gud. Lampe-metaforen for kunstneren i Baggesens samtid var til tider erstattet af andre metaforer, der havde emanationen som fællestræk, men som i flere tilfælde ikke havde et visuelt aspekt: kilde, fontæne og musikinstrument, fortrinsvis strengeinstrumenter og vindharper. Kunstneren forstået på denne måde er stemt i den forstand, at han er disponeret for at spilles på af Gud og den guddommelige natur.

Maffesoli, Bollnow og Straus har forbundet stemninger med henholdsvis "taktile" epoker, uigennemsigtige omgivelser og akustiske rum, dvs. på forskellig måde med ikke-syn. Bollnow og Straus lægger vægt på, at i lidet synlige og for iagttagelsen udflydende omgivelser kan subjektet brede sig ud. Det er der for så vidt tale om hos Baggesen, men han forholder sig vittigt og drillende til disse spørgsmål om forholdet mellem syn, erkendelse, subjektivitet og stemning. Denne følsomme rejsende lukker ikke øjnene og hører verdensaltets hemmelige klange. Den form for romantisk patos finder man ikke i *Labyrinten*. Baggesen lukker øjnene for ikke at kede sig for voldsomt i et landskab, han forstår som blankt papir. Denne opfattelse af den lüneburgske natur er karakteristisk for hans møde med omgivelserne i det hele taget, jf. betegnelsen af domkirken som drama (*King Lear*, jf. Baggesen 1793:315) og byen som tekst i "Staden paa Vers" (Baggesen 282ff). Der er en metalitterær refleksion og ironi, som ikke tillader sammensmeltning med omgivelserne i stemninger. Stemning er førebegrebsligt nærvær, og Baggesen er tværtimod altid på begreb med sine omgivelser. De er allerede ord på papir. I tilfældet Lüneburger Heide er papiret ubeskrevet, men ikke fordi den på nogen måde overgår beskrivelse. Den er tavs, og så må han tale med sig selv. Han er egentlig hverken spejl eller lampe, for hans udladninger kommer ikke ud af ham på omgivelserne, men blot på det papir, fortælleren holder læseren for øje.

Baggesens formulering vidner dog om den forestilling, at omgivelserne kan gøre indtryk på og tale til den følsomme rejsende. Og jo mere dramatisk omgivelsen er, jo mere dramatisk

bliver følelsen og skriften. Endnu fladere end Lüneburger Heide er det vandrette element, der som sagt spiller en stor rolle i *Labyrinten* og karakteriserer lavpunktet: vand.

Det flade er i *Labyrinten* at falde til ro, og det modsvares af døden, hvorimod bevægelse, geografisk og følelsesmæssig, er et livsbefordrende princip. Ved kurbadet i Pyrmont føler han således dumhed og apati (Baggesen 1793:145).

(...) Livet i sig selv er intet andet end Bevægelse. Bevægelse er det, som frembringer, opholder, og fornyer alle Ting. Et Middel til bestandig Bevægelse for Siel og Legeme vilde være et Middel imod Døden.

(Baggesen 1793:105)⁵⁸

Bevægelse og dynamik er som antydnet forstået som en modsætning til det horisontale og flade. I stedet for det jævne og regelmæssige vil og praktiserer Baggesen derfor opstigning og fald. Det nedadgående er ofte kendetegnet ved at være ”fald” i den forstand, at noget tilsyneladende går tabt. Nedstigningerne er således også af moralsk art. Efter ekstasen i domkirketårnet i Strassburg følger således en rus i et værtshus. Netop denne nedtur skal analyseres nærmere nedenfor.

Endnu mere træffende end moralske fald er det at tale om stemningsmæssige fald eller brud. I hvad man kunne kalde ”Uovertruffent højdepunkt nr. 1” i *Labyrinten*, i afsnittet ”Egnen om Pløn” ser man første gang denne for værket typiske og gentagne bevægelse, den sjælelige

⁵⁸ Dette kan sammenlignes med H.C. Andersens åbning i *Skyggebilleder*, hvor det også hedder, at alting rejser: ”’O reise! reise!’ det er dog den lykkeligste Lod! og derfor reise vi ogsaa Alle; Alt reiser i det hele Univers! selv den fattigste Mand eier Tankens vingede Hest, og bliver den svag og gammel, tager Døden ham dog med paa Reisen, den store Reise, vi alle reise. Bølgerne rulle fra Kyst til Kyst; Skyerne seile hen ad den store Himmel og Fuglen flyver med over Mark og Enge. Vi reise Alle, selv de Døde i deres stille Grave, flyve med Jorden rundt om Solen. Ja, ’reise,’ det er en fix Idee hos det hele Univers, men vi Mennesker ere Børn, vi ville endogsaa lege ’at reise,’ midt under vores og Tingenes store, naturlige Reise” (Andersen 1986:11). Den bestandige rejse er en livsrejse, og rejsens ende er døden.

opstigning afbrudt af fald tilbage til den legemlige, almindelige, håndgribelige, man kunne sige nedrige virkelighed:

Jeg har aldrig været saa henreven af den almægtige Natur. Gud, Kierlighed og Skønhed var den treenige Tanke som fyldte min hele Siel, den trefoldige Følelse som berusede mit hele Hierte. (...) hvad got, ædelt, stort følte jeg ikke i dette Øieblik? – da pludselig en Ræv – den første levende Ræv, jeg har seet – sprang mig skraas forbi ned af den heldende Bakke. Saa springe mig hver Ræv forbi, naar jeg er midt i din Dyrkelse, herlige Natur! Ned af Bakke – ned af Bakken!

(Baggesen 1793:49)

Det er et mønster, at andagt afbrydes af forvirring og prosaiske følelser og fornemmelser. Stemningsskift som princip karakteriserer også valget og opfattelsen af litterære forbilleder. Blandt andre Shakespeares *King Lear*, ”Jordens mesterligste Tragedie” (Baggesen 1793:89), der beskrives således:

I intet mig bekiendt Skuespil findes saa aldeles alt samlet, hvad der vækker Nysgierrigheden, anspænder Forventningen, vedligeholder Opmærksomheden, og i stedse tiltagende Interesse hvirvler Gemyttet af een Lidenskab i en anden.

(Baggesen 1793:89)

Mere gennemgående fremhæves i *Labyrinten* Sternes *A Sentimental Journey* og Cervantes’ *Don Quixote*, begge værker, hvor alvor og patos konsekvent og med stor humoristisk snarere end tragisk virkning undergraves af jordbundne motiver. Begge forbilleder er desuden værker, hvor de rejsende hovedpersoner ikke kommer langt, hvor retningsløshed og tilfælde præger handlingen, og hvor kompositionen er fragmentarisk. Det skal dertil føjes, at Baggesen havde planer om at fortsætte rejsebeskrivelsen og faktisk gjorde det i *Jens Baggesens Digtervandring eller Reiser i Europa*, 1807. Det ændrer dog ikke på, at *Labyrinten* fremstår som fragment – og at fragment-præget ved den pludselige slutning hænger godt sammen med værkets øvrige karakter, hvor tilfældighed og den rejsendes manglende evne til at kontrollere situationer er væsentlige motiver, man genkender fra Sternes sentimentale rejse, i sammenhæng med hvilken de er analyseret og sat i forhold til forskellige stemningsteorier. *Labyrintens* slutning er før det i titlen angivne mål; han kommer ikke gennem Schweiz, som tværtimod først nås i sidste sætning. Ligesom i *A Sentimental Journey* hersker der altså uoverensstemmelse mellem titlens forudskikkede mål og de mål, der faktisk nås. Det har den effekt, at ikke

”Afstikkende” kan her konkret hentyde til den tids afbildningsteknik, kobberstikket, og henviser altså ligesom ”tællende, maalende osv.” til en objektiv visuel måde at iagttage og gengive. I stedet vil han sætte en måde, som er ”prøvende”, ”vejende” (vurderende, vejende i hænderne), ”malende” og ”dynamisk”. Tilsammen kan den idealiserede måde at rejse og skrive på beskrives som tentativ, famlende, dvs. *nysgerrig* og *usikker*, og som subjektiv, sjæleligt og følelsesmæssigt bevægelig og bevæget, dvs. *følsom*. Den skematiske objektivitet, der præger camera obscura-tænkningen hos bl.a. René Descartes og John Locke, jf. Crary ovenfor i forbindelse med Goethes farvelære, skal hos Baggesen afløses af en kantiansk model for iagttagelsen, hvor der ikke ses og afbildes klart og uhildet, men hvor subjektets ”glas” præger iagttagelsen.

Labyrintens rejserute er ikke i sig selv følsom, mærkelig, moderne eller labyrintisk – ruten var traditionel og udbredt. Det er selve måden at opleve og skrive på, der er ”labyrintisk”, hvilket vil sige, at den bevæger sig i *sindets* labyrint (Torben Brostrøm: *Labyrint og Arabesk*, 1966, s. 9). *Labyrinten* er en livsrejse, bogen et fragment deraf:

Nærværende Reise er virkelig en Labyrint – eller endnu egentligere: et Stykke af den Labyrint, det faldt i min Lod at giennemvandre fra Vuggen til Graven.
(Baggesen 1793:12)

Objektivitet og visualitet er koblet sammen, og det labyrintiske sættes overfor de ”grafiske rejsers” ikke-følsomme form for rejse og iagttagelse:

Dens [Labyrintens, LBJ] regelløse, i allehaande Vinkler og Bugter fremløbende Krinkelgange contrastere saa meget med de regelrette, snoerlige, efter en strax i Øiet faldende Plan anlagte Gader, man er vant til i de egentlig *graphiske* Værker, man besidder under Navn af Reiser (...)
(Baggesen 1793:12, min fremhævnning)

Som man ser af citatet ovenfor dette, er det ikke visualitet som sådan, det gælder, men ikke-subjektive grafiske afbildninger, hvorimod det at ”male” eller skrive malerisk er i tråd med

det labyrintiske – idet maleri indeholder et element af det rejsende subjekts fortolkning og udtryk⁶⁰.

Skriften og livet

”Staden paa Vers” (Baggesen 1793:282ff) er et bemærkelsesværdigt stykke af *Labyrinten*, hvor det, lige som det ovenfor er beskrevet i forbindelse med Lüneburger Heide, gøres gældende, at rejsens syner og oplevelser bliver til skrift, og desuden at skriftens måde og genre er afgørende for gengivelsen. *Labyrintens* fortæller foretrækker prosa frem for vers. Prosa sættes lig med natur, hvorimod vers og poesi associeres med kunstighed. Prosaen er menneskelig (natur), hvilket bl.a. bestemmes som ”vimmelskafte”. Prosaen og den menneskelige såvel som den ydre natur opfattes således som ikke direkte og ubrudt fremadskridende – som bundne vers og den systematiske, symmetriske by Mannheim er det – men som følsomt adspredt, labyrintisk. En labyrintisk, menneskelig skrift må altså være prosa. Han henviser til en sådan vital prosas mestre:

Om *den Poesie*, jeg her har talt om, og hvormed jeg har sammenlignet Manheims Steen-Henriade, de preussiske Folke-Alleer, og de hollandske Træ-Geledder, kort sagt: det egentlige *Versmagerie*, som bestaaer i Stavelsernes Afmaaling og Sammenpasning, fortienner at regnes iblandt Kunsterne? om der gives virkelig nogen anden Ordkunst end Veltalenheden? om der eksisterer nogen virkeligere Poesie end Yoricks følsomme Reise, Don Qvixotte, Tom Jones, Gesners Idyller, Zadig, Agathon, Shakespears og Holbergs Skuespil, Heloise, Landsbyepræsten af Wakefield, og andre deslige Hovedet og Hiertet uden Metrum og Riim henrivende og fortryllende Værker?
(Baggesen 1793:288)

Labyrinten lever op til de principper, der her beskrives. Rejsebogen er af særdeles subjektivt tilsnit og er ifølge *Dansk Litteraturhistorie* (Gyldendal 1984, bd. 4, s. 596) ved siden af Johannes Ewalds *Levnet og Meeninge*, som blev skrevet før *Labyrinten*, nemlig fra 1774-78,

⁶⁰ Jf. ovenfor om ”Stemningers ubestemte ophav” samt ”Nærvær og følelse, distance og syn”.

men udkom senere, ”det første forsøg på at videregive en konsekvent subjektivt formet omverdensoplevelse i prosa”. Ifølge Vilhelm Andersen er *Labyrinten* den første lyriske prosa på dansk (Andersen 1934:751). Dansk Litteraturhistorie (1984) angiver ”genrens åbenhed” som et vilkår, der muliggør en sådan rejseskrift (s. 596), og stemningsskift og -svingninger kaldes drivkraften (s. 597).

Sammenhængen mellem skrift og (rejse)liv får i *Labyrinten* forskellige udtryk, hvoraf nogle ironisk vidner om forholdets intrikate og dobbeltsidige karakter; finder virkeligheden ind i skriften, eller er (rejse)litteraturen frit stillet over for en ydre virkelighed? På Lüneburger Heide ser man den rejsende be-skrive sin omgivelse. Et andet tankevækkende eksempel på temaet har man, hvor den rejsende står overfor katedralen i Strassburg. Den er frygtelig at skue, den er ufattelig, stor og gotisk i umenneskelig vælde, men han flygter ikke, for han er hærdet – af at have læst!

En Græker fra *Pericles's* Tid, der aldrig havde været uden for *Athenen*, vilde løbe bort, hvis han var i mit Sted – men – mit Øie er ikke forkielet af Sydens Idealer; det er hærdet i Anskuen af Nordens Carricaturer; jeg har ikke blot læst *Homer* og *Virgil*; men *Klopstock*, *Milton* og *Sterne*; jeg har seet et Par smaae Stykker af *Raphael*; men langt flere store af *Rubens* – jeg bliver staaende!
(Baggesen 1793:315)

Umiddelbart før dette er den gotiske kirke benævnt ”*Kong Lear* – opført af Steen” (Baggesen 1793:315), altså et arkitektonisk modstykke til alle tiders stemningsskiftenes mesterværk. På disse måder gøres ”virkeligheden” til litteratur i *Labyrinten*. Som skildring forholder *Labyrinten* sig således ironisk til sin egen troværdighed.

Vand, kvinder og byer

Den vertikale dimension er iøjefaldende i *Labyrinten*: bjergene, Pyrmont-”hullet”, katedralbestigningen i Strassburg og den afsluttende bestigning af bjerget. Stigning og fald er et vigtigt princip for kompositionen, for humoren og for sammenhængen mellem landskabets og

stemningernes vekslen. Ved at fokusere på denne dimension fokuserer man uvilkårligt på religiøse og psykologiske temaer og må se rejsen som et (tvivlsomt) forsøg på at stige op til erkendelse, afklaring og selv-dannelse⁶¹. De forbundne stemninger er rastløshed (i længsel), andagt (i den midlertidige forløsning) og forstemthed (skam og skuffelse over at komme ned på jorden igen).

I pauserne mellem de midlertidige opstigninger og de efterfølgende nedture er der imidlertid mere i rastløsheden end længsel efter det næste højdepunkt. I *Dansk litteraturhistorie* tales om ”et nervøst sansende (stor)bymenneskes dannelsesrejse igennem de tyske fyrstendømmer” (Gyldendals *Dansk litteraturhistorie*, 1984, s. 595). Det er en karakteristisk, som har noget på sig, og som i sit ordvalg har rod i teksten selv. Ordet nerver anvendes virkelig påfaldende ofte. Byerne er, som i *A Sentimental Journey*, langt fra kun nødvendige stationer. Tværtimod har den rejsende en form for kærligt forhold til byerne. Byen som topos er i *Labyrinten* forbundet med vand og floder, et element, der trods sin vandrehed spiller en kolossal rolle i denne vertikalt orienterede dannelsesrejse. Såvel byerne som vandet er desuden forbundet med kvinder og erotik.

Der er meget vand i *Labyrinten*: Der sejles på og krydses floder; Elben, Weseren, Mainen, Rhinen, Neckeren. Der er oversvømmelse i Mannheim (Baggesen 1793:299ff). Der sejles fra København til Kiel i begyndelsen. Hans rejses mål er et kurbad, hvor det regner temmelig meget. Vand står i *Labyrinten* i et ambivalent forhold til den rejsendes søgen og stræben efter kvinder. I det heftige, men stemnings- og følelsesmæssigt brat afbrudte ”Paa Flydebroen” sejler den pludseligt attråede væk (Baggesen 1793:254ff) – og er tilsyneladende lige så hurtigt glemt. I ”Oversvømmelsen” (299ff) betragtes vandet som det, der truer kvindernes dyd nedefra, som Jupiter, der havde forvandlet sig til vand for at forfølge dem (301).

⁶¹ Den personlige udvikling virker overskuelig, men man må sige, at han tilsyneladende helbredes; at hans kraft stiger fra apati ved Pyrmont til enestående klatreevner i Strassburg.

Vand står i et alternativ-forhold til kvinder også på den måde, at vor rejsende opsøger et kurbad, mens den egentlige, effektive kur mod hans angivelige sygdom skulle være giftermål. Det fremgik ikke i førsteudgaven, men i den senere version i 1807 (*Jens Baggesens Digtervandring eller Reiser i Europa*, 1807, s. 285).

Om vand i *Labyrinten* skal forstås som en modsætning til eller en erstatning for kvinder er uklart. Sammenhængen er speget. Som Jupiter-motivet viser, er det at være i vand dog en form for erstatning for seksuel omgang med kvinder. På flydebroen er han også snublende nær ved at falde i vandet – men gør det ikke og opnår ikke kvinden. Denne bemærkning (inspireret af Rhinen ved Worms) tyder i retning af at fortolke vand som kvindeligt i *Labyrinten*, hvis man skal sætte forholdet på en entydig formel:

En *Flod* i et Land er virkelig hvad en *Kone* er i et Huus.
(Baggesen 1793:277)

Efter at have badet i Mainen, var han desuden blevet ”saa forelsket deri”, at han valgte at sejle derfra (234). Den rejsende hengiver sig ganske meget til floder, og spørgsmålet er, hvor (erotisk) utilfredsstillende denne horisontale aktivitet er – sammenlignet med bestigningerne, der kunne forstås som bestigninger af kvinder, men måske snarere må ses som ensomme rejsninger, hvortil den rejsende samler sin lyst i det horisontale, i byens gader, hvor han, som vi skal se, blandt andet ser på piger og måske mere generelt er ramt af den opstemthed også af seksuel karakter, Henning Bech hævder karakteriserer bylivet. Om den æstetisering af menneskene og byen og selve den mængde af fremmede, Bech sætter som grundlag for den urbane opstemthed, er til stede i *Labyrintens* Strassburg, er tvivlsomt. Bech hævder ikke universel gyldighed af denne by-analyse, men begrænser den til den vestlige verdens byer efter midten af det 19. århundrede, altså mere end et halvt hundrede år efter Baggesens rejse. Lyn Lofland hævder, at friheden til valg af tøj og udseende, altså æstetiseringen, selvscenesættelsen, forudsætter en industrialiseret masseproduktion af tøj og middelklassens dominans i borgerlige samfund. Disse forudsætninger var ikke til stede i den franske revolutions år. Ikke desto mindre tyder noget på, at Baggesens oplevelser har haft elementer af det storbyliv, Bech og Lofland beskriver. I det følgende skal påpeges en eksplicit orientering mod kvinder og en ”skjult” orientering mod byen.

Kvindefødder, her deres hæle, udgør et ledemotiv:

De Fruentimmere, jeg saae, contrasteerte ikke, som i Cassel, med Stadens Udvortes. Deres Klædedragt behagede mig meget, især de nette Tøfler, de hoppede med. Det smukke Kiøn burde aldrig have anden Fodrustning eller Fodprydelse. De skiule i Skoe een af deres see-værdigste og see-tilladeligste Skiønheder. En smuk Hæl er een af Naturens skiønneste Former. En flygtende *Daphne*, med Skoe paa, gad jeg ikke seet, end sige løbe mig træt efter.

(Kapitlet "Manheim", afsnittet "Bruchsal", Baggesen 1793:307f)

I kapitlet om "Maynz" er det også en kvindes ("Costhimes") fod, han stirrer på i kirken. Han betragter dog også kvinder fra andre vinkler og med større erotisk nydelse end som så, se f.eks. følgende stykke fra kapitlet "Maynz", afsnittet "Costhime. I Domkirken":

De Evangelisk Lutherske forfatte de skiønneste *Bøger*; men de Romersk-Catholske derimod forfatte de skiønneste *Døttre*.

Og hvad er al Verdens Dusdezer, Octaver, Qvarter, Folianter mod Eder, Naturens yndigste Skabninger? sagde jeg – og blev ved at stirre paa den nydelige Fod, som pippede frem under Bønnebænken, meer og meer beskuelig, jo andægtigere Stillingen blev, hvori dens Eierinde knælede. Jeg knælede lige over for hende. Hvad ere alle Jordens Kunster og Videnskaber mod Eders Tryllerier? blev jeg ved – mens mit Øie hoppede fra Fodtippen over Rosenkrandsen paa hendes spæde, runde, hvide Fingre til Blomsterkosten paa hendes bølgende Bryst, hvor det blendet af Glands og beruset af Ynde boltrede ned igien igiennem alle disse Fortryllelser til Foden – Hvad ere alle Leipzigske, Jenaiske, og selv Gøttingske Lærestoles Regler og Forskrivter imod Eders aandtændende, siælevækkende Blikke? Hendes Øine mødte mine i dette Øieblik, og foere som trufne af Lynet tilbage, blufærdigen neddalende paa de lykkeligere Perler – de blinde Øine – i Rosenkrandsen...

(Baggesen 1793:247f)

Han ser på hendes bryster, men kan næsten ikke holde det ud, så følsom er han og så overvældende er synet. Det kan forstås som en del af hans dannelsesrejse mod foreningen med kvinden, men måske også simpelthen som et urbant motiv, jf. især Bech: han kigger på fre

Andre Patienter spise, drikke, deres Medikamenter – jeg seer blot mine. Lægedommen hos hine kommer giennem Smagen og Følelsen; hos mig fornemmelig igiennem Synet. Jeg seer mig frisk – eller forsøger det i det mindste. I Manheim brugte jeg tillige en *Øre-Kuur*. Hvi kan jeg ikke bruge den oftere? thi næst Harmonie for Øiet er Melodie for Øret i mine Tanker det virksomste af alle Lægemidler. Jeg haaber at den hele Lægekunst engang vil blive bygt paa Theorien om Harmonier, og at man tilsidst lærer at kurere alle Sygdomme med Musik i videste Forstand. Mathematik, Philosophie, Poesie læger alle Siele-Feber og Tærringer – skulde den fuldkomneste Øiets, Ørets, Smagens og Følelsens Diæt ikke kunne helbrede alle Legemets? Jeg troer fuldt og fast, ja! thi hvad ere vi, fysisk betragtede, andet end *Memnonstøtter*⁶² og *Æolsharper*⁶³? Giv Luften, eller hvad der er uden om os, en vis harmonisk Svingning, lad en frembrydende Sol berøre vor Maskine i alle Fattepunkter, og vi synge og tone, som Livet selv!

Giennemvandringen af Forstaden Bruchsal overbeviste mig herom. Hvert Blik til højre og venstre, Synet af enhver forbivimsende Glut⁶⁴ var mig ligesaa mange langt finere destilleerte, og derfor saa meget kraftigere *Hofmans-Draaber*⁶⁵.

(Baggesen 1793:307f)

Han stimuleres altså af at se på piger, eller, med andre ord, han opstemmes af erotisk vandring i byen. Forbipasserende kvinder anslår en stemning i ham, så han bringes til at ”synge og tone, som Livet selv”. Det ligner motivet i Charles Baudelaires digt ”Til en forbipasserende kvinde”, i *Helvedsblomsterne*⁶⁶ (”A une passante”, *Les fleurs du mal*, 1857). Hos Baggesen hedder det bare ikke forbipasserende kvinde, men ”forbivimsende Glut”. Øjnene mødes dog ikke hos Baggesen, han kigger bare, og han hæfter sig ikke følelsesfuldt ved en enkelt som

⁶² Som ifølge overleveringen ”sang” i oldtiden.

⁶³ Vindharper. Æol var vindenes gud i det antikke Grækenland.

⁶⁴ Pige.

⁶⁵ Hoffmannsdråber var et stimulerende middel, der anvendtes mod bl.a. besvimelser. En blanding af æter og alkohol, opkaldt efter den tyske professor Fr. Hoffmann (1660-1742).

⁶⁶ Peter Poulsens oversættelse, København: Nansensgade Antikvariat 1997, s. 157.

hos Baudelaire. Derfor ligner Baggesens motiv mere f.eks. Walt Whitmans "City of Orgies", 1860 (som vi også skal bringe i forbindelse med H.C. Andersen nedenfor og som citeres dér), som beskriver nydelsen af at være i menneskestrømmen. Scenen er en ganske anden hos Baggesen, må man hævde, historisk set: Mannheim eller dens forstad Bruchsal anno 1789 er en noget anden by end Baudelaire's Paris med "trafikkens inferno og larmende strøm"⁶⁷, Whitmans New York og Barcelona i H.C. Andersen's beskrivelse anno 1863, som også skal analyseres nedenfor. Baggesen oplever ikke kaos, inferno eller støj, men dog mangfoldighed og en vis antydning af hastighed ("Hvert Blik til høire og venstre").

Byen nydes, og blikretningen er altså i *Labyrinten* ikke kun mod det høje og sjælelige, men også horisontalt rettet, mod byen og kvinderne. Svend Erik Larsen beskæftiger sig i artiklen "By og litteratur – rundt i landsbyrinten", 1985, med modsætningen mellem den vertikale og den horisontale orientering i *Labyrinten* og påpeger, at byen eksplicit undsiges, men implicit nydes. Han hæfter sig ved den følgende passage, som påkalder sig opmærksomhed ved sin radikale stemning og ved at foregribe den afsluttende opstigning. Det er begyndelsen til enden, eller "Forsmag paa Døden", som det forudgående afsnit hedder. Det er optakt til den ekstatiske og halvt afsindige tårnbestigning i Strassburg:

Det majestætiske Spiir beherskede alle Gienstænde, jeg saae paa min hele Gang intet uden det, og jo mere jeg saae, jo nærmere jeg kom, jo høiere blev det. Hvor uendelig overtraf dets Høide allerede i denne Frastand min Indbildning.

Den eene Trop Bevæbnede efter den anden marscherte os forbi; de utallige Placater paa Husene, og de Forbigaaendes uhyre Frisurer og Halskludesløifer sagde os tydeligen at vi vare i Frankrig.

Vi gik lige op til *Münsteren* (som denne gamle Domkirke fortrinligen kaldes) uden at standses i vor andægtige Fart af de lokkende Placater, Vertshuus-, Caffehuus- og Boghandlings-Skildter, indtil vi befandt os ligefor, eller hvad der er det samme, lige under den uhyre Taarn-Façade, hvor vi paa eengang stode stille, eller rettere sank i Knæe, som knuuste af det overfaldende Kunst-Field!

(Baggesen 1793:314)

⁶⁷ Baudelaire 1997:157.

Passagen er selvmodsigende, påpeger Larsen. Den rejsende ser angiveligt på sin "hele Gang intet uden" kirkespiret, men gør ikke desto mindre mangfoldige "lokkende" by-sensitive iagttagelser, af tropper, plakater, frisurer, halskludesløjfer, værtshus-, café- og boghandler-skilte.

Labyrinten er ifølge Larsen et tidligt vidnesbyrd om byernes betydning for "bevidsthedsdannelsen", *byen som erfaring*, som fik flere og mere markante udtryk et halvt århundrede senere, hvor byerne var blevet til storbyer (Larsen 1985:106). I sin analyse deler han Strassburg-beskrivelsen op i tre faser: 1) vandringen gennem byen mod katedralen ("Münsteren"), 2) opholdet i tårnspidsen og 3) tilbagekomsten til byen.

I vandringen mod katedralen (1) dominerer tårnet fuldstændig Strassburg. Kirketårnet er en ordnende kraft, et dominerende centrum (Larsen 1985:107). Kirken bliver symbol for byen, både som et ikon for byen Strassburg, dvs. egentlig som noget uden for byens egen virkelighed, noget der stikker ud af og op over byen og forankrer den i det himmelske, og som et stykke by i sig selv: et uoverskueligt sten-massiv (Larsen 1985:107).

Oppe i tårnet (2) kan man overskue byen, og det gør den rejsende, trods faren for at styrte ned. Byen kan overskues, dens grænser mod oplandet ses (Baggesen 1793:325f). Også deroppefra er kirken centrum, og byen er overskuelig og til at orientere sig i, som på et kort (326).

Larsen hævder, at hverken den centrerede orden, kirken sætter (1) eller overblikket i tårnet (2) er på byens egne præmisser. Byen er ikke så entydigt orienteret mod kirken, som den rejsende hævder, og overskuelig er den heller ikke, når man befinder sig (nede) i den. Set fra toppen af kirken er byen fjern og frastødende; den er en "nedtraadt Myretue" (Baggesen 1793:325), og der tages afstand fra den og dens "gyselige Allarm" (326). Byen som ordnet helhed er ikke til for byboerne, der befinder sig *i* byen, men kun for den der trodser tyngdekraften og ser som med Guds øjne på den (Larsen 1985:107).

Nedstigningen til byen og virkeligheden (3) er lidelsesfuld og ydmygende. Man kan overskue det hele fra den overmenneskelige synsvinkel, men når man kommer ned igen, er man som "den hagltrufne Lærke", som det tilbagevigende blik sammenlignes med ved første syn af kirken (Baggesen 1793:315, Larsen 1985:110). Den rejsende er nedfalden af himlen, som en udstødt engel, og han kan næsten ikke holde ud at se sig omkring:

Farvel vidtstraalende Himmel! farvel Zenith! farvel ætheriske Vaaning! – Farvel, I *Alper!*
som hist i uhyre Frastand mellem *Schwarzwalds* og de *Vogesiske* for længe siden til Tuer
nedsiunkne Bierge, hæve sig for at deele Himmelens Afskeed! Jeg kommer! jeg kommer! –
jeg gaaer ned, for atter at stige, for at stige uendelig høiere!

Denne Tanke trøstede, styrkede mig. Jeg begyndte min Nedgang. Den var ulige besværlige-
re end Opgangen, og vilde, hvis jeg ikke ved hvert Trin havde tænkt paa, atter at stige, have
blevet mig utaalelig. Gienstændene under mig voxte meer og meer; men jeg sank og blev
mindre og mindre, ligesom de bleve større. Endelig var jeg igien, som nedfalden af Himme-
len, paa Jorden.

Det var høilys Dag – Klokken var to om Eftermiddagen; vi havde tilbragt fem Timer der-
oppe – men den store Plads om Kirken forekom mig mørk. Mit Blik saaredes af Steenbroen
og de omliggende Bygninger; det ledte om Horizont, og fandt ingen; det søgte en Afgrund,
der var ingen – og dog holdt jeg mig fast til *Adams* af Frygt for at tabe Ligevægten. Som
man er søesyg endnu paa Landbredden, saa var jeg nu først luftsyg paa Gaden. Jeg saae op
til Spiirspidsen, og saae mig der endnu. Saaledes ravede jeg til Vertshuset.

(Baggesen 1793:329)

By og himmel, horisontalt og vertikalt, masse og subjekt

Jeget befinder sig spændt ud over en vertikal og en horisontal akse, hævder Svend Erik Larsen
(Larsen 1985:111): På jorden er jeget overvældet af ydre kræfter, i tårnet frigjort i tomhed.

Også Torben Brostrøm har hævdet, at der er tale om tom transcendens i tårnet (i efterskriften
til *Labyrinten*, Gyldendal 1965, s. 299). Larsen anser det for moderne træk, at gudsoplevelsen
er betinget af jegets oplevelse, altså at subjektets ekstase er forudsætning for den religiøse.

Den vertikale forankring er ikke stabil og varig, men blot en forbigående stemning. At den
rejsende selv tilkæmper sig guds- eller selvoplevelser svarer til den udvikling i retning af tro-
en på meneskets egen kærlighedsevne, dets eros, i forbindelse med at nå det himmelske, som
Klaus P. Mortensen har beskrevet i *Himmelstormerne*, jf. ovenfor.

Den rejsendes religiøse følelse er midlertidig og kan ikke tages med ned. Opstigningen må
derfor gentages. Det er ikke et forhold, der er præget af tragik eller desperation hos Baggesen,
for det kan faktisk gentages. Han kan se bjergene fra tårnet og ser frem til den opstigning, han
foretager senere. Denne opstigning er forløsende og optimistisk fortolket hos Baggesen, som
Fritz Paul hævder i artiklen om ”Akromanie” (Paul 2003), jf. ovenfor. Den rejsende har imid-
lertid gennem *Labyrinten* talt om døden som noget nært forestående og noget, han ønsker sig.

Opstigningen kan i det lys opfattes ikke bare som livsintensivering, men som en dødsoplevelse. Måske en ”lille død” – Svend Erik Larsen hævder således, at tårnbestigelsen er en orgasme (Larsen 1985:113).

Ligesom Baggesens gudsoplevelse i tårnet med rette kan siges at være selv-oplevelse⁶⁸, således kommer den nedrige⁶⁹ by forud for det høje tårn, altså det horisontale forud for det vertikale. Måske også i den forstand, som er beskrevet ovenfor, at den rejsende bliver op-stemt ”nede i” byen og derfor ”stiger op”. Ifølge teksten dominerer tårnet som sagt byen, men Baggesen er med Larsens ord på nippet til at komme til klarhed over, at forholdet kan være omvendt, altså at byen og den ”flade”, horisontale virkelighed i det hele taget er betingelsen for henholdsvis tårnet og det vertikale plan. Det viser sig som en slags ubevidst i teksten: den rejsende iagttager faktisk byen og det sanselige samtidig med at han hævder kun at se tårnet.

Som antydnet er *Labyrintens* rejsendes dannelse ikke entydig, og værket er snarere fragment end dannelsesroman. Den rejsendes tilstande gennem bogen beskriver snarere en pulseren end en udvikling, og beretningen afbrydes abrupt inden rejsens i titlen forudskikkede mål. Den rejsende har dog som udgangspunkt entydigt sat sig sjælelig udvikling som ideal:

De fleste reisende Forfattere lade blot deres Legemer flyttes, medens deres Siele, saalænge denne Fremflytning varer, blive staaende – som fasttryllede ved et Underværk – urokkeligheden paa selvsamme Sted. De ere paa den første Station ligesaa sindrige, skønsomme, kloge, erfarne, fornuftige, og siældannede, som paa den sidste. Læseren seer ingen Grund til deres Reise; thi deres Iagttagelser vare ligesaa fine, deres Domme ligesaa skarpsindige, da de tiltraadde, som da de endte den. Skade! udbryder man med Rette, at de ikke bleve hiemme! (...)

Jeg indseer ikke hvad den reisende Forfatters Uforanderlighed kunde svare herpaa, undtag-

⁶⁸ Det er angiveligt ”Selvtilfredshed”, han føler i tårnet (Baggesen 1793:326).

⁶⁹ Menneskene (eller rettere deres hatte) ser ud som ”Fluer” (s. 322), ”Myrer” s. 324, byen ”en nedtraadt Myretue” s. 325, ”Myrer” igen 328.

en det oven anførte: ”Det er blot mit Legeme, som har flyttet sig” Men det er, i mine Tanker, med andre Ord: Hele Reisen er et grundløst Phantom, uden Sandhed, uden Virkelighed – en Reise, som ingen har gjort, da jeg selv ikke har gjort den – en reen Modsigelse fra Begyndelsen til Enden, en Bevægelse uden Materie og en Materie uden Bevægelse.
(Baggesen 1793:15f)

Citatet handler om det at lade sin ånd flytte under rejsen, at lade ikke blot legemet, men sjælen og forstanden bevæges. Tankegangen indebærer et dannelses-ideal og håbet om at finde sig selv. I *Labyrinten* stiges og faldes der, men det er så som så med retningen og varigheden af de opløftede stemninger. Baggesen taler om, at det at rejse er en sjælevandring. Denne vandring har karakter af forvandlinger i denne verden, men forvandling uden udvikling:

Der ere Steder paa Jorden, hvor man, uden at vide hvorledes, bliver *Ugle*; andre, hvor man bliver *Bie*; andre, hvor man bliver *Skade*; andre hvor man bliver *Fisk*; endnu andre, hvor man bliver blot *Plante*, og paa visse Høider har man Umage med at skiælne mellem sig selv og *Ørnen*. En Reise rundt omkring paa Jorden i alle Climater og Selskaber vilde være en fuldkommen Metempsychose. Var det Catholicismens, Costhimes, eller Luftens Skyld at jeg i *Maynz* blev *Sommerfugl*? jeg veed det ikke; men det veed jeg; at jeg havde groveligen forløiet mine Læsere, hvis jeg her havde bragt mindste Fær af *Minervas Fugl* i Erindring.
(Baggesen 1793:264f)

Man forandres altså på rejsen efter hvor man opholder sig. Det vil sige fuldt ud at være et stemnings-menneske. Noget i Mainz, katolicismen, Costhime (en ung kvinde, han blev umiddelbart tiltrukket af) eller luften – tænk her på atmosfære-begrebet – gjorde, at han blev sommerfugl. Sommerfugl hænger her sammen med sjælevandring (”Metempsychose”), idet den er et symbol på sjæl og opstandelse. Ifølge Torben Brostrøm i *Labyrint og arabesk* (Brostrøm 1966:12f) følger denne opstandelse af en forvandling ved tankens og følelsens ægteskab, ”vort Væsens Brud og Brudgom” (Baggesen 1793:288). ”Bogen er vævet af disse begrebspar, der også hedder fornuft og instinkt, matematik og dynamik, det sidste i oprør mod det første, men i længsel efter samvirke” (Brostrøm 1966:12f) – ifølge Brostrøm ligefrem længsel efter ægteskab mellem de to, og det i *Labyrintens* andenudgave nævnte ægteskab som effektiv kur mod den rejsendes lidelser forstår han i dette lys. Den rejsende anser imidlertid døden for den eneste udvej. Brostrøm konstaterer, at det bliver mere ved følelserne end bliver til fornuft i *Labyrinten*: ”Måske søgte han mindre helbredelse og forsoning end kræfter til at bære ekstremerne” (Brostrøm 1966:14). Det må man sige, og Baggesen gav det selv udtryk i *Labyrin-*

ten. Han vil hellere i helvede end i himlen, hvis himlen skal sige idyl – han forventer at gives kræfter til at modstå meget, og vil netop hellere den største modsætning end idyl og forsoning, jf. især afsnittet ”Vierlande” (Baggesen 1793:104-8). Andetsteds (311) filosoferer han igen over døden og hævder for forandringens skyld (!) hellere at ville i helvede end leve evigt og beder desuden til, at han må dø på en alpetop. Højdebestigning som (nær)dødsoplevelse foregribes altså før intetheden på kirkespidsen i Strassburg.

Døden er et centralt tema. Det sidste afsnit før Strassburg-kapitlet hedder ”Forsmag paa Døden”, og det er netop det at være døden nær, der får Baggesen til at leve. At ville døden for forandringens skyld og håbe på kræfter til større bevægelser frem for en jævn idyl vidner om føleri mere end om fornuft og signalerer ret entydigt følsom rejse frem for dannelsesrejse. De to genrer og idealer er dog ikke hinandens absolutte modsætninger. Dannelsens og udviklingens målrettethed er principielt imod den følsomme forvirring, Baggesen kalder vimmelskaffet. I *Labyrinten* finder dog en vis helbredelse sted på trods af rejsens uafsluttethed og de gentagne fald efter opstigningerne.

Dannelse og helbredelse finder man ikke i Sternes *A Sentimental Journey*, og hele den vertikale orientering og de dramatiske landskaber, der spiller en stor rolle i *Labyrinten*, Heinrich Heines *Die Harzreise* og H.C. Andersens *Skyggebilleder*, som skal analyseres nedenfor, er en nyhed på baggrund af Sternes klassiker.

Hos Baggesen er der ligesom i *A Sentimental Journey* et komisk forhold mellem ideal og virkelighed, men der er skruet op for moralismen, idet den rejsende ikke uden ubehag stiger ned i synden/byen og i øvrigt heller ikke har held med damer. Hvor Yorick uforbeholdent og konsekvent nyder de horisontale aktiviteter og blot udtrykker sig dobbeltbundet eller forblømt om dem, er *Labyrintens* rejsende på flugt fra ulykkelig kærlighed og kan ikke komme i (erotisk) kontakt med kvinder.

Heines *Harzreise* har også en fortæller, der lider af ulykkelig kærlighed og forbliver distanceret fra kvinder på sin vej, om end han godt kan lide at se på dem. Vi skal senere se det samme hos Andersen i *Skyggebilleder*. Denne form for hjerte-smerte er et ledemotiv i følsomme rejser. B.S. Ingemanns lyriske rejsebog fra hans dannelsesrejse til Rom gennem Tyskland og Schweiz 1819-20, *Reiselyren*, 1820, er et nærmest komisk eksempel på det modsatte. Her er

det ingen umulig kærlighed, der tilbedes på vemodig afstand, men konen. Han er lykkelig gift og kan på "Paketbaadfarten" ved rejsens begyndelse glæde sig over madpakken, hun omsorgsfuldt har lavet.

Forholdet mellem land og by i *Labyrinten* minder også om *A Sentimental Journey*, idet natur og naturstemninger i begge værker på den ene side er vigtige, men bystemninger på den anden side interessante og muligvis vigtigere. Man kan dog ikke om *Labyrinten* på samme måde som om *A Sentimental Journey* sige, at det er en form for bylitteratur. Bystemninger sniger sig så at sige ind i *Labyrinten*, som Svend Erik Larsen har påpeget. Noget lignende gør sig gældende i rejsebogen, der skal analyseres i det følgende, Heinrich Heines *Die Harzreise*, 1826, hvor bestigningsmotivet er centralt, men ironisk og overraskende fortolket, idet den forventelige andagt i det høje er erstattet af oplevelser med helt igennem urbane og "lave" træk.

Heinrich Heine: *Die Harzreise*

Die Harzreise er skrevet i 1824 og udkom 1826 i første bind af Heinrich Heines (1797-1856) *Reisebilder* hos Hoffmann & Campe i Hamburg. Bogen skildrer Heines vandring i Harzen i 1824.

Vandreture til Harzbjergene var tradition for beboere i Göttingen, hvor Heine opholdt sig på det tidspunkt. Lægen havde desuden tilrådet Heine vandreture. Rejsen skulle være velgørende for Heine, der ikke var ved helt godt helbred. Han nævner sin tilstand i et brev til Goethe efter rejsen: ”Außerdem bin ich auch krank, machte deßhalb vor 3 Wochen eine Gesundheitsreise nach dem Harz.” (1. oktober 1824, citeret efter Heine 1826:519).

Kurrejsemotivet har harzrejsen til fælles med Heines ophold ved Nordsøen i 1825 og ’26, som også blev til digtning: Digtkredsene ”Die Heimkehr” og ”Die Nordsee”: Erster & Zweiter Cyklus, samt en ”Dritte Abtheilung” i prosa. Digtkredsene er samlet i *Buch der Lieder* (1827 og senere udgaver), mens *Nordsees* tredje del kom i anden del af *Reisebilder*, 1827.

Nordsee-digtningen er nærliggende at inddrage ved siden af *Harzreise* som en pendant til dennes naturdigtning, ligesom man kan sammenligne de urbane elementer i *Harzreise* med London-beskrivelsen i den lidt senere *Englische Fragmente* (1828). Det er interessant at sammenligne disse rejsebeskrivelser med *Harzreise* og de andre følsomme rejser. De beriger imidlertid næsten kun analysen af de andre negativt: her kan man se, hvad der ikke er følsom rejse. Faktisk virker det på grund af den beskedne og underordnede plads, omgivelserne i Nordsee-digtningen og *Englische Fragmente* har, trods titlerne som en tilsnigelse overhovedet at betegne disse værker som rejsebeskrivelser.

Nordsø-digtenes to kredse og afsluttende afdeling i prosa udgør et ujævnt værk. Det gør de følsomme rejser også, men ikke i denne forstand: Digtkredsene er ensformige i beskrivelserne af såvel omgivelser og den rejsende, bl.a. fordi omgivelserne aldrig er nok i sig selv. Den rejsende springer konsekvent fra virkeligheden til sig selv, til mytologi eller eventyr – det forhåndenværende er i Nordsø-digtene aldrig nok. Derfor, og fordi der ingen rejse er, men kun et ophold, er digtene ensformige, når man ser på omverden og stemning. Den rejsende gør hverken en indre eller en ydre rejse, men forbliver den samme. Dette samme gives udtryk i digt

efter digt. Det drejer sig om ulykkelig kærlighed. Et par eksempler kan demonstrere hvordan. I første dels andet digt, "Abenddämmerung" (Heine 1844:359f), sidder han ved stranden ved solnedgang og hører bølgerne. Det er, som om de taler til ham, som hørte han "verscholl'ne Sagen/Uralte, liebliche Märchen" (Heine 1844:361), som han "fornemmede" som barn. Der er tale om erindringer, ikke af eventyr, men af oplevelser og stemninger. Han falder nu i barn-domserindringer om tabte og uopnåelige piger. Digtet "Sonnenuntergang" (Heine 1844:361) viser månen som en elsker, der er dobbelt ulykkelig, fordi den også er udødelig. Udødelighe-den er bitter, fordi månen ikke kan undslippe sorgen over at have mistet sin elskede sol. Han, mennesket, klager ikke længere – fordi han kan dø (365).

I "Der Gesang der Okeaniden" (Heine 1844:407ff) stiger en kold og ildevarslende stemning af havet, båret af en række af de faste ingredienser i Heines Nordsee-digte: mågerne, bølger-ne, natten, tåge, månen, solen, skumring og vinden, smukt og virkningsfuldt intoneret i fjerde strofe (409) og sunget af oceaniderne. Jeget græder over en vanvittig mands vanvid og for-tvivlelse, som er forårsaget af ulykkelig, bristet kærlighed. Historien spejler jegets egen kær-lighed og fortvivlelse.

Havet og dets omgivelse, stranden, himlen og alting er gennemgående genstand for en poeti-sering, der handler om den rejsendes ulykkelige kærlighed. På den måde er disse digte, som vi skal se, nært beslægtede med Heines *Harzreise*. Hans "Agnes", der også optræder i Harzrej-sen, nævnes i øvrigt i kærligheds-erklæringen "Erklärung" (Heine 1844:373).

Projektion og spejling af jegets følelser er en gennemgående teknik hos Heine i de foreliggen-de tekster. Man kan hævde, at al rejsebeskrivelse og især følsom, subjektiv rejseskrift princi-pielt og uundgåeligt er spejling af jegets stemninger. Imod dette er der dog to argumenter: for det første den simple antagelse, at det faktisk er muligt at beskrive noget, man har iagttaget. For det andet, at der er forskel på, om man forsøger at beskrive noget iagttaget eller ej, og at denne forskel kan iagttages. I de følsomme rejser forsøges der, og fortællerne forholder sig explicit, om end ofte ironisk, til det problematiske og uselvfølgelige i projektet, når beskri-velsen skal være subjektiv. De forsøger at gøre kunststykket at forene de to, det subjektive og en mere eller mindre sandfærdig beskrivelse. I Heines nordsødigte er det derimod explicit, at omgivelsen spejler digteren. På grund af denne metode forbliver omverdenen den samme, og den forbruges hensynsløst og konstant som symboler og udtryk for hans kærlighedssorg.

I prosadelen af nordsøbillederne og i *Englische Fragmente* er det også, dog på en anden måde, tydeligt og indiskutabelt, at digteren ikke forholder sig modtageligt til sanselige omgivelser. Han trækker sig helt tilbage, omverdenen blændes fuldstændigt ud, og teksterne bliver til politiske essays. Begge handler lidt om frihed og meget om Napoleon, i anden række om Tyskland, England og Frankrig.

Heines *Nordsee* er rejsebilleder, men værket kan af flere grunde ikke karakteriseres som følsom rejse. Følsomme rejser er blandt andet kendetegnet ved en tematiseret og ekstrem følsomhed i forhold til omgivelserne, som ved deres vekslen og muligheder både frister og forvirrer den rejsende. En følsom rejse er med Baggesens ord ”vimmelskafte”, og Sterne før ham har intoneret dette motiv: den rejsende bør lade sig forføre og lokke på afveje. Hos Heine i Nordsø-digtene er der ingen sådan følsom forvirring, ingen afveje og næsten ingen veje i det hele taget. Der er den samme omgivelse gentaget igen og igen i form af de ovenfor nævnte elementer.

Englische Fragmente er anderledes. Her er ikke den ulykkelige kærlighed, som dominerer nordsø-digtene og som er et væsentligt element i en række af de følsomme rejser. Der mangler i det hele taget meget i at være en følsom rejse. Men der er nogle poetologiske overvejelser i London-kapitlet, som kan sammenlignes med urbane øjeblikke i de tekster, her i øvrigt arbejdes med.

London har en chokvirkning på den rejsende. Byen er en ”stenskov” (Heine 1828:213) af huse, hvorimellem løber en tæt ”strøm” af menneskeansigter med alle deres brogede lidenskab, ”all ihrer grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses” (213). Heine sammenligner menneskestrømmen med et billede af franskmændenes tilbagetog over floden Beresina (i dag hviderussisk) i 1812 under Napoleonskrigen, tvunget tilbage af Zar Alexander I. Her betones den ”vanvittige angst” og hensynsløse selvopholdelsesdrift, der får mennesker til at redde sig på andres bekostning (214).

London var dengang tættere befolket end andre europæiske byer og gjorde et vældigt indtryk på flere forfattere og rejsende. På Heine gør det et smerteligt indtryk, der sammenlignes med skoleelevens prygl. Han havde forberedt sig på paladser, men blev ”ramt” af ”lutter små huse” (215).

Aber eben die Gleichf

Værkets angivelige fragment-status tyder på følsom rejse, jf. Sternes og Baggesens rejser, men det er ikke tilfældet. Der findes udover i ”London”-kapitlet så godt som ingen sanselige, følelses- eller stemningsmæssige iagttagelser. Sammenligner man *Englische Fragmente* med Heines egen *Harzreise* samt med Sternes *A Sentimental Journey* og Baggesens *Labyrinth*, falder det i øjnene, at der 1) ingen ulykkelig kærlighed eller andre former for erotisk længsel er, 2) næsten ingen beskrivelser af sanselige omgivelser og dermed 3) ingen variation i det ydre, ligeledes 4) ingen beskrivelser af det indre liv udover ærgrelse over, hvor elendige forskellige englændere, der har nedgjort eller overvundet Napoleon, er, og således 5) heller ingen indre variation eller omvæltninger og 6) ingen stilmæssig variation i form af indlagte stykker i andre genrer eller andre signifikante variationer af stilleje, rytme eller synsvinkel. Variationer i bølger, dette op og ned i landskab, stil og/eller stemningsleje kendetegner følsomme rejser helt grundlæggende, men er fraværende i *Englische Fragmente*.

Her er vægten entydigt på *Die Harzreise* frem for *Die Nordsee* og *Englische Fragmente*, fordi *Harzreise* indeholder de for følsomme rejser definerende træk. Man kunne inddrage de andre Heine-tekster med større vægt, hvis de bidrog væsentligt og interessant til diskussionen om forholdet mellem menneske og verden i stemninger. Men det er kun i meget beskeden grad tilfældet. En enkelt for Heine karakteristisk sammenligning af sjælen og havet bringes dog nedenfor i spil i forbindelse med H.C. Andersens *Skyggebilleder*, som foruden Jens Baggesens *Labyrinth* har Heines *Harzreise* og *Buch der Lieder* som vigtige forbilleder.

Foruden de ovenfor nævnte karakteristika finder man i flere følsomme rejser udfald mod ordinære, faktuelle rejsebeskrivelser fulgt af forklaringer af, hvad der i stedet er på færde. Det er et tema hos Sterne og genstand for en del energi hos Baggesen. Heine gør ikke det helt store nummer ud af at reflektere følsom rejsebeskrivelse som projekt. Der henvises et stykke inde i bogen henkastet til en konventionel, faktuel beskriver (Gottschalck), mens der i den efterfølgende linje følges op med den modsatte, følsomme praksis, at skrive, hvad ”jeg” gør:

Diese Stadt hat so und so viel Häuser, verschiedene Einwohner, worunter auch mehrere Seelen, wie in Gottschalcks „Taschenbuch für Harzreisende“ genauer nachzulesen ist. Ehe

ich die Landstraße einschlug, bestieg ich die Trümmer der uralten Osteroder Burg.
(Heine 1826:89)

Dette er i ultrakort form den for genren typiske og definerende formel: det skal ikke være faktisk og alment, det skal være subjektivt. Programmet bliver uddybet i *Harzreise*. Det sker ikke særlig eksplicit, men ligger i måden, forholdet mellem berejst omverden og rejsende subjekt behandles. I *Harzreise* er dette forhold karakteriseret af en subjektivitet, der farver omverdensbeskrivelsen snarere end omvendt. Den rejsende er med andre ord mere ekspressiv end indtryksfølsom, eller med andre ord: Han synger mere end han lytter. Det viser sig i en række tilfælde, hvor hans kærlighedslængsel afspejles i omverdenen, f.eks. i minefolkenes ansigter i en grubes halvmørke. Minebesøget er ligesom bjergmændene et typisk romantisk motiv. Stemningen er analog med omgivelsen: Der er en snæver og mørk indgang, og stemningen er mørk og trykket, så åndedrættet bliver besværet. Ligesom senere H.C. Andersen (*Skygebilleder*, 1831) hævder Heine, at det faktisk er en farlig færd, som føreren forsikrer om det ufarlige ved – når bare man ikke mister grebet, ikke kigger ned og ikke går til siden. For to uger siden styrtede der for resten en ned og brækkede nakken.

Da unten ist ein verworrenes Rauschen und Summen, man stößt beständig an Balken und Seile, die in Bewegung sind (...) unter uns gesagt, dort, bis wohin ich kam, schien es mir bereits tief genug: - immerwährendes Brausen und Sausen, unheimliche Maschinenbewegung, unterirdisches Quellengeriesel, von allen Seiten herabtriefendes Wasser, qualmig aufsteigende Erddünste, und das Grubenlicht immer bleicher hineinflimmernd in die einsame Nacht. Wirklich, es war betäubend, das Atmen wurde mir schwer (...)
(Heine 1826:94)

I dybet hersker ubestemthed: man kan ikke rigtig se, og man kan ikke høre, hvorfra lydene kommer. Som det er beskrevet ovenfor i afsnittet om ”Stemningers ubestemte ophav”, er ubestemthed dels et træk, der definerer stemning (Heidegger), dels et kendetegn ved bestemte former for rum (Bollnow: tåge, skov, halvmørke), der er stemningsbefordrende, idet subjektiviteten kan folde sig friere ud i en ubestemt omverden. Man kan se syner, eller man kan opleve stemninger. Hos Heine viser en sådan subjektiv be-stemmelse af et ubestemt rum sig i dette eksempel, hvor han ser bjergmændene i mørket. De viser sig som vandrende lysskær (*Schimmer*), og de virker for den rejsende som en bekendt erindring. Denne erindring giver

beskrivelsen en blandet stemning, som altså udspringer af den rejsende, ikke af minearbejderne eller omgivelsen:

Bergleute mit ihren Grubenlichtern kamen allmählig in die Höhe (...) und stiegen sie an uns vorüber; und wie eine befreundet ruhige, und doch zugleich quälend räthselhafte Erinnerung, trafen mich, mit ihren tiefsinnig klaren Blicken, die ernstfrommen, etwas blassen, und vom Grubenlicht geheimnißvoll beleuchteten Gesichter dieser jungen und alten Männer, die in ihren dunkeln, einsamen Bergschachten den ganzen Tag gearbeitet hatten, und sich jetzt hinauf sehnten nach dem lieben Tageslicht, und nach den Augen von Weib und

Ligesom efter en heftig drøm tidligere – den bliver omtalt nedenfor – er opvågningen ledsaget af kvæggklokker. Ligesom ved synet af minemændenes ansigter tænker han på sin elskede og føler sig forbundet med hende fjernt på den anden side af bjergene. Det er en scene med højstemt længsel. Verden følger den elskedes livsrytme, og han vandrer videre i en verden, som for den rejsende er erotisk stemt, idet den gøres til metafor for hende.

Besyngelsen af naturen er i *Die Harzreise* erotisk, fordi den sker på baggrund af en personlig kærlighedshistorie. Også derfor skal den foregå i enrum, hvor denne selvspejling kan finde uforstyrret sted. Andre mennesker er kun irritationsmomenter i dette forhold. Derfor behandler og omtaler *Harzreise*'s rejsende meget ofte andre mennesker aldeles respektløst. De skal af vejen, så fortælleren kan udfolde sig frit i melankolske kontemplationer eller i salig naturtilbedelse.

Der er hos Heine flere eksempler på, at andre mennesker aldeles affortryller verden og ødelægger (natur)stemningen, f.eks. på vejen væk fra Goslar, hvor en mand slår følge med ham:

So lange er neben mir ging, war gleichsam die ganze Natur entzaubert, sobald er aber fort war, fingen die Bäume wieder an zu sprechen, und die Sonnenstrahlen erklangen, und die Wiesenblümchen tanzten, und der blaue Himmel umarmte die grüne Erde. Ja, ich weiß es besser: Gott hat den Menschen erschaffen, damit er die Herrlichkeit der Welt bewundere.
(Heine 1826:106)

Naturstemninger opleves bedst alene. Hos Heine hænger det sammen med, at naturensomheden er metaforisk erstatning for intim tosomhed. Efter et ophold hos en familie i en bjerghytte vandrer han videre. Stemning kan her iagttages som en sammenblanding af jeg og omgivelse, og denne forening af subjekt og rum er bevirket af eller finder sted i (en atmosfære af) kærlighed; kærlighedens morgendug fugter hans kinder, de brusende graner forstår ham – han går altså og græder, men ikke alene – naturen forstår ham:

Ich stieg wieder bergauf und bergab, und vor mir schwebte die schöne Sonne, immer neue Schönheiten beleuchtend. Der Geist des Gebirges begünstigte mich ganz offenbar; er wußte wohl, daß so ein Dichtermensch viel Hübsches wiedererzählen kann, und er ließ mich diesen Morgen seinen Harz sehen, wie ihn gewiß nicht Jeder sah. Aber auch mich sah der Harz, wie mich nur Wenige gesehen; in meinen Augenwimpern flimmerten eben so kostbare Perlen, wie in den Gräsern des Thals. Morgenthau der Liebe feuchtete meine Wangen, die rauschenden Tannen verstanden mich, ihre Zweige thaten sich von einander, bewegten

sich herauf und herab, gleich stummen Menschen, die mit den Händen ihre Freude bezeigen, und in der Ferne klang's wunderbar geheimnißvoll, wie Glockengeläute einer verlorenen Waldkirche. Man sagt, das seyen die Heerdenglöckchen, die im Harz so lieblich, klar und rein gestimmt sind.

(Heine 1826:113)

Fra forstand til følelse

Efter rejsens første dagvandring, der går til Osterode, har den rejsende en drøm, der introducerer et ledemotiv, der annoncerer stemning, nemlig klokker, og som intonerer et tema, værket har til fælles med Baggesens *Labyrinten* og H.C. Andersens *Skyggebilleder*: den rejsendes tilbliven som digter. I alle tre værker fremhæves i denne forbindelse følelse frem for forstand.

Stykket anslår en stemnings-metafor med klokken, beskriver en del andre lyde og ender i frydefulde toner fra Apollos lyre – hvorefter den rejsende vågner op til lyden af kvægglokker.

Her er en rig klangmetaforik og tales desuden direkte om stemninger og stemningsindtryk.

Drømmen indledes med, at han læser på biblioteket, og:

(...) als ich aufhörte, bemerkte ich zu meiner Verwunderung, daß es Nacht war, und herabhängende Kristall-Leuchter den Saal erhellten. Die nahe Kirchenglocke schlug eben zwölf, die Saalthüre öffnete sich langsam, und herein trat eine stolze, gigantische Frau, ehrfurchtsvoll begleitet von den Mitgliedern und Anhängern der juristischen Facultät. Das Riesenweib, obgleich schon bejahrt, trug dennoch im Antlitz die Züge einer strengen Schönheit, jeder ihrer Blicke verrieth die hohe Titaninn, die gewaltige Themis.

(Heine 1826:88)

Bemærk kontrasten og overraskelsesmomentet (*Verwunderung*); det var nat, men krystallamper oplyste salen. Dramatikken forstærkes af kirkeklokken, der ikke bare slår, men slår tolv – midnat. Herefter anslås med enkle midler en stemning af spændt forventning, storhed, frygt og andagt: Ikke blot døren, men *dørene* åbnede sig *langsomt*, og ind træder en *stolt* kæmpekvinde med et *ærefrygtigt* følge. Herefter følger i drømmepassagen satire over de lærde, som patetisk afbrydes af titaninden, der:

(...) in einem Tone des entsetzlichsten Riesenschmerzes plötzlich aufschrie: „Schweigt! schweigt! ich höre die Stimme des theuren Prometheus, die höhrende Kraft und die stumme Gewalt schmieden den Schuldlosen an den Marterfelsen, und all Euer Geschwätz und Gezänke kann nicht seine Wunden kühlen und seine Fesseln zerbrechen!“ So rief die

Göttinn, und Thränenbäche stürzten aus ihren Augen, die ganze Versammlung heulte wie von Todesangst ergriffen, die Decke des Saales krachte, die Bücher taumelten herab von ihren Brettern, vergebens trat der alte Münchhausen aus seinem Rahmen hervor, um Ruhe zu gebieten, es tobte und kreischte immer wilder, - und fort, aus diesem drängenden Tollhauslärm rettete ich mich in den historischen Saal, nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Apolls und der mediceischen Venus neben einander stehen, und ich stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttinn, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Ebenmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog durch meine Seele, und über mein Haupt, wie himmlischen Segen, goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo.
(Heine 1826:88f)

Tematisk sætter drømmen følelsen over det akademiske støv. Det er et gennemgående tema. At det ikke behandles uden ironi ser man her. Stykket er for morsomt og patetisk til blot at tages alvorligt. Trods ironien er *Harzreise* dog en rejse væk fra det lærde, der hånes stort set fra første linje om ”Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität”, og ind i følelsen.

Stemmingsmæssigt er drømmen dramatisk og indeholder disharmoniske eller i hvert fald ubehagelige stemninger, men toner ud i blid og lys harmoni ved opvågningen. Drømmen er omgærdet af smuk symmetri, idet de vågne omgivelser beskriver en udvikling. Det er bælgmørk nat, da han kommer til Osterode, og mørket fører ind i drømmens noget beklemt stemning, hvor der også er mørke, men hvor højtidelighed, storhed og frygt hersker. I drømmen indledes der med kirkeklokken, der slår tolv – en dyb tone af gys, alvor og andægtighed. Straks efter hans opvågning, der i drømmen foregribes af mildere toner og en lys stemning, hører han andre klokker; kvægeklokkerne. Udsigten er nu, i modsætning til drømmens halvmørke, lys og kær, og han kan se ud på kvæget, der ikke som kæmpekvinden er truende nær, men tværtimod halvfjernt og i synsfeltet småt. Stemningen er lys og let:

Erwachend hörte ich noch immer ein freundliches Klingen. Die Heerden zogen auf die Weide, und es läuteten ihre Glöckchen. Die liebe, goldene Sonne schien durch das Fenster und beleuchtete die Schildereyen an den Wänden des Zimmers.
(Heine 1826:89)

At forstå naturen

Efter Osterode, i et i en senere udgave senere tilføjet stykke (se Heine 1826:226f), gribes den rejsende af en elegisk stemning. Det er angiveligt synet af rovfuglereder på klipper og mere generelt betragtet vandringens og naturens ensomhed, ro og kontemplation, der driver ham til ”elegiske følelser” (Heine 1826:226), og det anføres, at det er fjernheden fra Göttingen, der efterhånden tør ham op, så han atter bliver romantisk. Romantik og hjertevarme sættes altså lig med natur, mens sarkasme og køligt vid i praksis sættes lig by (Göttingen), der her primært er forbundet med universitetet og den lærde verden.

Afbrudt af mødet med en håndværkssvend fortsætter vandringen fra Osterode opad. Landskabet bliver stadig mere dramatisk og storslået, og højden beskrives kraftfuldt med farver:

Die Berge wurden hier noch steiler, die Tannenwälder wogten unten wie ein grünes Meer,
und am blauen Himmel oben schifften die weißen Wolken.
(Heine 1826:91)

Dette dramatiske landskab er angiveligt harmonisk og beroligende for gemyttet, altså sjæleligt (af)stemmende:

Die Wildheit der Gegend war durch ihre Einheit und Einfachheit gleichsam gezähmt. Wie ein guter Dichter, liebt die Natur keine schroffen Uebergänge. Die Wolken, so bizarr gestaltet sie auch zuweilen erscheinen, tragen ein weißes, oder doch ein mildes, mit dem blauen Himmel und der grünen Erde harmonisch correspondirendes Colorit, so daß alle Farben einer Gegend wie leise Musik in einander schmelzen, und jeder Naturanblick krampfstillend und gemüthberuhigend wirkt. (...)
Eben wie ein großer Dichter, weiß die Natur auch mit den wenigsten Mitteln die größten Effekte hervor zu bringen. Da sind nur eine Sonne, Bäume, Blumen, Wasser und Liebe. Freylich, fehlt letztere im Herzen des Beschauers, so mag das Ganze wohl einen schlechten Anblick gewähren, und die Sonne hat dann bloß so und so viel Meilen im Durchmesser, und die Bäume sind gut zum Einheizen, und die Blumen werden nach den Staubfäden classificiert, und das Wasser ist naß.
(Heine 1826:91)

Naturen benytter ifølge Heine få og enkle elementer, hvoraf vi her især må bemærke et, nemlig kærligheden som forudsætning for landskabsfølsomhed hos betragteren. Den følsomme rejsende ser – der er i ordvalget entydig fokus på synssansen – også med hjertet. Kærligheden

er den bund i iagttagelsen, der giver tingene skønhed og betydning. Iagttagereens menneskelige farvning gør iagttagelsen bedre, giver beskrivelserne en kvalitet, der går ud over det faktuelle (som i *Harzreise* overalt er udskældt) og nytteorienterede, nemlig til tingenes, stedernes, menneskenes og situationernes sjæl. Som beskrevet er den rejsendes kærlighed i *Harzreise* dog *ikke* primært rettet mod de nærværende omgivelser, men mod den fjerne elskede og mod egne følelser, så det kan diskuteres, hvordan eller hvorvidt kærligheden forbedrer iagttagelsen.

Den blide harmoni, der fulgte drømmen ovenfor, er kendetegnende for naturstemninger i *Harzreise*. Heines *Harzreise* adskiller sig fra *A Sentimental Journey* og *Labyrinth* især ved naturbeskrivelsens vægt og ved dens karakter af naturbesyngelse. Heines rejsende opsøger ensomheden i naturen. Denne ensomhed er ikke som for Baggesen det at være alene med sin egen kværnende tankestrøm, men at være uforstyrret sammen med naturen. På et tidspunkt, da Baggesen er alene på Lüneburger Heide, sammenligner han, som nævnt ovenfor, området med ubeskrevet papir. Naturen taler ikke til ham, han taler i naturen. Heines subjektivitet og rejseform er mindre introvert og mere sanselig end det. Modsat Sternes grev Yorick retter Heines sanselighed og besyngelse sig væk fra det sociale liv mod naturen, som den rejsende fortolker og besynger. Imidlertid ”anvender”, som vi har set, Heines rejsende naturen til at lægge egne følelser ud i. Naturen i almindelighed og Ilse-floden i særdeleshed er metaforisk erstatning for hans elskede mere end de er sig selv. Ikke desto mindre har beskrivelsen ofte et mere sanseligt præg end hos forgængerne i genren. Det viser sig bl.a. i den hyppigere brug af farveadjektiver. Fra Osterode går det opad, og der ses tilbage på byen, hvis røde tage ”som en mosrose titter frem af de grønne granskove” (Heine 1826:89).

Der er et par eksempler på, at farver, harmoni og natur forenes på en særlig måde, nemlig i børn. Ved ankomsten til Klaustal gør den rejsende sig tanker om, at børn er nærmere naturen, fordi de endnu ikke har lagt den bag sig, men kan huske, at de engang var træer eller fugle (Heine 1826:91). Han bringes fra disse tanker til sine egne barndomserindringer, idet klokken slår tolv og skolebørnene jublende løber ud:

Die lieben Knaben, fast alle rothäckig, blauäugig und flachshaarig, sprangen und jauchzten, und weckten in mir die wehmüthig heitere Erinnerung, wie ich einst selbst, als ein kleines Bübchen, in einer dumpfkatholischen Klosterschule zu Düsseldorf den ganzen lieben

Vormittag von der hölzernen Bank nicht aufstehen durfte, und so viel Latein, Prügel und Geographie ausstehen mußte, und dann ebenfalls unmäßig jauchzte und jubelte, wenn die alte Franziskanerglocke endlich zwölf schlug.

(Heine 1826:91f)

Børnene beskrives med rød (kinder), blå (øjne) og (hør)gul (hår), hvormed dannes en harmoni af grundfarver. De tre farver er de tre rene og mest grundlæggende farver, som repræsenterer og former de mest grundlæggende stemninger. Børnene besidder altså farvemæssigt en harmoni af naturens tre grundstemninger. Kombinationen gul-rød-blå er med Johannes Ittens ord ”en harmonisk treklang” (Itten: *Farvekunstens elementer. Subjektive oplevelser og objektive erkendelser som vejledning til kunsten*, 1977, s. 21)⁷⁰.

Vores tilbageskuende betragter, der ikke er til stede i barneverdenens harmoniske treklang længere, men erindrer den, udgør en modsætning og er opfyldt af en blandet stemning, en ”wehmütig heitere Erinnerung” (Heine 1826:92). Vemodet udspringer af den sjælelige fjernhed af den harmoni, umiddelbarhed og lykke, han har lige foran sig.

Børnene er i pagt med naturen, og mødet med dem er som en slags naturstemning. Ellers er forholdet til andre mennesker ret anstrengt, netop fordi det står i modsætning til naturstemninger og den rejsendes elegiske kontemplation.

Brocken – den endelige bestigning

Som i den for Göttingens studerende traditionelle vandretur fører *Harzreises* fodrejse til Brocken. Set på baggrund af Klaus P. Mortensens og Fritz Pauls teorier om naturens ophøjede betydning og højdernes andagt og forløsende og helbredende virkning er *Die Harzreises* Brocken-beskrivelse af en overraskende karakter.

⁷⁰ Et barn skildret i denne farve-treklang forekommer en gang til, hos broderen til en bjergmand, *Harzreises* rejsende har truffet i Klaustal, hvor en lille pige med blå øjne som stjerner, purpurrøde læber (”Mündlein wie die Purpurros”, Heine 1826:106), og gult (”gold’nen”) hår (111).

Opstigningen er ikke nogen smertefuld overvindelse, som Fritz Paul har hævdet er typisk for motivet. Omgivelsen er tværtimod indbydende og behagelig, her er behageligt lys og ligefrem trappetrin og puder:

Allerliebste schossen die goldenen Sonnenlichter durch das dichte Tannengrün. Eine natürliche Treppe bildeten die Baumwurzeln. Ueberall schwellende Moosbänke; denn die Steine sind fußhoch von den schönsten Moosarten, wie mit hellgrünen Sammetpolstern, bewachsen. Liebliche Kühle und träumerisches Quellengemurmel.

(Heine 1826:115)

Den drømmerisk mumlende kilde er stemningsskabende. Det er en monoton, halvt ubestemmelig småstøj, der henriver mennesket i kontemplation og drager det tættere på. Her fortolkes denne mumlen som naturens hvirken, der åbenbarer stedets ånd:

Hier und da sieht man, wie das Wasser unter den Steinen silberhell hinrieselt und die nackten Baumwurzeln und Fasern bespült. Wenn man sich nach diesem Treiben hinab beugt, so belauscht man gleichsam die geheime Bildungsgeschichte der Pflanzen und das ruhige Herzklopfen des Berges. (...) Es murmelt und rauscht so wunderbar, die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchtslaute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach uns aus die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen, es ist Alles wie verzaubert, es wird immer heimlicher und heimlicher, ein uralter Traum wird lebendig, die Geliebte erscheint – ach, daß sie so schnell wieder verschwindet!

(Heine 1826:115)

Det hele er fortryllet og besjælet. Det skinner imidlertid også her igennem, at det, der skulle være en følsom stemningsmæssig sansning af stedets ånd langt snarere er den rejsendes private længsel efter sin elskede.

Han når toppen og ser *das Brockenhaus*, som han begiver sig ind i. Der berettes slet ikke om udsigten, det er kun blevet nævnt, at det bliver koldere og at granerne er mindre og buske dominerende, efterhånden som han nærmer sig toppen. På Brocken, rejsens mål og højdepunkt, kunne man forvente ophøjede naturstemninger, men det er ikke tilfældet. Tværtimod at tilbyde ensomhed og at finde Gud eller sig selv, måske som Baggesen i tårnet at komme ud af denne verden, er Brocken det mest fortættede sociale rum i bogen. Det betyder imidlertid ik-

ke, hvad man da kunne forvente, at Brocken er en skuffelse, præget af den rejsendes forstemthed. Tværtimod er stemningen løftet, men på måder og af årsager, der bedst beskrives som urbane, som dette er forstået hos Simmel, Lofland, Bech m.fl.: en vis ophidset opstemthed, som udspringer af anonyme møder i et mylder af fremmede.

I brockenhuset røres den rejsende af en uvant, eventyragtig følelse. Der er fuldt af fremmede mennesker, og han nyder selskabet. Snart finder han en smuk ung kvinde at hvile blikket på, med sanselig lyst:

Nachdem ich mich ziemlich rekreirt, bestieg ich die Thurmware, und fand daselbst einen kleinen Herrn mit zwey Damen, einer jungen und einer ältlichen. Die junge Dame war sehr schön. Eine herrliche Gestalt, auf dem lockigen Haupte ein helmartiger, schwarzer Atlashut, mit dessen weißen Federn die Winde spielten, die schlanken Glieder von einem schwarzseidenen Mantel so fest umschlossen, daß die edlen Formen hervortraten, und das freye, große Auge ruhig hinabschauend in die freye, große Welt.

(Heine 1826:117)

Han betragter hendes former, hun skuer ud i verden. Udsigten er herlig for enhver. Han gør sig trods kvinden tanker om stedets stemning og karakter. Han lægger altså op til naturstemning ved en fornyet betragtning af Brocken. Bjergets karakter kan man ifølge Heine erkende ved at analysere den uklare følelsesenhed i det første mangesidige indtryk:

Ja, in hohem Grade wunderbar erscheint uns Alles beym ersten Hinabschauen vom Brocken, alle Seiten unseres Geistes empfangen neue Eindrücke, und diese, meistens verschiedenartig, sogar sich widersprechend, verbinden sich in unserer Seele zu einem großen, noch unentworrenen, unverstandenen Gefühl. Gelingt es uns, dieses Gefühl in seinem Begriffe zu erfassen, so erkennen wir den Charakter des Berges.

(Heine 1826:117)

Hvis man imidlertid tror, talen er om universelle naturstemninger, tager man fejl. Brockens karakter er muligvis ”ånd”, men det skal forstås relativt prosaisk: bjergets karakter er tysk! Man overskuer alt tysk-grundigt, men landskabet er egentlig ikke skønt, det er mere som et landkort. Foruden at være rolig og forstandig giver Brocken et indtryk af spidsborgerlighed, men ironisk (117f) – i sandhed ikke nogen ophøjlet natur, man bliver ét med. Tværtimod indebærer disse karaktertræk distance.

Ved skumring og solnedgang opstår dog omsider en ophøjet stemning:

Es ist ein erhabener Anblick, der die Seele zum Gebet stimmt.
(Heine 1826:119)

Han er dybt berørt af denne andagtsstemning, hvor kirkemetaforerne er stærke og mange. Han rives ud af sin stemning af sin handelsrejsende værelseskammerat, der bryder ind og siger, at ”Wie ist die Natur doch im allgemeinen so schön!” (119). Så er vor rejsende igen i sin ”Werkeltagsstimmung” (119). Til gengæld herfor bliver han i stand til at konversere damerne resten af aftenen. De andægtige naturstemninger er, som man tydeligt ser her, forbundet med handlingslammelse, at man tier og intet gør. Et sådant kritisk-ironisk forhold til stemninger og føleri som årsag til verdensfjernhed og passivitet viser sig også i beskrivelsen af et ”elegisk broderpar” i aftenens festtummel, som vi vender tilbage til.

Senere på aftenen spadserer han alene udenfor i mørket, men heller ikke da er der nogen natur-ensomhed eller stilhed. Han skyder tværtimod sine pistoler af. Han hører intet ekko. Naturen svarer altså ikke. I stedet bliver han i mørket pludselig omfavnet og kysset af kendinge fra Göttingen, der snakker ivrigt. Indenfor er der aftenmåltid med studenter fra Halle, og der snakkes ligeledes løs. Vor rejsende fortaber sig i et vittigt, sarkastisk og pauseløst causeri om Berlins teaterliv. Stemningen er tæt. Omgivelserne, der nævnes, består fortrinsvis af fremmede. Der drikkes stadig mere, og stemningen er løftet. Drikkegildet fortsætter over flere sider, hvor stemningen stiger mod bakkantiske højder af et stadig mere animeret kaos:

In diesem verworrenen Treiben, wo die Teller tanzen und die Gläser fliegen lernten (...)
(Heine 1826:124)

På toppen af bjerget oplever vor mand kort sagt primært værtshusstemning, langt mindre andagt og slet ingen ensomhed.

Midt i spektaklet får han øje på to unge mænd, der er blege og åndige og synes at være forelskede i hinanden. De er forenede i deres sentimentalitet, ulykkelig kærlighed og sorg. Deres stemning udstilles parodisk som føleri:

Sie sprachen leise, mit sehnsuchtbefender Stimme, und es waren traurige Geschichten, aus denen ein wunderschmerzlicher Ton hervor klang. „Die Lore ist jetzt auch todt!” (124)

De fortæller sentimentalt henført, hvorefter de tier og sukker. ”Meine Seele ist traurig” er et ledemotiv i deres samtale. Vor mand er underligt draget af dem, følger efter dem og belurer dem. Hele den detaljerede gengivelse af de to sjælslidende mænds samtale er besynderlig og skaber en undtagelsestilstandspræget, nervøst opmærksom stemning. Som overvindes af festens tummel:

Aber Alles übertobte die wohlbekannte Baßstimme, die draußen vor der Thüre, unter Fluchen und Jauchzen (...) (126)

Det elegiske broderpar er endnu mere socialt udueligt end vor rejsende, når han vil være alene. De to er overordentligt følsomme, men det er tydeligt for meget, også i en følsom rejsendes øjne. De to er hensunket i følelser og derfor ikke nærværende. De udgrænses effektivt ved at stoppes ind i et skab af joviale, brovtende, feststemte mænd, og der sukker og stønner de to følsomme herrer alene. Motivet og den rejsendes overordentlige, anspændte nysgerrighed overfor dette mande-par må være af interesse for queer-teoretikere, en synsvinkel, der dog ikke skal forfølges her.

Solopgangen dagen efter følges af et digt, der tager udgangspunkt i solopgangen, men ganske typisk munder ud i den rejsendes eget kærlighedstema. En naturstemning reduceres således igen til anledning til en subjektiv stemning. Også solopgangs-kærlighedsdigtet (127f) trækkes ned på jorden, idet den lyriske kærlighedslængsel afløses af kaffe-længsel i prosa:

Indessen, meine Sehnsucht nach einem Frühstück war ebenfalls groß, und nachdem ich meinen Damen einige Höflichkeiten gesagt, eilte ich hinab, um in der warmen Stube Kaffee zu trinken. (128)

I det hele taget afmonteres stemninger ligeså ofte som de opbygges i *Die Harzreise*. Den mest slidstærke og udstrakte stemning i rejsebeskrivelsen er den urbane stemning under drikkelaget på Brocken. Det er ligeledes en stemning, man ikke så entydigt kan opfatte som projektion, og hvor den rejsende for en gangs skyld ikke er drømmerisk, men nærværende.

Efter opholdet på Brocken vandrer vor mand ned ad bjerget med en større flok. De vandrer temmelig hurtigt, der synges og jodles, og fuglene svarer. Kilderne samles efterhånden til floden Ilse, ”die liebliche, süße Ilse” (Heine 1826:131), og pludselig bedåres digteren, overgi-

ver sig helt til stemningen og forklarer det stemningsmæssige forhold mellem menneske og natur i interessante detaljer:

Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemüthswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmuth, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen. Die Frauen kennen am besten dieses Gefühl, und darum mag auch ein so holdselig ungläubiges Lächeln um ihre Lippen schweben, wenn wir mit Schulstolz unsere logischen Thaten rühmen, wie wir Alles so hübsch eingetheilt in objektiv und subjektiv, wie wir unsere Köpfe apothekenartig mit tausend Schubladen versehen, wo in der einen Vernunft, in der andern Verstand, in der dritten Witz, in der vierten schlechter Witz, und in der fünften gar nichts, nämlich die Idee, enthalten ist.

(Heine 1826:133)

Stemning bestemmes her, som man kender det fra de senere stemningsteoretikere: den overskrider skellet mellem objektivt og subjektivt. I denne stemning løber den ydre verden sammen med bevidstheden (*Gemüthswelt*): Ydre og indre fænomener slynges sammen i arabesker. Man genkender fra Bollnow, Straus, Bech, Maffesoli, Böhme og Gumbrecht også ideen om, at stemning står i et modsætningsforhold til forstand og ide – kvinder kender det derfor bedre! Den rejsende ender med at bekende sig til en sådan stemningsfyldt og ”ikke-rationel” være og digtning efter på hele rejsen at have svinget mellem forstand og følelse, mellem sarkasme og følsomhed. I naturbetragtninger fordunster ironien, det intellektuelle vid og den kåde humor, som for en stor del præger *Harzreisen*’s sprog, især i selskab med andre mennesker.

Harzrejsen er karakteriseret af en særpræget skiften mellem en ganske udadvendt beskrivelsesform og fortællerens kontemplationer i form af tankernes poetiske løb og drømme. De indadvendte øjeblikke er præget af en dyb melankoli, som står i modsætning til de mere udadvendte øjeblikkes lidt kåde friskhed. Epilogen (Heine 1826:134ff) skiller sig ud ved, at den rejsende i den ikke besværer sig over sine menneskelige omgivelser, men befinder sig iblandt dem på en afslappet, forløst måde.

I epilogen tidsfæstes her og nu, hvilket understreger det tilsyneladende bekendende og ærlige; han indrømmer, at Göttingen ikke er så slem og at en eventuel fortsættelse af Harzrejsens beskrivelse burde formilde indtrykket af byen, ligesom Unterharz (øst for Brocken) burde ydes

mere retfærdighed. Det er forår, varmt og mildt, blomstrende, svalerne bygger deres små reder og der er noget i luften, og sådan er den rejsendes stemning også. Det er også en ny begyndelse for ham. Han sammenligner ligesom i drømmen i Goslar sit hjerte med en blomst, ikke med en blomst, der sættes ved kvindernes bryst, men den eksotiske blomst fra Brasiliens skove, der kun blomstrer hvert hundrede år⁷¹.

Ja, Agnes, oft und leicht kommt dieses Herz nicht zum Blühen; so viel ich mich erinnere, hat es nur ein einziges Mahl geblüht, und das mag schon lange her seyn, gewiß schon hundert Jahr. Ich glaube, so herrlich auch damals seine Blüthe sich entfaltete, so mußte sie doch aus Mangel an Sonnenschein und Wärme elendiglich verkümmern, wenn sie nicht gar von einem dunkeln Wintersturme gewaltsam zerstört worden. Jetzt aber regt und drängt es sich wieder in meiner Brust, und hörst du plötzlich den Schuß – Mädchen erschrick nicht! ich hab' mich nicht todt geschossen, sondern meine Liebe sprengt ihre Knospe, und schießt empor in stralenden Liedern, in ewigen Dithyramben, in freudigster Sangesfülle.
(Heine 1826:137)

Den ulykkelige kærlighed springer trods alt ud igen, ikke i ægteskab, men i kunst, et tema, man genser i H.C. Andersens *Skyggebilleder*.

Die Harzreise begynder i Göttingen med sarkastisk vid og ender i åbenhjertig benævnelse af den elskede og bekendelse til følelsen. Der har fundet en helbredende udvikling sted i den rejsende, og det kan beskrives som en rejse fra forstand til følelse, som også er en rejse fra by til land. Temaet viser sig ikke først med epilogen, men er foregrebet i alle bogens forskellige former for satire over det forstandsmæssige og bekendelser til følelsen. Følelsen og hjertet finder lettest luft i naturen. H.C. Andersens *Skyggebilleder*, som er emnet for det følgende kapitel, har en i høj grad lignende tematik. Også han rejser fra byen (København) med spillende vid og ender i en bekendelse til naturen og sit eget hjerte.

⁷¹ ”Heine tænker vist paa den amerikanske Agave, der bærer det misvisende Navn ’den hundredaarige Aloe’, da det i evropæiske Drivhuse tager 40-60 Aar at drive den i Blomst.” (Einar Gjerløff; Heine 1919:125).

H.C. Andersen: *Skyggebilleder*

H.C. Andersens (1805-1875) første udlandsrejse gik til Tyskland fra maj til juni 1831. Optegnelserne og tegninger fra rejsen findes i dagbogen samlet under titlen ”H.C. Andersens Dagbog paa en Tydscklands Reise 1831” (Andersen 1977,I:59-117. Manuskriptet er tilgængeligt på <http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/697/>). *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc., i Sommeren 1831* udkom den 19. september 1831.

Skyggebilleder er som Baggesens *Labyrinten* og til dels Heines *Harzreise* en rejse mod kunsten, og dens grundmotiv er helt i overensstemmelse med Heines: Flugten fra ulykkelig kærlighed, udspillet i en vekslen mellem ironi og melankoli.

Det [blandede stemninger, LBJ] er noget, der naturligt knytter sig til bogens gennemgående kærlighedsmotiv, sådan som det især kommer til udtryk i de digte, der ligesom i de romantiske vandrerromaner jævnligt afbryder prosafremstillingen. Kærligheden er her ikke bekræftelse, men er på afstand, beskrives i en blanding af sørgmodighed, drillende ironi, blød længsel og slet skjult desperation. Følelserne er ikke enkle og giver anledning til hurtige skift i tonearten.

(Mylius 1986b:148)

Skyggebilleder indeholder ligesom Heines *Harzreise* digte, hvor hjertesmerten får lyriske udtryk, sommetider vittigt, men overordnet vemodigt. Anledningen er angiveligt (Mylius 1986b:147) studiekammeraten Christian Voigts søster Riborg, som Andersen havde mødt og forelsket sig i i Fåborg sommeren 1830 (se også Johan de Mylius: *H.C. Andersens Liv: Dag for dag*, 1998, s. 42ff), og som var forlovet med en anden.

Jens Andersen har i *Andersen: En biografi*, 2003, gjort rede for, hvorledes den ulykkelige forelskelse i Riborg Voigt meget vel kan opfattes som en kærlighedserklæring på skrømt; Riborg var allerede forlovet og dermed uopnåelig. Det var med andre ord trygt at kaste sin kærlighed på hende. ”Hun var uopnåelig, og som sådan den helt rigtige kvinde at kaste sit romantiske blik på” (Andersen 2003:218). For en sikkerheds skyld udformede H.C. Andersen ifølge Jens Andersen sit kærlighedsbrev til hende på en meget tvetydig måde, der i høj grad forudskikker en afvisning. Det kan man også læse om hos Mylius (Mylius 1998:44), hvor der også citeres breve, der viser H.C. Andersens og andres bevidsthed om, at affæren med digterens eget ord meget vel kunne være en ”digterdrøm”. Det hele er arrangeret ganske à la Heine,

hvis digt om samme ulykkelige arrangement, "Ein Jüngling liebt ein Mädchen" (Heine: *Buch der Lieder*, 1827, Heine 1844:171) citeres i *Skyggebilleder* efter et digt om samme emne:

"Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu," siger *Heine*.

(Andersen 1831:37)

Forholdet til Riborg Voigt er således en autentisk baggrund for rejsen, men kan opfattes som brændstof og legitimation for at udspille rollen som den ulykkeligt forelskede digter, der i pine vælger kunst

Det er vanskeligt at besvare spørgsmålet, om Andersen var eller ikke var oprigtigt forelsket i Riborg Voigt. En ting er dog ikke til at komme uden om, nemlig at hun blev til skrift (foruden *Skyggebilleder* bl.a. digtkredsen ”Hjertets Melodier” i digtsamlingen *Phantasier og Skizzer*, 1831, ligesom forholdet menes at være baggrund for den visnede kærlighed i eventyret ”Kjærestefolkene”, 1843), og at forholdet mellem virkelig (forelskelse) og litterær (melankoli) var tematiseret allerede af Andersen selv. Refleksionen af selv, virkelighed og skrift er et grundtema i Andersens *Skyggebilleder* ligesom i Andersens forfatterskab som helhed, inklusive de selvbiografiske genrer. *Skyggebilleder* tematiserer ligesom Heines *Harzreise* en rejse fra fornuft til følelse, hos H.C. Andersen fra københavnsk vid til hjertets sang. Undervejs er højst interessante refleksioner af rejsebeskrivelse og følsomhed.

Poetik og følsomhed

Skyggebilleder begynder ligesom Jens Baggesens *Labyrinten* med en vittighed, der spiller på værkets angivelige uforståelighed. Baggesens første ord er som følger:

”Labyrinten?” hører jeg alle dem raabe, som tager denne Bog i Haanden, for at læse det første Blad – ”Labyrinten?”
(Baggesen 1793:11)

Baggesen antog altså på læserens vegne, at denne finder titlen sær og malplaceret. Andersen lægger mindre i munden på læseren, men driller dog ved at betitle sin indledning ”Ingen Fortale” – måske fordi det ingen tale er. Men hvad er det så? Uafviseligt skrift, men her bliver det tematiseret som fortælling, idet Claudius straks citeres for de kendte ord ”Wenn jemand eine Reise thut,/So kann er was erzählen”⁷², og det bliver tematiseret som drama (Andersen 1831:9) og musik, hvor digteren selv synger – et ledemotiv.

”Ingen Fortale” minder desuden om både *Labyrintens* reflekterende ”Forerindring” og dennes efterfølgende kapitel ”Kiøbenhavn”. Det fælles tema er refleksionen af, hvad en eller netop

⁷² Matthias Claudius (1740-1815), fra digtet ”Urians Reise um die Welt”, 1786 (Mylius 1986b:157).

denne følsomme rejse er og bør være. Det fælles motiv er, at virkeligheden, rejsens og tingenes hast og udvikling overhaler den reflekterende digter. Hos Baggesen springer en ræv forbi ham og forstyrrer hans følelser og tanker, og i slutningen er han forsvundet i tanker, mens han overskrider grænsen til Schweiz. Først på den anden side af grænsen vender den rejsende og beskrivelsen sig igen mod det nærværende. Dette usynkrone forhold mellem virkelighed og subjektivitet præger også Sternes *A Sentimental Journey*. Men hvor grev Yorick overvejende forpasser muligheder, især kvinder, mens han reflekterer, skubbes Baggesens og Andersens rejsende videre af omverdenen. De rejsende gør sig tanker, planer og bekymringer, men kastes ud i det, mens de tøver. Også på den måde har omverdenen større vægt hos Baggesen og Andersen end i *A Sentimental Journey*.

Hos H.C. Andersen går planerne ud på at skrive en original rejsebeskrivelse, fordi også han vil høres, ”naar han først er traadt op som Sanger” (Andersen 1986:9). Som Baggesen vil han tvinge originalitet frem af formen, og han ser rejsebeskrivelsen for sig som et episk komponeret drama:

Det skulde saaledes være et Reise-Drama med Ouverture, Prolog og Mellemacter. I Mellemacterne skulde Publikum være satirisk, men i Prologen vilde jeg selv være det. Ouverturen maatte blive for fuldt Orchester; det forsamlede Folk paa Toldboden vilde jeg bruge som tyrkisk Musik, Bølgerne skulde spille et brusende Crescendo, og Fuglene og de unge Damer paa Langelinie, udtone Afskedens bløde Adagio. (...) Paa den Maade havde jeg endnu ikke seet nogen Reisebeskrivelse, saaledes skulde denne blive, – og jeg reiste.
(Andersen 1986:9f)

Men straks ved rejsens begyndelse anfægtes disse æstetiske planer af virkeligheden:

Fremmede Stæder med fremmede Mennesker fulgte paa hinanden, en ny Verden aabnede sig mellem Bjergene for mig, Guds herlige Natur omgav mig, der var slet ingen paatagen Originalitet, og dog saae den ganske original ud, idet den kun var sig selv.
(Andersen 1986:10)

Det reflekteres her, at den forud konciperede originalitet ville være forstillet. Den rejsende konkluderer hurtigt, at hvis man ikke er original, som man er, altså uden forstillelse og Reise-Drama, måtte det skyldes, at man selv var en kopi – hvilket er usandsynligt, idet mennesket, ligesom hvert blad i naturen, er originalt, ”i sin hele Naturlighed” (Andersen 1986:10). Netop

den udelte ”naturlighed”, det aldeles åbne, ikke-forbeholdne og upåtagede, gøres her til nøglen til en original og sandfærdig rejsebeskrivelse. Afkaldet på forstillelse medfører, at

(...) jeg vil give det, som jeg selv har faaet det.

(...) jeg vil aabne mit Hjerte og vise der den brogede Række Billeder, Rejsen fremtryllede.

Vi spænde ingen Lagen ud paa Væggen, det gjør saa megen Uejlighed, vi have de hvide Blade i Bogen, her staae nu Billederne, rigtignok kun med løse Træk, men man husker paa, det er jo ogsaa kun Skyggebilleder af Virkeligheden. Man finder Sletter og Bjerge, Byer og Phantasiestykker, selv enkelte smaae Partier, afridsede i en Hast med Pen og Blæk. Digteren viger ikke for Maleren!

(Andersen 1986:10)

I dette ene citat finder man en række for *Skyggebilleder* helt centrale begreber tematiseret: digterhertet, som står åbent både for rejsens indtryk og for læserens indblik. Det er en ”hjer-teskrift”, H.C. Andersen her bekender sig til. På baggrund af hans på dette tidspunkt eneste større tidligere prosaværk *Fodreise*, 1829, der er særdeles ironisk og metafiktivt, er det påfaldende. *Skyggebilleder* indeholder også metafiktivt og ironisk vid, men dertil en ny følsomhed, markeret af digterens indvielse til den egentlige (romantiske) poesi (jf. hertil Mylius 1986b:138-143).

Dernæst er det centralt, at der tales om en broget række af billeder. Denne åbenhjertige digter vil ikke kontrollere sit stof og forme det i en episk form. Han vil derimod gengive det, som det viser sig for ham, og det er ikke som sammenhængende fortælling, men som perler på en snor, billede på billede, en æstetisk formel, som ovenfor er påvist hos Hirschfeld, og som nedenfor skal uddybes i forbindelse med en diskussion af arabesk i Andersens *I Sverrig*. At rækken er broget understreger det kaotiske eller usammenhængende i forløbet: Hvert enkelt billede kan være velkomponeret – fra naturens hånd, ved tilfældets hjælp – men den episke helhed udebliver. At billederne er nedfældet på papiret er udtryk for den ide, at denne litteratur derimod er malerisk, som det ofte betones i rejsebogen (se hertil Mylius 1986b:143ff og konklusionen nedenfor).

Følsomhed og objektivitet

H.C. Andersen giver, som vi har set, i *Skyggebilleders* indledning udtryk for et ideal om subjektiv sandfærdighed, som ligner Jens Baggesens: At rejsen beskrives subjektivt forhindrer

ikke, at der tales sandt, men beforder tværtimod en form for objektivitet, som styrkes ved, at læseren netop får et grundigt indblik i den fortællende subjektivitet, altså ved at fortælleren (også) iagttager og skriver meget om sig selv. Med Jens Baggesens af Kant inspirerede udtryk gælder det om at kende farven på det glas, der ses igennem, og om at blive fortrolig med de kæpheste⁷³, den rejsende rider. Hos Andersen er subjektiviteten dog anderledes forstået. Baggesen betoner, hvorledes en sandfærdig (følsom) rejse ikke kan være blot kopierende og afbildende, men må være malende. Det svarer til de tendenser i æstetisk og epistemologisk teori i anden halvdel af det 18. århundrede, Abrams og Crary har beskrevet, jf. ovenfor: Den objektive camera obscura- eller spejlmodel er opgivet til fordel for en større vægt på kunstneren og subjektet som skaber i stedet for modtager af henholdsvis værker og iagttagelser.

Hos Andersen ser man en tankegang, der er tættere på at betragte den rejsende digter som neutralt medium og de litterære rejsebilleder netop som *afbildninger* af virkeligheden. Er det da en historisk sen forekomst af den ældre camera obscura-objektivitetsteori, der kendes fra Descartes, Locke m.fl.? Det ligner virkelig meget, og billedet, hvor han ikke spænder et lagen ud, henviser klart til et camera obscura. Imidlertid lægger han vægt på, at det er skyggebilleder, altså som i Platons hulelignelse fattige aftryk af virkeligheden. Den sandhed og det liv, disse skyggebilleder måtte få i rejsebogen, hidrører fra digterens hånd og fra hans hjertes beskaffenhed. Billederne falder ikke ind i den rejsendes bevidsthed som i camera obscura-tænkningen, men ind i hans hjerte. Der er i dette motiv en romantisk opfattelse af kunstneren som enestående følsom og modtagelig og med en enestående evne til at udtrykke sit indre. Det er dog ikke noget stærkt og suverænt formende geni, Andersen fremstiller, altså ingen lampe (Abrams), men et menneske, der modtager, samler og næsten passivt og neutralt videregiver sine indtryk. Men hvordan? Rejsebogens billeder er skyggebilleder, der er faldet i digterens hjerte og derefter givet form gennem hans pen, så ganske enkelt er forholdet ikke.

Tendensen til at tænke sig skriften og forfatterens forhold til sin omgivende virkelighed og også mere generelt fortællerens forhold til sit stof og betragterens forhold til det betragtede

⁷³ Et begreb, han kan have fra Sterne.

som indtryksfølsom ”maskine” hos H.C. Andersen fortjener nærmere opmærksomhed. Han skrev selv, at han var ”som et vand”, f.eks. i dette brev til Edvard Collin fra Weimar, 8. september 1855:

Jeg er som et Vand, Alt bevæger mig, Alt afspeiler sig i mig, det hører vel til min Digter-
Natur og tidt har jeg jo Glæde og Velsignelse deraf, men ofte er det ogsaa en Qval.⁷⁴

Andersens sammenligning kan sættes i relief ved Heines i *Die Nordsee, dritte Abtheilung*, hvor sjælen sammenlignes med havet:

Ich liebe das Meer, wie meine Seele.

Oft wird mir sogar zu Muthe, als sey das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen giebt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen, und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen: so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele, und duften und leuchten wieder – „Evelina!“

(Heine 1826a:150⁷⁵)

Forskellen på de to sjæl-vand-sammenligninger betegner forskellen på, hvordan de to rejsende beskriver stemninger og omgivelser: Heines vand og sjæl har dybden til fælles. Ud af dette dyb kommer skønne blomster/billeder og dufter. Det er et ekspresivt, projicerende forhold, hvor jeget og dets luner presses ud i omgivelsen. H.C. Andersen har *overfladen* og dens indtryksmodtagelighed til fælles med vand. Det er lige omvendt et impressivt forhold, hvor omgivelsen trænger ind i og farver et jeg uden forskelle og karakter.

Udtrykket findes hos Andersen igen i rejsebogen *I Spanien*, 1863, i et digt i kapitlet ”Sevilla”:

⁷⁴ H. C. Andersen's Brevveksling med Edvard og Henriette Collin, udgivet [for Det danske Sprog- og Litteraturselskab] af C. Behrend og H. Topsøe-Jensen. København: Levin & Munksgaard 1934. Bd. II, s. 261.

⁷⁵ Jf. også ”Die Heimkehr” VIII, tredje strofe (Heine 1844:217).

Jeg er som et Vand, som det dybe Vand,
Alt speiler sig klart deri
(Andersen 1863:170)

Det interessante forord i hans samtidige ”Levnedsbog” beskriver noget lignende, nemlig en indtryksmodtagelighed, som er uden grænser. Også her beskriver spejl-metaforen iagttagelsesformen. Det er en eksakt og passiv iagttagelsesform. Og mennesket bag er meget som et kamera (obscura), det er en form for tomt menneske. *Derfor* kan han ikke iagttage og fastholde sig selv. Det er som et spejl overfor et spejl:

Hvem jeg har seet og talt med en enkelt Gang, dens Ansigt husker jeg siden tydeligt, jeg har fuldkomment Speilbilledet i mig, derimod, mit eget Ansigt, skjønt vor Herre og alle Folk veed at jeg speiler mig tidt nok, kan jeg slet ikke huske; det samme er ogsaa Tilfældet i aandelig Henseende. Jeg troer at have et Begreb, og det endogsaa, et temmeligt klart, om de fleste af mine Bekjendteres Character, derimod er min egen mig ganske uforklarlig. Jeg nedskriver her, alt hvad min Erindring indgiver mig (...)
(Andersen 1926:19)

Iagttagelsen er faldet andre ind. Søren Kierkegaard sidestillede Andersens romaner med ”andre Fabriks-Produkter” i sin anmeldelse af H.C. Andersens *Kun en Spillemand* (Kierkegaard: *Af en endnu Levendes Papirer*, 1838, i *Søren Kierkegaards Skrifter*, København 1997, bind 1, s. 44), og han karakteriserede såvel Andersen som hans romanfigurer som personlighedsløse, dvs. tomme mennesker.

Det afgørende anstøbspunkt for Kierkegaard var, at livssynet i *Kun en Spillemand* er pessimistisk, og at tilværelsen i romanen er en undergangsproces. Det allermest provokerende for den unge filosof var tilsyneladende de fatalistiske træk ved spillemanden som skæbne og som roman, der minder om den personlighedstype, Andersen beskrev i forordet til sin *Levnedsbog*, hvor der tegnes et portræt af et menneske med en ufast – eller manglende – individualitet og en indtryksfølsomhed, der forvirrer. Han lader sig rive med, og han overvældes af indtryk. Denne personlighedstype har spillemandens svage karakter, hans eksistentielle impotens, manglen på kraft til at tage sin skæbne i egne hænder og overvinde ydre omstændigheder. Tværtimod gøres det i Andersens roman gældende, at spillemandens undergang skyldes ydre forhold. Kierkegaards ideal er derimod det i modsætning til Andersens spillemand *ægte* geni, der ikke er ”en Praas, der gaaer ud for en Vind, men en Ildebrand, som Stormen blot udæsker”

(Kierkegaard 1838:43). Deroverfor karakteriserer Andersen sig som vand. Det er to elementer overfor hinanden, og det er to modsatte oplevelser af menneske og geni: hos Kierkegaard som egenkraft, en kilde til lys og ild, og hos Andersen som spejl. Som man ser i Levnedsbogscitatet og i brevet til Edvard Collin, erkendes den uhindrede, man kunne også kalde den genemsigtige eller blanke, iagttagelsesevne som problematisk, idet den grænseløse modtagelighed har personligheden som pris. Den unge forfatter, der kan karakterisere alle andre, savner fasthed og identitet, og hans mangel gælder både sjæl og krop; han kan heller ikke fastholde sit eget ansigt. Hans iagttagelsesevne bygger på en frigørelse fra sig selv. Det kan forstås som en fortolkning af camera obscura-tænknings menneskelige konsekvenser: det usituerede, iagttagende subjekt er hos Andersen ulykkeligt. Det er helt friset, men længes efter et hjem.

Også Erik A. Nielsen berører, i essayet "Blandt luftens ånder: H. C. Andersens fantasiform" (i *Søvnløshed: Modernisme i digtning, maleri og musik*, Århus 1982, s. 64ff), det bemærkelsesværdige og ikke-menneskelige i synsvinklens overordentlige bevægelighed hos H.C. Andersen, hvor man flere steder finder voyeur-agtige synsvinkler og fortællere, hos Nielsen eksemplificeret ved luftdøtrene i afslutningen på "Den lille Havfrue". Her får Nielsen sagt noget meget interessant om Andersen, der til en vis grad kan gælde alle følsomme rejsende. Følsomheden hos sådanne fortællere skildrer Nielsen som lysten til og nødvendigheden af at leve af andre, en slags vampyr-holdning til sit stof:

Der kan vistnok ikke være tvivl om, at den fantasiart, som behersker en stor mængde af Andersens eventyr, hænger sammen med netop den løftelse op over jorden, op i et sfærisk eller kosmisk betragterpunkt, som foregår i "Den lille Havfrue". Ud af sorgen over et tabt liv på jorden vokser der i Andersens digtning en blød, sentimental kærlighed til alt småt og sart, fortælleren opnår en art indlevelsessevne, som i tempo er uovertruffen, intet menneskeligt er ham fremmed, mens på den anden side intet menneskeligt er hans. Man kan i den utrolige identifikationsevne fornemme en længsel efter legeme, som ligner en besættelse, fantasien kan inkarnere sig, skønt kun ganske kort, overalt hvor et legeme byder sig til. Dens erobringer er hurtige, der skal kun en svovlstik til at skabe en illumination, men forbrændingsprocessen er også kortvarig (...)

(Nielsen 1982:73)

Nielsen peger også på månen som fortæller i *Billedbog uden Billeder*, 1839 og senere udgaver, og identificerer remedier fra eventyrene, der tjener samme formål, de hurtige fantasiskift

og kig ind hos andre mennesker: den flyvende kuffert, svovlstikkerne, gryden i ”Svinedrengen”.

Om alle disse remedier gælder det, at de tillader fortælleren at gå lunefuldt ind i et miljø eller en skæbne, udsuge dem for deres maleriske kvaliteter, anslå deres stemning, for så hurtigt at drage sig tilbage igen.

(Nielsen 1982:74)

Niels Kofoed antyder måske den samme indsigt i synsvinklens objektive distance til sit menneskelige stof hos H.C. Andersen, idet han har kaldt *Billedbog uden Billeder*, hvor månen belurer menneskelivet, en ”satellitfærd” (Kofoed: *Arabesken og dens æstetiske former. Prosa-skitse og prosadigt*, 1999, s. 73).

Tankegangen er til stede i indledningen i *Skyggebilleder*. Det er et noget andet syn på personlighed, forfatter og rejsens følsomhed end der er til stede hos Baggesen. Som vi har set, kan man tale om noget lignende hos Sternes Yorick, der også har problemer med at bestemme sin identitet og at kontrollere såvel sin rejse som omstændighederne i det hele taget, dog ikke helt så prægnant som hos Andersen. Yorick påstår ikke, at han ikke kan kontrollere stoffet og af den grund gengiver ”brogede billeder, som de blev ham givet”. Tværtimod demonstrerer han med kronologiske krumspring og digressioner en overlegen kontrol over stoffet. Det er ikke den samme form for upersonlig ”objektivitet”, som Andersen beskriver.

Som vi skal se, er H.C. Andersen faktisk meget ikke-objektiv og aktiv som fortæller, og den melankolsk skitserede udleverethed er ofte afløst af ironisk drillende refleksioner og suveræn formgivning. Men selvbilledet som spejl og vand er et vigtigt element hos Andersen. Det er intimt forbundet med byoplevelser og -stemninger, med lyst og med død, som det skal vises nedenfor i ”Dryaden”, 1868.

Op og ned

Også hos H.C. Andersen er de geografiske højdeudsving vigtige, og ligesom hos Heine er der både nedstigninger i mørket og højdebestigninger. Hos Andersen er ”akromanien” (jf. Paul 2003) dog til at overskue. De egentlige bevægelser er snarere af indre art, og bogens omdrejningspunkt er ikke noget vertikalt højdepunkt, men mødet med den romantiske digter Ludwig Tieck. Her får den unge digter digterkysset og indvies til sit kald. Det er centralt, og bogen må

siges at beskrive en dannelse. Rejsen har virkelig et mål, nemlig ”at blive digter”. Således virker *Skyggebilleder* mere velkomponeret og afrundet end sine forgængere, som vi har berørt. Titlen lover ikke flere rejsemål end der nås, og der vendes tilbage til København. Her er således hverken tale om fragment eller labyrint.

Brocken-oplevelsen i *Skyggebilleder* er, ligesom hos Heine, ikke det højdepunkt, man kunne forvente. Også Andersen ankommer til Brockenhuset. Ifølge dagbogen 26. maj 1831 er han noget skuffet over tågen, for han kunne ”ligesaa godt være i Peder Madsens [Gang] i Taage, og drømt sig paa Harzen, det er den samme Vuel!” (Andersen 1977,I:77). Tågen letter dog, og samme aften beskriver han smukke syner i måneskin. Her er det interessant at bemærke, hvorledes den indtryksmodtagelige digter, der ”vil give det, som han selv har fået det”, ganske meget i Heines maner hengiver sig til egen fantasi og til historier og myter. Oplevelsen og nat-landskabet er drømmeagtigt og ubegrænset; det er fantasiens rum (jf. Bollnow om det ubestemmelige stemningsrum, hvor subjektet kan brede sig ud). Det er midnatstid:

Maanen begyndte at trænge gjennem Taagen, og kastede sin hvide Straale ind i det lange, snevre Kammer, jeg kunde ikke sove og gik derfor op paa Taarnet, for at nyde Udsigten. Hvem der engang i Drømme har svævet hen over jorden og seet Landene, med Byer og Skove, dybt under sig, har en fjern Idee om denne ubegribelige Herlighed. Begsorte laae de granbegroede Bjerge dernede under mig, hvide Skyer, belyste af Maanen, foer som Aander, henad Bjergenes Side! der var ingen Grændse; Øiet tabte sig i en Uendelighed; Byer med deres Taarne, Kulbrænderhytterne med deres Røgstøtter ragede frem i det gjennemsigtige Taageslø, som Maanen belyste. Det var en Phantasiens Drømmeverden, der her laa levende for mig. Dybt nede i de sorte Skove havde i Næverettens Tid mangen Ridder med sine Svende ligget paa Luur efter Kjøbmanden, der bragte sine kostbare Vare fra Stad til Stad; hist, hvor nu intet Spor var paa den høie Klippe, havde Borgen reist sig, høi og stærk med Mure og Taarne, og gjenlydt af Lystighed i de lange Vinteraftener.

(Andersen 1831:53)

Man ser her en karakteristisk og genkommende teknik hos Andersen: fra sanset beskrivelse ændrer beskrivelsen sig gennem et grænseland ind i fantasiens verden, som påkalder sagn og historier. Det er ikke så ”objektivt” som han ellers har antydnet. Lars Handesten har i *Litterære rejser. Poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger*, 1992, skrevet, at

Andersen skildrer nok de vekslende omgivelser: mennesker og sæder, byer og natur, men han gør det i tidens genrebilleder og idyller. Heller ikke naturen anskues på topografiens

nøgterne facon. Den ses nemlig altid i sin historiske dimension, der angives af de mange lokalhistoriske sagn, eller også tilskrives den en symbolsk betydning, idet den rejsende digter projicerer sine følelser ud i naturen og dermed ser sig selv, hvad der vist ikke kan undre nogen.

Naturen er således ikke i sig selv interessant. Det bliver den først under en romantisk synsvinkel, der fantasifuldt hæver den op over dens blot materielle fremtrædelsesform.
(Handesten 1992:30)

Andersen forklarer selv forholdet således:

Det er ikke blot de stolte Fjeldmasser med deres uoverseelige Skove, de høie Buske, der slynge sig over den brusende Flod, eller den døde Steenmasse af en halv nedfalden Bygning, der gjør en Egn romantisk, først naar den, just ved denne sin Natur, har et eller andet Sagn, faaer det hele sin fuldkomne magiske Belysning, der ret hæver det for Sjælens Øie, da faae de døde Masser Liv, det er ikke længer en tom Decoration, der bliver Handling, ethvert Blad, enhver Blomst staaer da som en talende Fugl og Kilden som et syngende Springvand, der slaaer sine evige rislende Acorder til dette Aandernes Melodrama.
(Andersen 1831:69)

Han ønsker altså at lade omgivelserne tale, men der skal være en historie at fortælle, de blotte syner er ikke nok til at ”hæve omgivelserne for sjælens øje”.

Det er først og fremmest naturen, der skal bringes til at tale, såvel den ydre som den rejsendes indre natur. Det er derimod ikke byerne, ikke i denne rejsebog. Berlin gør han det hurtigt af med, byen behager ham slet ikke, blandt andet fordi han ”kommer fra Bjergene, har seet disse Naturens Kjæmpebygninger” – så er Berlins storhed mindre imponerende og forekommer ham ”hul” (Andersen 1831:123).

Byer optræder ikke med så stor vægt i egen ret i *Skyggebilleder*. Det bymæssige spiller ikke nogen overraskende eller stor rolle, som det er tilfældet hos Sterne, Baggesen og Heine. Som man ser af Hamburg-citatet er det dog ganske markant til stede. Som vi skal se, spiller byen en langt større rolle i en senere af Andersens rejsebøger, nemlig *I Spanien*, samt i det senere eventyr ”Dryaden”, 1868. Byer spiller i *Skyggebilleder* en betydelig rolle som ”bærere” af kultur og ”beholdere” for byrum som f.eks. operaer og gallerier. Byen betragtes som ydre rum, byen som landskab, dvs. gader og bygninger, beskrives og tematiseres imidlertid mindre. Dog er beskrivelserne af Lübeck og især Hamburg ikke at kimse ad. Ledemotiver er gadernes

snæverhed, der især understreges i Hamburg, og menneskemasser. Især ordet vrimmel anvendes, i Lübeck ”den nye Menneskevrimmel” (Andersen 1831:15), altså den moderne tids vrimmel. I Hamburg beskrives vrimmelen nærmere:

Jeg følte ordentlig en dyb Respekt for den gamle Stad, som de snevre Gader og Menneskevrimmelen vedligeholdte. Jeg troer vor Kudsk kjørte os Gade op og Gade ned, for at imponere os ved Byens Storhed, thi det varede en lille Evighed før vi kom til ”*Hotel de Baviere*” paa ”*neue Jungfernstieg*” hvor vi steeg af. Her, inde i Byen selv, tager Byen sig herlig ud, idet *Alsteren*, der er bred og stor, ligesom skiller den gamle Stad fra den nye. De høje Taarne speile sig i Vandet, hvor der flyde Svaner og gyngte Baade med pyntede Mennesker. ”*Jungfernstieg*” vrimler af Spadserende; langs hermed ligger Hotel ved Hotel, hvor Dørene ere pyntede med Kelnere, Oberkelnere og Oberkelneres Oberkelnere. Fra Sweitserpavillonnen bruser et Musikchor, og her, samt ved den anden saakaldte Alsterpavillon sidde hele Grupper af Avis- og Chokoladeslugere. *Berlin* har ikke en Gade, som denne! Deres ”*Unter den Linden*”, mangler Vandpartiet, og dette er og bliver dog alletider en vigtig Skjønheds-Requisit.

Men vi ville ikke dvæle her, men gjemme Besøget til om Aftenen, naar Alt er oplyst, skjøndt det nok kan taale, at man seer det ved Dagen. Vi vove os ind i Vrimlen, mellem Drosker, raabende Handelsmænd i det Smaae, Blomster-Piger fra Vierlandene og travle Pengemænd fra Børsen. Det seer ud som det var een eneste Boutik! saaledes følger den ene Boutik paa den anden. Gaderne krydse hinanden, og nedad imod Elben, finder man nogle, hvor Entreen er igjennem en Forstue, og hvor der neppe kan boe noget Menneske, der overskrider en vis Peripherie, uden han maa leve derinde for bestandig.

(Andersen 1831:17)

På hjemrejsen forestiller han sig København i et meget bittert lys, men det hænger netop sammen med ulysten ved at skulle hjem.

(...) hjemad imod Norden, for maaske aldrig at vende her tilbage! aldrig see Bjergene mere med deres sorte Skove, høit i de hvidblaae Skyer; jeg kom ret til at betragte Hjemmet i sin største Skygge; jeg saae ret levende *Østergade* paa en sludfuld Efteraarsdag, hvor de smaa og store Mennesker løbe travle op og ned. Istedetfor Fuglenes Sang, hørte jeg den intetsigende Sqvalder, de ferske Kritiker, den Bitterhed og fornemme Tone, hvormed de alle ville opdrage mig. Digteren er en lille Fugl, der maa qvidde sine Sange, men er han ikke en Konge-Ørn, som Mængden frygter, eller en Svale, som de blindt hen troe, ikke at turde anfælde, maa han ogsaa taale, at enhver Dreng, der faaer det i Sinde, tør kaste en Steen efter

ham.

(Andersen 1831:110f)

Her ses det modsætningsforhold mellem kunstner, hjerte og by, som Klaus P. Mortensen har redegjort for opkomsten af, og som man ser tematiseret hos Hirschfeld og blandt vores rejssende, især hos Baggesen og Heine. Fuglen i billedet er den syngende kunstner fra indledningen, som er blevet til natur.

Hos H.C. Andersen er stemningsretorikken, især klang og musik som metaforer for sjælstilstande og samstemthed med omgivelsen, påfaldende og udfoldet. Der kan gives mange eksempler, men vi skal her holde os til ganske få. Som beskrevet er rejsebeskrivelsen indledningsvis konciperet som musik og drama, hvilket straks afløses af en billed-metaforik omkring oplevelsen og videregivelsen af rejsens indtryk. Dette vidner ikke om en afstandtagen til musik. Tværtimod beskrives rejsen og dens oplevelse vedvarende i musikalske termer, og digteren som syngende fugl er som anført et ledemotiv.

Ikke bare er der hos H.C. Andersen ikke et modsætningsforhold mellem musik og billede, som det ellers er tematiseret hos Abrams, Benjamin, Straus, Bollnow, Maffesoli og Baggesen, jf. ovenfor ("Rum og stemning. Dag og nat"), men de tilhører begge stemningernes verden, der overordnet er opfattet i musikalske eller tonale metaforer, men som inkluderer syner. Ånden *ser* klangfigurer:

Havet laae for mig som et Speil, ikke en Bølge krusede den store Flade. O det er herligt, at flyve hen imellem Himmel og Hav, medens Hjertet synger sin Længsel og Lyst, og Aanden seer de betydningsfulde, vekslede Klangfigurer⁷⁶ der opstaae ved disse Tonebølger.

(Andersen 1831:11)

⁷⁶ "Chladniske klangfigurer" er mønstre, der opstår i sand på en glasplade, der stryges på kanten med en violinbue. Fænomenet blev først iagttaget af Ernst F.F. Chladni (1756-1827) og senere omfortolket af H.C. Ørsted (1777-1851), jf. realkommentaren i H.C. Andersen: *ANDERSEN: Rejseskildringer*, bd. 1, København 2005, s. 598f.

Generelt fremstilles digterens og menneskets indre i *Skyggebilleder* som en musikalsk natur. Rejsens oplevelser er musik, lagrer sig som musik og kan fremkaldes som musik. Uden at den nødvendigvis kan gives adækvat udtryk:

Tidt kan en enkelt Melodie, vi kun høre eengang, gjøre et saa mægtigt Indtryk paa vor Sjæl, at den midt under vor Verdens Travlhed, synes at tone for os igjen, uden at vi derfor kan synge den høit, i hvor levende den bruser gennem vort Indre; saaledes gaaer det mig ogsaa med de herlige Natur-Scener, det Tonestykke, fremtraadt i Farver med Lys og Skygge, jeg lærte at kjende paa nogle Timers Vandring i de böhmiske Bjerger. Det gjorde maaskee ogsaa meget, at det her var det sydligste Parti jeg skulde faae at see; at jeg, efterat have været her, bestandigt vendte hjem ad mod Norden. I den deiligste Solbelysning ligger det hele Landskab i min Erindring, jeg seer levende hvert Punkt, og som de svundne Melodier, toner det ofte gennem min Sjæl, uden jeg derfor ret kan udtale det i Toner og Sang.

(Andersen 1831:110)

Den synæstetiske sammenknytning af ydre syner og indre toner i *Skyggebilleder* er påfaldende. Citatet er et af de steder, hvor det bliver klart, at der ikke blot er tale om synæstesi i ubestemmelig samtidighed, men at der er tale om ydre rejse-syner, som afføder og erindres som en indre musik. Således er det i tråd med betegnelsen skygge-billeder og hele den øvrige diskurs om (brogede) billeder og kunstnerens sang. Musikken er af indre art, det er altså stemninger. Dette er en nøgle til en delvis forståelse af et ellers kryptisk stykke af *Skyggebilleder*:

Tonerne ere dog den Irisbue, der forbinder Himlen med det Jordiske. Farve, Tone og Tanke ere dog i Grunden det store *Alts* Treenighed. Det Jordiske udtaler sig i Potensen af de forskellige Farver, og disse aabenbare sig igjen, aandigt, i de mægtige Toner, der atter gemme Nøglen til Hjertets dybeste Gjemme! det er ene Tonerne, der mægte at løse de dybe Tanke-Gaader, der tidt vækkes i vor Sjæl.

(Andersen 1831:111)

Treenigheden af farve, tone og tanke, som udtrykkes i dette citat, er ifølge Kofoed del af en hermetisk tradition, der kan spores til Pythagoras (Kofoed 2005:199). Det er muligt. Mere sikkert er det, at citatet beskriver en ydre sansning primært opfattet som farver, altså syner, og at dette bliver til indre musik, til åndens toner, som erindres eller ”lagres” dybt i personligheden, i ”Hjertets dybeste Gjemme”. Det er *Skyggebilleders* program, og i denne forstand er det et stemningsværk. Stemninger er forbundet med øjeblikket frem for med historie, jf. Straus’ ”præsenterende” stemningsrum. I *Skyggebilleder* er der mange øjeblikke, ligesom i Hirschfelds

haveteori markeret som øjeblikke, hvor naturen betragtes som maleri, et ledemotiv i *Skyggebilleder*, der ligger bag Johan de Mylius' karakteristik af Andersens maleriske æstetik (Mylius 1986b:143ff). *Skyggebilleder* er til trods for stemninger og maleriske øjeblikke en velordnet bog med et sammenhængende forløb.

Arabesk som ideal er dog antydnet ved udtrykket om en broget række af billeder. Det er i tråd med en bestræbelse i forfatterskabet og med Andersens senere rejsebøger, hvoraf især *En Digters Bazar*, 1842, og *I Sverrig*, 1851, har arabeskform. Også i *I Spanien* er begrebet på færde, og i *Billedbog uden Billeder*, som berøres nedenfor i forbindelse med "Dryaden", er arabesken kompositionsprincip.

Arabesk som kompositionsprincip hos H.C. Andersen skal især berøres nedenfor i analysen af Andersens rejsebog *I Sverrig*, der åbnes med et kunstnerbillede, der er den logiske konsekvens af den forening af at lade indtrykkene trænge uhindret ind, som ligger i *Skyggebilleders* camera obscura-tænkning, og at denne iagttagelses-maskine dog ikke er en maskine, der gengiver objektive billeder, men tværtimod bliver til toner og stemninger: vindharpen.

H.C. Andersen: *I Sverrig*

I Sverrig, 1851, indledes kraftfuldt og kortfattet med første kapitels overskrift: ”Vi reise”.

Karakteristisk for bogen er poetikken her ganske kort, men prægnant berørt. Det drejer sig om stemning, givet med et tidstypisk billede:

Sverrig (...), din Birkeskov dufter forfriskende sund! Under dens hængende, alvorsfulde
Grene, paa Træets hvide Stamme skal Harpen hænge, Nordens Sommervind suse i den!
(Andersen 1851:10)

Harpen, vinden stemmer, er en vindharpe eller æolsharpe, der var et populært indslag i romantiske haver i begyndelsen af 1800-tallet og som blev et symbol for kunstneren omkring samme tidspunkt, jf. Abrams ovenfor. Her er den metafor for såvel digterens pen som hans sjæl. Han vil være modtagelig som en vindharpe for stedets, naturens og nationens ånd.

Med denne optakt er det klart markeret, at *I Sverrig* er et stemningsværk. Mogens Brøndsted opfatter *I Sverrig* som et særlig vellykket værk, hvor det ”en enkelt gang lykkedes” H.C. Andersen ”at realisere sin særlige livsform i et værk, hvor både hans fantasiflugt, hans tankebevægelser og stemningsbølger er integreret i en regulær rejse” (Brøndsted: ”Livsrejsen. Omkring H.C. Andersens *I Sverrig*”, i *Danske Studier*, 1967, s. 5).

I Sverrig har en sverigesrejse som baggrund, og det synes derfor meningsfuldt at tale om sandfærdighed og en autentisk rejsebeskrivelse. Imidlertid forekommer forholdet mellem virkelighed og rejsebeskrivelse særlig kompliceret i dette tilfælde. Uwe Ebel (*Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen*, 1981) ser *I Sverrig* som en radikalisering af *En Digtters Bazars* frie forhold til rejsens virkelighed, idet dele af *I Sverrig* end ikke indeholder så meget som stemninger eller indfald fra rejsen og altså slet ikke har nogen sammenhæng med den. Man kan, hvad Ebel også gør, påvise diskrepanser mellem fakta noteret i dagbogen og beskrivelser i *En Digtters Bazar*, men i *I Sverrig* er der sine steder ikke blot tale om kunstnerisk frihed i den forstand, at virkeligheden fortolkes og komponeres og der digtes til og fra – men at der end ikke hævdes en sammenhæng mellem rejse og det skrevne. For eksempel i ”Fugl Phønix”, ”Tro og Videnskab” og ”Poesiens Californien”. Kapitlerne ”Fugl Phønix” og ”Bedstemoder” er begge skrevet og trykt tidligere end *I Sverrig* og er optagede i den, alene fordi de i Andersens øjne passer godt ind. ”Bedstemoder”, ”Fugl Phønix”, ”En Hi-

storie”, ”Den stumme Bog” og ”Svinene” optræder desuden alle siden hen selvstændigt udenfor rejsebogen blandt Andersens eventyr og historier⁷⁷, hvilket helt gnidningsløst lader sig gøre, fordi tilknytningen til sverigesbogen er så svag.

Virkelighedsforholdet er ganske frit i *I Sverrig*, og derfor er det her særlig vanskeligt og problematisk at beskæftige sig med den biografiske baggrund som forklarende grundlag. Brøndsted har gjort det og har peget på en plausibel baggrund for at foretage rejsen og for rejsens stemninger: Ifølge Brøndsted var rejsens første impuls en flugt fra misstemninger i Danmark under treårskrigen med Preussen, hvor Andersens venner og bekendte døde og Jette Wulff påtalte hans angivelige mangel på patriotisme; H.C. Andersen var ikke tilstrækkelig tyskerfjendtlig. H.C. Ørsteds, Adam Oehlenschlägers og fru Hartmanns død danner desuden en dunkel baggrund for *I Sverrig*, der ”med ét ord” handler om ”at overleve” (Brøndsted 1967:9).

Krigen med Preussen danner oplagt baggrund for kapitlet ”Hvad Straaene sagde” (Andersen 1851:114f), og der kan peges på andre referencer i sverigesbogen til dens samtids virkelighed. Bogens overordnede tema er dog snarere udødelighed end overlevelse, og det er en kraftig indsnævring af bogens perspektiv at opfatte den som flugt fra krigen, selv om det er en nøgle til fortolkning af visse passager.

Kapitlet ”Sala”, som Brøndsted selv fremhæver som et centrum i bogen og forstår som et absolut nulpunkt af glemsel, død og misstemning, taler imod at opfatte rejsebogens forhold til virkeligheden som realistisk. ”Sala” er kapitel femten af bogens tredive og udgør et interessant midtpunkt, idet Sala er et sted, der ikke taler eller toner, men hvor den rejsende selv må lægge omgivelserne ord i munden ligesom Baggesen på Lüneburger Heide, eller rettere i en tomt stirrende butiksdrengs tanker.

”Sala,” siger Reisebogen, ”ligger i en dæld, uti en flack och föga angenäm nejd.” Og saaledes er det også. Der var ikke videre yndeligt ad den Kant, og Landeveien førte lige ind i Byen, der er en By uden al Physiognomi. Den bestaaer af en lang Gade med Knude paa og

⁷⁷ ”Svinene” sjældent, men f.eks. i Jean Hersholts oversættelse *The Complete Andersen*, New York 1949.

saa nogle Trevler; Knuden er Torvet, og Trevlerne er de Par Stræder, som hænge ved. Den lange Gade, det vil da sige lang i en lille By, var aldeles mennesketom, Ingen traadte ud fra dørene, Ingen saaes i Vinduerne. Det var derfor en Glæde endelig, ved en Isenbod, hvor der i Vinduet hang et Brev Knappenaale, et Tørklæde og to Theepotter, at see et Menneske, en eensom, stillestaaende Boutiksdreng, som heldede sig over Disken hen imod den aabne Dør og saae ud. Visselig skrev han til Aften i sin Dagbog, havde han en: ”i Dag kjørte her en Reisende gjennem Byen, vor Herre kjendte ham, jeg ikke!” ja det sagde Boutiksdrengens Ansigt, og det var et ærligt Ansigt.

(Andersen 1851:76)

Her er det oplagt, at den rejsende ingenting har for sig og lægger noget ind i dette vakuum – og derefter hævder, at han har iagttaget det, i butiksdrengens ansigt, ”og det var et ærligt Ansigt” – ergo er det sandfærdigt hvad den rejsende her digter!

Denne vittige ringslutning vidner om, at rejsebeskrivelse kan være det pure opspind. Foruden at modsige eller i hvert fald at problematisere det første kapitels tanke om den rene indtryksmodtagelighed i vindharpe-billedet skiller dette stykke fra ”Sala” sig ud fra sverigesbogen som helhed ved at være vittigt og ironisk. Stilen er ellers præget af en bred patos, hvor især fortiden besynges.

Den rejsende ender i ”Sala” på kirkegården, hvor gravstensindskrifterne symptomatisk for dette tavse sted er ulæselige:

Den nedgaaende Sol skinnede hen over Gravene; intet Blad rørte sig paa Træerne; Alt var stille, dødsstille i Sølvminernes Stad, der for den Reisendes Erindring kun er Ramme om Boutikdrengen, der heldte sig ud over Disken.

(Andersen 1851:77f)

Uwe Ebels (Ebel 1981) metode tager udgangspunkt i at bestemme rejsebeskrivelsernes forhold til deres virkelighed; er de sandfærdige? Svarer de til rejsen? Spørgsmålet er oplagt, men meget intrikat, og man må stille sig det spørgsmål, om det er frugtbart at spørge på den måde? Andersen formulerer spørgsmålet om virkelighedsforholdet særdeles underfundigt i *Skyggebilleders* start, og i *I Sverrig* tager han med butiksdrengen simpelthen gas på den læser (og litterat), der vil vide, hvad den rejsende ser. Her skal i stedet undersøges, hvilket program der formuleres angående forholdet mellem den rejsende, rejsebeskrivelsen og omgivelserne.

Som forskellen på ideerne om den rejsendes modtagelse og gengivelse af indtryk i ”Vi reise” og ”Sala” samt forskellen på ideal (følsom objektivitet) og praksis (projektion à la Heine) i *Skyggebilleder* har vist, er der ikke én metode, men flere på spil i samme værk, en flertydighed, der svarer godt til *I Sverrigs* karakter af arabesk.

Arabesk

I Sverrig, H.C. Andersens tredje rejsebog⁷⁸, er ifølge digteren selv (jf. Morten Borups indledning til H.C. Andersens *I Sverrig i Romaner og Rejseskildringer*, København 1944, bind 7) hans mest gennemarbejdede bog. Det er i sig selv interessant baggrundsviden, idet sverigesbogen i usædvanlig grad er en sammenstykket og tilsyneladende usammenhængende bog. Den samme form ser man i den tidligere rejsebog *En Digters Bazar*, 1842, der af kritikken blev gennemheglet med dens fragmentform som det væsentligste ankepunkt. *I Sverrig* fortsætter metoden konsekvent. Niels Kofoed har argumenteret for, at dette fragmentariske er noget grundlæggende og karakteristisk ved Andersens forfatterskab og har karakteriseret det som arabesk:

H.C. Andersens forfatterskab er overvejende præget af litterære kortformer. Da han debuterede i 1829 med *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager*, havde han ikke noget forhold til eventyret som genre, men problemstillingen eventyr/arabesk tilhørte ikke blot nogle teoretiserende kredse af tyske romantikere som f.eks. Novalis, Tieck, E.T.A. Hoff-

⁷⁸ Hvis man ser bort fra *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*, 1829, romanen *Improvisatoren*, 1835, og den arabeske kortprosasamling *Billedbog uden Billeder*, 1839 og senere udgaver. *Fodreise* er ingen virkelig rejse, men en rejse i fantasien og litteraturen, *Improvisatoren* netop en roman, og *Billedbog uden Billeder* tættere på at være en eventyrsamling. *Improvisatoren* er imidlertid baseret på Andersens store dannelsesrejse i til Italien i 1833-34, hans anden udlandsrejse, og beskriver trods genren Italien så sandfærdigt, at man stadig kan rejse i hovedpersonens fodspor. Det er en Italiens-roman. *Billedbog* tilhører en lidt aparte genre, der måske bedst kan kaldes arabesk, kortprosasamling eller med lidt god vilje eventyrsamling. Den er af Dansk Sprog- og Litteraturselskab tidligere blevet klassificeret blandt H.C. Andersens rejsebøger. *I Sverrig* er den tredje af Andersens rejsebøger, hvis man regner *Skyggebilleder* og *En Digters Bazar*, 1842, for de to første.

mann og Fr. Schlegel, den var også i eminent grad hans egen. Da han som 23-årig student var sluppet fri af latinskolens spændetrøje, var det arabesken, der først tiltrak sig hans opmærksomhed. Det var Hoffmanns fantasistykker, Tiecks satirer og Jean Pauls grotesker, der blev brugt som forbilleder for hans første bog.

(Kofoed 1999:62)

Fodreise er ifølge Kofoed et arabesk-hovedværk hos Andersen, ligesom *Skygebilleder*, *Billedbog uden Billeder*, *En Digters Bazar* og *I Sverrig* (Kofoed 1999:63).

Disse bøger er alle velkendte hovedværker, som ikke umiddelbart har meget tilfælles med eventyrene. De kan set fra en kortprosasynsvinkel karakteriseres som rapsodier, dvs. stykker, fragmenter eller lapper, der er løseligt syet sammen på samme måde som de græske folkesangere reciterede stykker fra Homer. Udvalgte småstykker er sat sammen med lån fra velkendte sange og forenet til en broget og farverig buket. Denne teknik genkendes i alt, hvad H.C. Andersen har lavet lige fra hans teaterdigtning til hans billedbøger.

(Kofoed 1999:63f)

I Sverrigs rodede, sammensatte karakter er altså ikke uforberedt eller uset hos H.C. Andersen, men den er radikal og problematiserer rejsegenren på en måde, der bringer den tæt på *Fodreise*. Fodreisen til Amager og retur nytårsnat 1828-29 er en rejsebog uden rejse. *I Sverrig* har en autentisk rejse som forudsætning. Denne rejse er anselig i udstrækning, og bogen indeholder også mange beskrivelser fra rejsen. De er imidlertid arrangeret med fri hånd og omgivet af stykker, der intet med Sverige har at gøre, bortset fra, at forfatteren har haft lyst til at sætte dem i denne bog.

Kofoeds syn på sagen kan kommenteres med et kapitel fra rejsebogen selv: I kapitel XXVII, ”Billeder i det Uendelige” forklares arabeskens – og rejsens – poetik på denne måde:

Det stillestaaende Huusliv har sin Billed-Rigdom, hvad maa da ikke Reiselivet have den! selv der, hvor det kaldes trivielt, Billed ved Billed i det Uendelige opruller dog, om endog-saa Alt kun i det Smaa, i det meget Smaa, manglende alle store Momenter, dem man kalder Begivenheder, Landskaber, historiske Grupper, kort Blomsterne i Reise-Guirlanden; men denne selv er der dog – og af den ville vi give lidt, af dette Bladgrønne, disse i hinanden glidende Smaabilleder, der komme og forsvinde, poetisk hver, malende hver, og dog ikke nok til at stilles ene paa Staffeliets for at beskues.

(Andersen 1851:123)

Det viser sig dog, at kapitlets billeder i det uendelige ender i et enkelt billede af udødelighed, denne rejsebogs gennemgående tema. Således er der mere enhed og kontinuerlig sammenhæng end en rendyrket arabesque-teori lader formode:

Døren stod aaben; derinde sad en ung Moder og græd ved sit døde Barn; der stod en ganske lille Dreng ved Siden af hende, den Lille saae med kloge, spørgende Øine paa Moderen, aabnede de smaa Hænder, i hvis Huulhed han skjulte en lille Sommerfugl, han havde fanget og bragt; og Sommerfuglen fløi hen over det lille Liig; Moderen saae paa den og smilte, hun forstod vist Tilfældets Poesi.

(Andersen 1851:125)

Denne "scene" fortæller en historie meget kort og skitserer et øjebliksbillede, som anslår en stemning, ligesom det er forestillingen i *Skyggebilleder*, hvor, som det er vist, billeder skal blive til musik i sjælen. Samtidig indeholder scenen en mening og et tema, der går gennem værket.

Forholdet mellem den tematiske enhed og rationelle tænkning om udødelighed på den ene side og på den anden side stemninger forstået som noget mere tilfældigt og omgivelserafhængigt skal nu belyses gennem en analyse af kapitlet "I Skoven" og dets nærmeste omgivende kapitler.

Allerede i åbningskapitlet "Vi reise" er, som vi har set, stemning som princip for rejsebogen foregrebet. Særligt stemningsfuldt er kapitlet "I Skoven", hvor fortællingen mere end ellers hengiver sig til lyrisk følelse og sanselig beskrivelse af omgivelserne og mindre end ellers til essaystik, eventyr eller overvejelser om kunsten. Kapitlet beskrives af Johan de Mylius⁷⁹ som "et stykke skov-musik eller -lyrik". En gennemgang vil belyse nærmere, hvorfor dette kapitel må karakteriseres sådan.

"I Skoven" efterfølges af et dobbeltdigt betitlet "Stemninger" i henholdsvis "Moll" og "Dur", hvilket understreger skov-kapitlets stemmende egenskaber.

⁷⁹ På <http://www.andersen.sdu.dk/studie/prosa/text/sverrig.html>.

Forud for skovturen går essayet om ”Tro og Videnskab (Prædiken i Naturen)”, der ofte fremhæves som en programmatisk bekendelse til den ældre ven, fysikeren H.C. Ørstedes ”lære” om *Aanden i Naturen*, der var udkommet året før *I Sverrig*, ligesom rejsebogens afsluttende kapitel ”Poesiens Californien” ofte er læst som en poetik, der ikke mindst omhandler Andersens tanker om den digtning, der skulle komme, og dennes position mellem romantikkens drømmeverden og den moderne, tendentielt materialistiske og prosaiske tekniske tidsalder.

De to program-kapitler skal ikke nødvendigvis tages på ordet. I dem læser man den eksplicit reflekterende Andersen, hvilket har interesseret mange frem for bogens ”blot” digteriske tekster. Men er den reflekterede, alvorlige og forkyndende fortæller (jf. undertitlen på ”Tro og Videnskab”: *prædiken i naturen*) klogere end den mere kapriciøst fortællende fortæller, man har for sig i andre tekster? Er han mere troværdig? Langt fra nødvendigvis. Det er ikke nødvendigt at bringe teorier om det ubevidste eller sprogets dekonstruktion på bane for at stille spørgsmålstejn ved disse teksters værdi som ”sandhedsvidner” om indholdet og om meningen (den ”dybere”, ”egentlige”) med Andersens værk. Begrebet efterrationalisering rækker til at forklare, hvad der tilsyneladende er eller i hvert fald kan være på færde. De to programtekster beskriver hans *syn på* henholdsvis problematikken tro-versus-videnskab og poesi. Der er ingen grund til at forstå dem ironisk. Men der findes andre måder at udtrykke tingene på. I digtningen kan opfattelser vise sig på mere fordækt vis, mindre reflekteret og med mindre intellektuel distance end i programteksterne. Disse forskellige former og opfattelser kan på forskellig vis vise sig side om side, i dette tilfælde som det sanselige ”I Skoven” ved siden af det abstrakte ”Tro og Videnskab”.

Der er hos Andersen præcedens for store spændinger mellem historisk sidestillede ytringer. H.C. Andersens ven, den store fysiker H.C. Ørsted, har før Andersens rejse til Italien 1833-34 skrevet i Andersens Album, at ”Fornuften i fornuften er det Sande, Fornuften i Villien er det Gode, Fornuften i Phantasien det Skjønne”, men i Andersens eventyr om ”Skyggen”, 1847, tager skyggen livet af manden, der skriver om det gode, det sande og det skønne. H.C. Andersen fik ideen til dette sorte anti-eventyr i Napolis hede, mens han arbejdede på den første officielle selvbiografi, der ligesom de to programmatisk *I Sverrig*-tekster er efterrationaliserende. Selvbiografien er decideret skønmalende, men sammenligningen med de programmatisk *I Sverrig*-tekster ligger lige for: også selvbiografien er digterens *syn på* sit eget liv – men

der var samtidig andre ting på færde i dagbøger, breve og i den skønlitterære produktion. Forfatterskabet, inklusive de selvbiografiske genrer⁸⁰, er ikke i nogen henseende entydigt.

Denne synsvinkel og dens fokus på det mindre rationelle og det mindre eksplicit udtalte er en konsekvens af interessen for stemninger, idet disse tilhører det kontemplative og tendentielt irrationelle; stemninger er (sinds)tilstande, ikke tanker, ”syn”, opfattelser eller meninger. I *I Sverrig* er programteksterne ofte opfattet som primære og dermed som forklarende – de kan forklare, det vil med en metafor også sige *oplyse* deres dunkle omgivelser. I nærværende projekt er fokus på de dunkle omgivelser, hvorover de klare tekster hæver sig. Spørgsmålet, der stilles her, er altså ikke hvad stemningsstykkerne betyder i lyset af de programmatiskke tekster, men omvendt hvordan de programmatiskke tekster kan opfattes i lyset (eller skyggen) af de andre tekster, in casu forholdet mellem ”Tro og Videnskab” og ”I Skoven” samt ”Stemninger”. De forklarede og forklarende øjeblikke/kapitler kan opfattes som blotte (sinds)tilstande, hvis sandhedsværdi relativiseres af det forhold, at de indgår i en mangesidig sammenhæng med mindre rationelle tekster. Anderledes formuleret: også fornuften kan betragtes som en stemning. Det er bl.a. en pointe hos Heidegger, at erkendelse og tænkning altid er baseret på og bestemt af stemning (jf. Granberg 2003). Bollnow gentager synspunktet og har beskrevet den teoretiske anskuelses stemning som en rolig dvælen (*ruhiges Verweilen*, Bollnow 1941:57).

I kapitlet ”Tro og Videnskab. Prædiken i Naturen” tematiseres modsætningsforholdet mellem tro og videnskab straks i første sætning, idet modsætningen dog opløses i harmoni:

Sandhed kan aldrig stride mod Sandhed, Videnskaben aldrig stride mod troen, vi tale naturligviis om dem begge i deres Reenhed; de mødes og de bestyrke Menneskets herligste Tanke: *Udødelighed*.
(Andersen 1851:100)

⁸⁰ Inkl. breve, almanakker og dagbøger.

Ideen i prædikenen er, at viden og faktuel indsigt i naturen aldrig vil modbevise gudstro, men tværtimod bekræfte den, idet videnskabelig indsigt blot vil føre dybere ind i verdens harmoniske opbygning, og fordi denne harmoni vidner om den guddommelige orden.

Naar Barnet river Blomster af Marken og bringer os den hele Haandfuld, hvor een sidder op, een ned, kastede mellem hverandre, da er det i hver enkelt vi see Skjønheden, denne Harmoni i Farver og i Former, som gjør vort Øie saa vel. Instinktmæssigt ordne vi, og hver enkelt Blomst smelter sammen i en Skjønheds Heelhed, saa at vi see ikke paa den, men paa den hele Bouquet. Opfattelsen af Skjønheds-Harmonien er et Instinkt i os, den ligger i vort Øie og i vort Øre, disse Broer mellem vor Sjæl og det Skabte om os. I alle vore Sandser er en saadan guddommelig Gjennemstrømning i vort hele Væsen, en Stræben efter det Harmoniske, som det viser sig i alt det Skabte, selv i Luftens Pulseslag, synliggjorte i Klangfigurer.

(...) ligesom vor egen Sjæl lyser ud af Øiet og i den fine Bevægelse omkring vor Mund, saaledes lyser, i det Skabte, Billedet frem af Gud i Aand og Sandhed. 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; saavidt som Øiet seer, saa langt Videnskaben naaer, er Alt, – Smaat og Stort, – Skjønhed ved Harmonien.

(Andersen 1851:101)

Andersens refleksioner over de naturlige og guddommelige kosmiske harmonier tilstræber også i dette tilfælde en forening af tro og videnskab (ligesom i ”Det ny Aarhundredes Musa”, jf. ”Harmoni og dissonans” ovenfor). Man genkender også tanken om den gudskabte korrespondance mellem sanser og verden, jf. Hirschfeld, og man ser her det synæstetiske tanke-gods, der også er i *Skyggebilleder*: billeder og musik er det samme, begge er harmonier, ”synliggjorte i Klangfigurer”.

Efter den filosofiske prædiken om tro og videnskab falder sansningerne i øjnene i ”I Skoven”. Vi er ikke længere i begrebernes verden, men i den sanselige verden:

Vi ere et langt Stykke over Elven, vi have forladt Kornmarkerne og ere netop komne ind i Skoven, hvor vi holde ved det lille Vertshuus, som til Midsommersfest er pyntet over Dør og Vinduer med grønne Grene. Hele Kjøkkenet er pyntet med Birk og blomstrende Rønnebærgrene; Knækkebrødet hænger paa lange Stænger under Loftet, Skovørkenens Manna svæver over Hovedet paa den Gamle, som just staaer og skurer sin Messingkjedel blank.

(Andersen 1851:104)

Køreturen trukket af heste gennem skoven indeholder mange konkrete elementer. Stemningen er skiftende, men ikke dramatisk svingende. Fornemmelsen af sanselig nærhed, der opbygges ved de mange benævnelser og beskrivelser, f.eks. af dufte i skoven, forstærkes ved brugen af direkte læserhenvendelser som ”Kom!” (104), ligesom læseren inviteres indenfor i beretningen af det personlige pronomens pluralis: vi – som dog kan henvise til dem, der sørger for vognens fremdrift. Andersen rejste ikke alene, heller ikke ifølge rejsebogens fremstilling – men tiltaler dog ”Skov-Eensomhed” et par gange:

Skov-Eensomhed, saadanne Billeder opruller Du her for Tanken. Skov-Eensomhed, gennem
dine hvælvede Sale drager Folket med Qvæg og Huusgeraad, nu ved Sommertid (...)
(Andersen 1851:106)

Der finder stemningsskift sted i nær sammenhæng med omgivelsernes vekslen, f.eks. da de passerer nogle skovsøer og dernæst andre landskabelige variationer:

Det gaaer Bakke op og ned, altid i Bugter og derved i Afvexling, men dog altid Skoven,
den tætte, tykke Skov; vi komme forbi smaa Søer, de ligge saa dybe og stille, som om de
gjemte Natten og Sønnen bag deres mørke Glasflade. Nu ere vi ved en Skovslette, hvor
rundt omkring kun staae forkullede Træstubbe oven over Roden; sort, afbrændt og øde er
den lange Strækning, ikke en Fugl sees flyve hen derover. Nu hilses vi igjen af høie Hæn-
ge-Birke; et Egern springer legende over Veien og op ad Træet; vort Øie speider hen over
den skovgroede Bjergside (...)
(Andersen 1851:104)

Stemningen trykkes, sænkes og fortættes her af tankerne om mørke, nat og søvn i søerne, der ligger, dvs. befinder sig *nede* og desuden rummer et mørkt *dyb*. En duft af død hænger også ved i kraft af vandets konkrete farlighed – sønnen under vandet er evig. Straks derefter beskrives et landskabeligt modstykke: en afbrændt skovslette, et tørt sted. Til fælles er dog mørket, det sorte, og døden. En dødbringende kraft har hærget sletten og lagt landskabet øde. Straks derefter mødes man imidlertid af træer, endda birketræer, der har hvide stammer og kræver meget vand; man mødes af lys og legende liv (egernet), og blikket løftes fra jordens øde op ad en frodig bjergside. Sådan går stemningen og fortællerens blik op og ned ligesom køreturen. Også fokus varieres effektivt: Efter at have skuet ”saa langt, langt” (104) op ad bjergsiden fortælles der pludselig om fluerne, der i varmen ”dandse om Hestene” (105). Og så hyldest skovensomheden:

Hvor her er eensomt! velsignet eensomt! man er saa deiligt ene med Gud og sig selv. Som Sollyset strømmer hen over Jorden og over de udstrakte, eensomme Skove, saaledes strømmer Guds Aand over Mennesket og ind i Mennesket. (105)

Det er værd at bemærke, at Gud er med. Man er alene med sig selv og Gud. Skovensomheden er befordrende for Guds lys, der falder ind i menneskesjælen ligesom sollyset på skovbunden. Mennesket er samstemt med naturen.

Det er kendetegnende for tankerne i skovensomheden, at de kredser om døden. Rejsebogen som helhed har død og genfødsel som en gennemgående tematik. Det, som er særligt for kapitlets stemning og som snarere end symbolikken fortjener opmærksomhed i denne sammenhæng, er skoven som (traditionel) omgivelse for følsomhed og kontemplation, og den stemning af langsom, rolig tankefuldhed og nærhed i sansningerne, der præger kapitlet. Fluerne omkring hesten skaber således mere nærvær end den grammatiske præsens og de mange gange, læseren tiltales.

I skoven er der højt til loftet, men af og til også uhygge. De højt hvælvede strækninger er tankens sted og de mørkere steder uhyggens, jf. hertil bestemmelsen af skoven som potentielt truende omgivelse hos Bollnow ovenfor.

Lysningerne er lettelsens og håbets steder – men håbet er en følelse og tanke, der knyttes til åbenlys symbolik, hvorimod lettelsen er indeholdt i rummets åbning og blikkets vandring væk og op. Lettelse optræder i en mere ubestemt og svævende form og kan her fornemmes som en stemning, mens håbet er bevidst følelse, knyttet til en tanke.

Som i *Skyggebilleder* vendes ”I Skoven” blikket i kontemplation ikke bare indad i sjælen, men også bagud i et historisk og mytologisk blik. Først fortælles der om ”Sagn om mægtige Feer, som i Svaneham fløi op mod Norden, til Hyperboreernes Land, ’oven om Nordenvinden,’ deroppe i de stille, dybe Søer badede de sig og vandt forynget Skikkelse” (Andersen 1851:105). Motivet er genfødsel, altså fornyet liv. Men derefter kommer et realhistorisk tilbageblik på pesten, der hærgede i Sverige i 1300-tallet – altså atter et billede af døden, igen stemningsskift, her på et rent indholdsmæssigt grundlag.

”I Skoven” følges som nævnt af kapitlet ”Stemninger” i henholdsvis ”Moll” og ”Dur”. Disse digte er begge tvetydige i forhold til deres angivne toneart. Mol-stykket indeholder en melan-

koli, der har sødme, om end der afsluttes med en linje, der virker trøstesløs: ”Dødt! – *Alt er dødt!*” (108). Det er ikke uden håb og trøst, hvis man tager Andersens tanker om udødelighed i betragtning. Men spørgsmålet er, om man skal tage disse tanker med som baggrund. Læst uden denne baggrund må man sige, at det er et mørkt udsagn, som skærer yderligere igennem i kraft af den pludselighed, dets udråbskarakter giver i forhold til de foregående linjer:

Hvil sødt,
Som var Du lagt i Dødens Skrin,
Du min Erindrings Rose faur og fiin!
Du er ei Verdens meer, Du er kun min.
For Dig jeg synger, mine Taarer trille.
Natten er smuk, Natten er stille; –
Dødt! – *Alt er dødt!*
(Andersen 1851:108)

Derefter følger et forventeligt lyst stemt stykke i dur, men også dette handler om døden. Digtets stemme beder om en grav ved havet, og dette ønske klinger næsten lystfyldt. Anden strofe indledes:

Ja, giv mig en Grav ved det aabne Hav (108)

Naturprædikenens løfter om harmoni og sjælens evige liv følges altså op af endnu et kapitel, der på mere dystre vis fokuserer på døden. ”I Skoven” og ”Stemninger” er ikke disharmoniske eller pessimistiske som entydige modsætninger til prædikenens optimisme og forvisning om sjælens udødelighed, men alligevel: ”Dødt! – *Alt er dødt!*”

Johan de Mylius har sandsynliggjort, at digtenes stemning af død og tab skyldes Mathilda Barck, som Andersen forelskede sig i på rejser til Skåne i 1839 og ’40 og som døde i 1844 (Mylius: ”Fra et helt andet naboland”, i *H. C. Andersens underbara resor*, 2005, s. 197ff), og at stemningen således ikke er udtryk for en generel pessimisme.

De musikalske angivelser af digtene hænger sammen med, at Andersen havde skrevet og sendt mol-digtet, romanzen ”Hvil sødt”, til sin tidligere hjerteveninde Louise Collin. Han havde foreslået, at komponisten Hartmann kunne sætte toner til. Andersen skrev den en sommeraften, lørdag d. 22. juni 1850: ”Læst Baggesens Møde og Kjærlighed til Sophie Haller,

selv blev jeg veemodig, for mig opgaaer ikke en saadan Tid, i denne Stemning skrev jeg Romanzen Hvil sødt” (Andersen 1977,III:407, jf. Brøndsted 1967).

Symbolik og uanskuelighed

”I Skoven” er meget sanseligt beskrivende, men i *I Sverrig* er landskaber generelt beskrevet på en måde, som om de ikke er nok i sig selv, men må beriges med deres historie og sagn. Dette historiske dyb, som skildringen utallige gange bevæger sig ned i, er sammenligneligt med de bogstavelige, fysiske nedstigninger i *Skyggebilleder*.

Retfærdigvis skal det nævnes, at der er tale om miner i ”Sala” og ”Fahlun”, og en egentlig højdeoplevelse har man i ”Dannemora”, hvor det handler om svimlen og skræk. Langt vigtigere end disse konkrete dybder og højder er dog som nævnt den historiske dybde – og til den vertikale dimension hører primært orienteringen mod Gud, som findes i ”Tro og Videnskab”, og som gives kort udtryk i slutningen af kapitlet ”Digter-Skiltet”:

Følelsen lader Skjønheds-Accorden klinge til ham [digteren, LBJ] fra Menneskeslægstens
Bryst; *Forstanden* løfter ham gennem det Skabtes Herlighed til Gud, uden at han glemmer
at staae med faste Fødder paa den sikre Jord.
(Andersen 1851:118)

Ligesom landskabet i grunden sjældent er nok i sig selv, men må beriges med historie, beskrives byerne på en distant måde. Også *I Sverrigs* rejsende kommer til byen, men beskrivelserne er påfaldende blodfattige. *I Sverrig* er helt overvejende en tankernes og begrebernes bog. Byerne spiller en diminutiv i *I Sverrig* rolle sammenlignet med Sternes, Baggesens og Heines rejsebøger. Modernitet er ingenlunde fraværende i bogen, tværtimod er moderne industri og naturvidenskab ledemotiver, men den moderne *by* spiller så godt som ingen rolle. Man kunne forvente at læse urbane beskrivelser i Stockholm-kapitlet, men dette er karakteriseret ved at starte i og vende tilbage til en historisk synsvinkel. Der lægges ud med byens tilblivelse, og det handler om historie, konger, krig osv. Det samtidige Stockholm beskrives meget lidt konkret, og det sker i en natur-sammenhæng og -sammenligning:

Herligt er Skuet deroppe. Terrasseformigt løfte sig Husene i de brolagte, steile Gader; gennem smalle Gyder, op ad Bjælketrapper, kan Fodgjængerne forkorte sig Veien, og altid Nedsigt og Udsigt til Vand, Klipper og Grønt. Her er smukt at boe, her er sundt at boe, men

det er ikke fornemt, som ved Brunkebergs Sandaas; dog det bliver det nok! paa Södermalms Klippegrund skal engang Stockholms ”*Strada Balbi*” rejse sig.
(Andersen 1851:56)

Også i ”Upsala” er synsvinklen historisk, og også her er den præget af den store histories og magtens vartegn: der ses tårne, slotte, kirker, universitetet (Andersen 1851:67f).

Beskrivelsesformen i *Sverrig* og *Skyggebilleder* er mere symbolsk tyngt og stemningsmæssigt gennemgående mørkere end både *En Digers Bazar* og *I Spanien*. De to rejsebeskrivelser fra syden er mere sanselige og overordnet fokuserede på erotik frem for på døden, som er det store tema i *Skyggebilleder* og *I Sverrig* (jf. Lars Bo Jensen: ”Children and Moods in Hans Christian Andersen’s Travel Books”, 2007, s. 193ff). Kvinder, kødelig længsel og erotik er i næsten enhver forstand så godt som fuldstændig fraværende i *I Sverrig*. Kvinder, både som skønne syner og som ulykkelig kærlighed, betyder omtrent intet i sammenligning med i de andre rejsebøger, vi har berørt. Denne følsomme rejsende har mindre ulykkelig kærlighed at projicere ud på rejsens omgivelser end de tidligere, inklusive den yngre Andersen i *Skyggebilleder*.

Den rejsende

Hvad siger *I Sverrig* om den følsomme rejsende? Denne bogs rejsende har flere sider. Han viser sig først (”Vi reise”) som (idealet om) en særdeles følsom iagttager og sanger, siden hen viser han sig at være stærkt ironisk og villig til at digte/lyve til, hvad omgivelserne ikke siger ham (”Sala”). Han fortæller i vid udstrækning på en upersonlig, abstrakt måde i første person pluralis, ikke mindst i sammenhæng med de historiske dyk ind under det foreliggende. Især efter den første halvdel af bogen, påfaldende i kapitel sytten, ”Sæther-Dalen”, bliver skildringen imidlertid ”frisk”, sanselig og konkret. Der fortælles om nu og her, i første person singularis. Der berettes således i ”Sæther-Dalen” om vand, mudder og ildebrand. Sætningerne er kortere, stilen mindre syngende og indholdet sine steder vittigt og ligefremt. Stilen fortsættes i ”Midsommerfesten i Leksand”. Men denne forskel betegner ikke et udviklingsforløb i bogen. Som vi har set, optræder fortælleren med eventyr, filosofi og ”prædiken”, stemningsbeskrivelser og digte. Alt i alt må fortælleren betegnes som så mangesidet som rejsebogen. Subjektiviteten er på en vis måde mindre end i *A Sentimental Journey*, *Labyrinten*, *Die Harzreise* og *Skyggebilleder*, nemlig i den forstand, at det i *I Sverrig* drejer sig mindre om fortællerens per-

son. Der fortælles mindre i første person, og der berettes mere om rejsens ydre forhold end i tidligere følsomme rejser.

Det at blive digter er i *Skyggebilleder* ligesom hos Heine og Baggesen et centralt tema. *I Sverrigs* fortæller er det allerede. Denne selvtillid viser sig i det beskedne omfang af refleksioner af digteren, hans rolle og hans forhold til sit stof. *I Sverrigs* fortæller forekommer således mere suveræn end *Skyggebilleders* og er måske af denne grund i en del af bogen mere tilbagetrukket, mere implicit. *I Spanien*, 1863, fortsætter denne tendens mod en mere tilbagetrukket og diskret subjektivitet. Også *I Spaniens* fortæller udtrykker sig meget kompakt, hvor Andersen i *Skyggebilleder* var mere vævende, et træk ved den følsomme selvrefleksion, der også præger især *A Sentimental Journey* og i mindre grad *Labyrinten* og *Die Harzreise*.

Hvor *I Sverrig* er arabesk og sine steder helt mister forbindelsen med den svenske jord, er *I Spanien*, som det følgende handler om, mere regelret og beskriver kapitel for kapitel rejsen gennem Spanien, station for station, uden indlagte essays og andre udflugter.

I Spanien er i det hele taget markant anderledes end sverigesbogen. Hvor *I Sverrig* som beskrevet har et køligt og anæmisk præg, skrues der helt op for den erotiske varme i Spanien, hvor både kvinder og byer, ofte i sammenhæng, beskrives sanseligt og opstemt.

H.C. Andersen: *I Spanien*

H.C. Andersens rejsebog *I Spanien*, 1863, er en rejsebog, der følger sin forudgående rejse nøje. Hvor der er i *I Sverrig* er leget med kompositionen, så beskrivelserne ikke (helt) svarer til virkelighedens rejser og værkerne desuden indeholder tekster helt uden for rejsegenren, er *I Spanien* regelret og indeholder ingen prosastykker i andre genrer. Der er kun digtene, der markant stikker af fra rejseprosaen, men også de er motiverede af deres umiddelbare sammenhæng. Digtene er overvejende af en erotisk karakter, men udspiller ikke som i Heines *Harzreise* og Andersens *Skyggebilleder* en tabt eller ulykkelig kærlighed, men handler om de erotiske stemninger og muligheder, den rejsende kommer i på sin rejse.

H.C. Andersen drog på rejsen til Spanien med Edvard Collins søn Jonas Collin. Andersen havde et blandet og problematisk forhold til dem begge, og rejsen bød på en del misstemninger mellem de to, hvilket man kan følge i dagbogen og bl.a. læse om i Jens Andersens biografi (Andersen 2003:230ff).

Der er en ligefrem, selvbiografisk stil; rejsekammeraten nævnes for eksempel ved navn (Andersen 1863:10). Stilen er parataktisk, tætpakket med indtryk og beskrivelser. Man har med *I Spanien* fornemmelsen af den største grad af objektivitet blandt Andersens rejsebøger. Samtidig indeholder bogen imidlertid også noget af den bedste lyrik blandt rejsebøgerne og i forfatterens helhed (hertil Mylius' vurdering i Mylius 2000:12f). Oplevelsen af "objektivitet" skyldes tætheden af indtryk og den tilsyneladende ubesværede måde, de berettes på.

Der er i spaniensbogen ganske få eksplicitte refleksioner af beskrivelsen og af det at beskrive en rejse. Der fortælles bare i en letflydende stil. Som et enestående eksempel gives der dog nær Barcelonas domkirke en hilsen til *Skyggebilleders* tanker om originalitet og sandhed (jf. ovenfor):

Tæt ved svømme Guldfiske mellem saftige Vandplanter og der bag ved det høje Gitter
svømmede Gæs, heller havde jeg sagt Svaner, men man maa jo holde sig til Sandheden, vil
man være original som Reisebeskriver.

(Andersen 1863:20)

I Spaniens nære og tro forhold til sit stof gør, at man kan tale om en form for objektivitet. Man har sine steder fornemmelsen af, at rejseoplevelserne ikke er synderligt redigerede. Måske er denne ”dogme-æstetik” skyld i det for genren og forfatteren højst usædvanlige, brutale motiv, der findes beskrevet både i kapitlet ”Granada” og i dagbogen fra Granada (dagbogen 18.10.1862; Andersen 1977,V:265):

Collin og jeg sad i vore Stuer og hørte langt borte et gjennemtrængende Hviin; jeg troede, det var Skrig af Dyr; det gjentoges, det lød nærmere, og snart fornå vi, at det var Fruentimmer, der udstødte disse Angestens Hyl. Ovre hos Gjenboens lukkede man Døre og Porte, ligesaa hos os. Vi traadte ud paa Balconen, det var mulmmørkt i Alleen, kun fra vor Fonda faldt Lysskjæret hen over Veien mod Gjenboens hvide Muur. Et Menneske skreg høit: ”hjelp! hjælp! han myrder mig!” og i vild Flugt styrtede En forbi, forfulgt af to Andre. Vi saae deres Knive blinke. Fruentimmerne flygtede ind i det mørke Krat. Dybe, hæse Mandsstemmer bandede, skjældte, der hørtes en Allarm, en Pryglen, man fornå hvert Slag; det var, som om de med en vældig Knippel bankede Sophapuder ud. Slagene faldt saa tunge og stærke; et eneste vilde have knækket min Rygrad; det var uhyggeligt, rædsomt!
(Andersen 1863:117f, IX: Granada)

At opfatte *I Spanien* som en let omskrivning af dagbogen er trods denne råhed en misopfattelse. Rejsebogen besidder en særlig friskhed som følge af sin direkte form. Men den indeholder også, ligesom Andersens andre rejsebøger, talrige passager af sagn og historier. De indlagte digtes og prosaens skønhed vidner også om grundig forarbejdning. Kompositionen som helhed vidner derimod ikke om tilrettelæggelse, idet bogen følger rejsen slavisk. Bogen fremtræder ”blot” som rejsebog, ikke som *Skyggebilleder*, *Labyrinten* eller *Die Harzreise* som kunstnerisk dannelsesrejse (mislykket eller ej), forvirret og drilsk fragment som *A Sentimental Journey* eller som arabesk som *I Sverrig*.

Modernitet og følsomhed

I Spanien starter ligesom *I Sverrig* in medias res. Hvor *I Sverrigs* fortæller i indledningen imidlertid kropsløst svæver hen over hele landet og fortæller i symboler, lægger spaniensbogen ud med en besyngelse af den virkelig virkelige virkelighed, nemlig den moderne verdens befordringsmidler og rejseform. Her hænges ingen harpe op, her køres i tog. Romantik i den fortidsbesyngende art afsværges fra begyndelsen:

Da i Europa Jernbanerne bleve aabnede, hørte man en Skrigen, at nu var den gamle, skjønnene Maade at reise paa forbi, Reise-Poesien forsvunden, Trylleriet tabt; just da begyndte Trylleriet. Vi flyve nu med Dampens Vinger, og foran os og rundt om os følger Billed paa Billed i rig Afvexling; der kastes som Bouquet til os, nu en heel Skov, nu en By, Bjerge og Dale. Vi kunne stige ud og dvæle ved alt det Skjønne, flyve det Kjedsommelige forbi, med Fuglens Flugt naae til Maalet; er det ikke som Trylleri?

(Andersen 1863:9)

Dette ligner en modsætning til undsigelserne af ”u-følsomme” rejsebeskrivelser, man finder hos Sterne, Baggesen og Heine. Imidlertid er der hos Andersen ikke tale om nogen prosaisk nøgternhed. Der er tale om trylleri, og den arabiske æstetik, som præger *I Sverrig* og andre værker i forfatterskabet, jf. ovenfor, er antydnet med ordet ”Bouquet”. Der er altså bånd bagud til ældre tider og former, men den ny tids undere fejres på bekostning af en romantisk træghed. Det er simpel nødvendighed, der tvinger ham til midlertidigt at rejse med hestetrukken vogn over grænsen til Spanien, og han savner toget.

Der stikker poetik i det citerede anslag, der kan betragtes som et svar på Kierkegaards hånlige karakteristik af Andersen i *Af en endnu Levendes Papirer*:

[H.C. Andersen] er overhovedet bedre skikket til at fare afsted i en Diligence og beseje Europa, end til at skue ind i Hjerternes Historie.

(Kierkegaard 1838:55)

Andersen forskriver sig med optakten til Spanien-bogen uden blusel til fart og flygtighed. Der er adskillige eksempler på en lignende begejstring hos Andersen, især i *En Digers Bazar*, hvor Andersen for første gang udtalte sin beruselse af farten med tog. Motivet tilhører den moderne verden og kan ses som en stillingtagen, der vender byskrækken og længslen efter natur, ro og andagt hos Hirschfeld og Walter Benjamin på hovedet. Selve den henvførte og ophidsede stil kendes dog fra for eksempel Baggesens *Labyrinten*. Denne form for følsom beskrivelse er grundlagt sidst i 1700-tallet, hvor sindets rørelser blev bestemmende for æstetikken. På denne måde er også *I Spanien* ”følsom” og ”dynamisk” i Baggesens forstand.

I ”Indtrædelse i Spanien”, hvorfra der er citeret ovenfor, kan man iagttage flere motiver, der karakteriserer værket: Der er den glade hengivelse til det moderne liv og de moderne trans-

portmidler. Der er fokus på byer, som nås hurtigere i kraft af den moderne rejses større hastighed. Det kedelige, han ønsker at flyve forbi, er de landlige strækninger.

Tæthed, fremmedhed, erotiske rytmer

Straks efter indledningens besyngelse af toget og den moderne rejses fart er et digt, hvor et centralt motiv, ”vrmlen”, besynges:

Sindet forfriskes, Tanken beriges;
O kun i fattige Ord det udsiges:
Deiligt at flyve og juble i Vrimlen;
Tak for min Lykke, Fader i Himlen!
(Andersen 1863:9)

I disse vers kan ”vrmlen” med god vilje forstås som en sværm af engle, men det er menneskevrimele og andre former for dennesidig, urban vrimmel og tæthed, der dominerer rejsebeskrivelsen.

Tæthed præger såvel stil som oplevelser. På ”Diligence-Contoret, et stort, sort Staldrum i den snevre Gade” er der ”ikke megen Plads for de Mange, som herfra skulde afsted”, og de er alle fremmede: ”Ingen kjendte hinanden, Ingen talte til hinanden” (Andersen 1863:10). De sidder for tæt i hestevognen, og siden hen på banegården i Gerona er det også tætpakket:

Station fulgte paa Station, alle Vogne fyldtes og endelig, Klokken var over Ti om Aftenen, naaede vi *Barcelona*. Den Brædeskuurs Banegaard var overfyldt af Mennesker, hvoraf Halvdelen neppe havde Noget der at gjøre. Kofferter, Kasser og Natsække kastedes imellem hverandre. Den gamle Skik, som vi ogsaa altfor længe kjendte herhjemme, at i alle Byer, hvor man steg af, skulde Tøiet eftersees, finder endnu Sted i *Spanien*. Her var en Rumsteren, en Trængsel, en Trykken; udenfor holdt Omnibusser nok, nogle tæt ved Udgangen, andre længer borte bag Plankeværket (...) der var en Raaben, en Skrigen (...) man skjændtes, man puffedes, man stod som midt i en Plyndring (...) det gik næsten voldelig til, og det er svært at forstaae, at ikke et eneste Stykke, ikke engang vi selv, bleve borte i denne Forvirring, Støi og Tummel.
(Andersen 1863:16)

Indsnævring, tummel og kaos, som umiddelbart efter følges af en åbning mod storbyen: Rejsens genvordigheder afløses af rastløs og frydefuld forventning:

Vi sad i Vognen, den knagede, den bevægede sig, den foer frem. Gasbelysningen straaledede, brede Gader aabnede sig med palaismæssige Bygninger og førte til den menneskeopfyldte Promenade ”*la rambla*.” Gasflammerne lyste fra Boutikerne, her var Liv og Leven. Vi holdt ved Hotellet (...) Hjemligt saae her ud, godt spiste vi.

Balcondøren stod aaben, livligt og lystigt var der nede paa den brede, med Træer beplantede Promenade. Luften over os var saa uendelig klar, ganske grønblaa, Maanen deroppe seilede som en straalende Kugle giennem Rummet, der var saa høit, saa høit endnu bag ved den. Fra Sidegaderne klang Castagnetter med stærke, lydfulde Slag. Jeg kunde ikke gaae til Hvile og ønskede dog at sove i Galop, for snarest i Dagslys at see den mig nye, fremmede Stad, *Barcelona*, Cataloniens Hovedstad.

(Andersen 1863:16f)

Scenen og kapitlet ender i konkrete sanseindtryk af det nærværende. Kastagnetternes lyd er et ledemotiv, der repræsenterer den spanske livsrytme. Det er en rytme, der indgyder heftighed og erotisk opstemthed, her ledsaget af opstemt rastløshed og en form for lystfuld splittelse; han vil sove og alligevel ikke sove.

Senere, i ”Murcia”, uddybes kastagnetternes betydning i et digt. Solen er gået ned over bjergene:

Granattræ, Citrontræ, – ja slige Høibaarne,
De vare til Castagnetterne Rod,
Og disse fik Klang af det Træ, de blev skaarne,
Og Klang af den Varme, der er i vort Blod;
Fra Blodet i Hjertet heelt ud i hver Finger
Det strømmer, hvert Pulseslag høres deri;
Fra Castagnetten saa mægtigt det klinger;
Forstaaer Du det Følelsens Fyrværkeri?
Forstaaer Du de Ord, de i Klängen udstøde,
De sige, hvad Hjertet Dig siger, min Ven:
”Granattræets Blomst maa blusse og gløde,
Citrontræ, jeg tænder Dig, brænd saa igjen!
Vi favnes, vi blusse, livsalige Møde,
Og saa – Du er Aske og jeg faren hen!”

(Andersen 1863:58)

Her er det tydeligt, at kastagnetternes musik og stemning er erotisk heftig; det er en kærlighedens musik med en markant kropslig side. Blodet strømmer og mærkes ud i hver finger, man favnes og bliver ikke blot varm, men brænder ligefrem op. Ild er en gennemgående metafor i rejsebeskrivelsen. Solen brænder, og de spanske kvinder og piger, der i rejseskildringen gennemgående vies stor opmærksomhed, er klædt i ildrødt og brandgult (se f.eks. s. 60). Kærlighedens og hengivelsens fuldbyrdelse i ild og død kender man hos H.C. Andersen også fra ”Den standhaftige Tinsoldat”, 1838, og en del andre tekster, f.eks. historien ”Jødepigen”, 1855, der gennemstrømmes af ”en Daab af Ildslue”, og romanen ”Lykke-Peer” (”der gik en Ild igjennem ham”, Andersen 1870:90). I *I Spanien* er det imidlertid snarere kropsligt end åndeligt fortolket, dvs. det er ikke blot platonisk kærlighed, men kropslige lyster, der her brænder. I Spanien skyldes ilden ”urbane”, flygtige møder med fremmede, hvorimod der i de anførte andre tekster er tale om hengivenhed, der står på i længere tid og knytter sig til en bestemt.

Overalt gøres der bemærkninger om kvinder og piger. *I Spaniens* rejsende er amourøst stemt. Det er ofte ret uskyldigt, men til andre tider påfaldende hedt. Der skrives om en ydre hede, der har en erotisk pendant:

Ikke en Fugl fløi gjennem den glødende, tørre Luft, og al den Ild og al den Glød, ja den syntes at samle sig i to store, lysende Øine, som saae paa mig, idet jeg traadte ind i det lave, fladtagede Huus mellem de støvede, elephantklodsede Cacteer. En tolvaars, tilfulde udvoxxet Pige, en ægte Murillo-Skønhed, meget lidet klædt paa, det var den voldsomme Varme Skyld i, sad her med en tung, saftfuld Dru eklase i Haanden, Ild og Lædskedrik kunde være Omskriften for dette bacchantiske Billede. Jo, her var man i de varme Lande!
(Andersen 1863:54)

Her ser man noget andet påfaldende ved denne rejsebog, nemlig blikket for ganske unge piger⁸¹.

⁸¹ Se også Jensen 2007:193f.

I Malaga (Andersen 1863:69ff) finder en fortætning af den erotiske hede sted. Stemningen er her gennemgående let og flygtig, selv når tankerne falder på døden:

Lær mig Papirscigar, at jeg i min Virken kan som Du lade være at drømme om Navn og Ef-
termæle! lær mig at vide, jeg skal kastes hen, mit Liv var kun en Røg, uden Betydning for
de Andre. Den Stemning kom, – og den gik igjen med Cigaren.
(Andersen 1863:70)

Dagens sløve hede afløses af den køligere aftenluft, og Andersen må igen ned på hovedgaden, i den glimtende strøm af fremmede:

Jeg maatte ned paa *Alameda*, ned i Trængselen; smukke Qvinder med mørke, ildfulde Øine
vare her at see, de bevægede med en egen Ynde den sorte, pailletbesatte Vifte (...)
(Andersen 1863:70)

Herefter følger et digt med særlige urbane motiver:

Ingen kjender mig, Ingen kjender jeg,
Som i en ny Slægt vandrer jeg om;
En af Syvsoverne, synes jeg, er jeg her,
Stedet og Folket, Alt er mig nyt.
O hvilken Deilighed! jeg ret som Straaet vil
Drive paa Strømmen ned, dreie mig rundt;
Gid at jeg turde kun, Straaet tør gjøre det,
Kysse hver Blomst paa den svulmende Strøm!
(Andersen 1863:71)

Andersen ”fik det med varme” efter dette digt, og det er åbenlyst en erotisk varme. Det er nærliggende at sammenligne digtets gadevandrings-motiv med Baggesen og Baudelaire, jf. ovenfor, og Walt Whitman, der på dette tidspunkt, omkring og efter 1850, skrev lystfyldte og lette digte om New York: f.eks. ”City of Orgies” fra digtkredsen ”Calamus”, *Leaves of Grass*, 1860, der handler om den lystfyldte nydelse og opstemthed ved at være anonym og ved at se og blive set i gadens vrimmel:

CITY of my walks and joys!
City whom that I have lived and sung there will one day make you illustrious,
Not the pageants of you – – not your shifting tableaux, your spectacles, repay me,
Not the interminable rows of your houses, nor the ships at the wharves,

Nor the processions in the streets, nor the bright windows with goods in them,
Nor to converse with learn'd persons, or bear my share in the soiree or feast;
Not those, but as I pass O Manhattan, your frequent and swift flash of eyes offering me
 love,
Offering response to my own -- these repay me,
Lovers, continual lovers, only repay me.
(Whitman 1860:125f)

Smukke mennesker

I *I Spanien* ser man ofte tæthed forbundet med motivet ”den generelle flirt”, den æstetiske betagelse af mennesker i byen, som Henning Bech har beskrevet og som ligger i beskrivelsen af ”smukke mennesker”. Undervejs mod Gerona fortættes indtrykkene og stemningen i et billede, hvor gaden minder om en tragt, der fører ind i byen:

Idet vi ud paa Eftermiddagen havde forladt den lille By *Medina* og nærmede os *Gerona*,
blev Færdselen paa Landeveien mere og mere levende, man maatte troe, at der i Byen var
en stor Fest eller et Marked. Maleriske Klæder, smukke Mennesker saae vi, Fruentimmerne
livlige, leende, sladdrende, Mændene med broget Manta, ridende paa et Muuldyr, rygende
deres Papirs-Cigar, den, de selv Alle vide at rulle. Vi kom ind i Byen over en uendelig lang
Bro, der var saa smal, at ikke uden én Vogn ad Gangen kunde befare den (...)
(Andersen 1863:14)

Kapitel to, ”Barcelona”, fortsætter denne fortættede, hektiske bystemning:

Det var endnu ikke Spadseretid, det var snarere Forretningstid, her var Travlhed af Folk fra
Byen og Folk fra Landet, Contor-Mennesker til Fods, Bønder paa deres Muuldyr, tunge
Vogne med stort Læs, lette Vogne med Ingenting, Karrer og Omnibusser, Raab og Skrig,
Smælden med Pidske, Klingren med Bjælder og Messingzirater paa Heste og Muuldyr, Alt
krydsende, larmende, støiende mellem hverandre, man fornå, at man var i en stor By. Sto-
re, glimrende Caféeer laae saa broutende der, Bordene udenfor vare allerede alle besatte.
Pyntelige Barbeerstuer med portbrede Døre paa viid Gab traadte i Række med Caféeerne;
der sæbedes, ragedes og friseredes. Træboder med Oranger, Græskar og Meloner traadte et
Skridt mere ud paa Fortoget, her hvor et Huus, der en Kirkemuur var behængt med Skil-
lingsbilleder, Røverhistorier, Viser og Vers, ”trykte i dette Aar.” Her var Meget at see, hvor
skal jeg begynde, hvor skal jeg ende paa *Rambla*, *Barcelonas* Boulevard.
(Andersen 1863:18)

Hvor den rejsende i Baggesens *Labyrinten* sender stjålne blikke til siderne og opfatter lidt fra gadebilledet trods det angivelige fokus på domkirketårnet i *Labyrinten*, giver Andersen sig hen i en strøm af indtryk. Det kan ikke blive nok, og det er åbenlyst lystpræget. Her er ingen moralske tømmermænd eller fald ned i byen som efter Baggesens tårnoplevelse. Andersen vil det:

En af de snevre, nærmeste Sidegader var særlig opfyldt med Mennesker, her var Boutik ved Boutik, med brogede Sager; Manta, Mantiller, Vifter af Papir og af Baand prangede, gloede og lokkede, der maatte jeg om, jeg lod Tilfældet føre mig.

(Andersen 1863:19)

Denne rejsendes forhold til sin omverden er nærmere beslægtet med Yoricks i *A Sentimental Journey* end med, hvad vi har set i Baggesens, Heines og i Andersens egne tidligere rejsebøger. Andersen i Spanien er ikke ulykkeligt forelsket i én og derfor frustreret og vemodig på rejsen, men snarere som Yorick konstant forelsket (jf. Sterne 1768:128f) i hvad og hvem, der viser sig.

I Barcelona begynder om aftenen den egentlige flaneren eller rettere den tredje form for gang, der er nævnt i afsnittet om gang i kapitlet om ”By, modernitet og urbanitet” ovenfor. Hovedformålet er lystfyldt iagttagelse af smukke mennesker:

Fra Middagsbordet begave vi os i den smukke Aften ud paa den med Spadserende opfyldte *Rambla*. Herrerne vare saa friserede, saa elegante og med dampende Cigar, en Enkelt gik med Lorgnet i Øiet og syntes heel og holden at være klippet ud af en fransk Modejournal, Damerne bare i Almindelighed Spanierindernes klædelige Mantille, det lange, sorte Kniplingsslør heftet i Haaret, hængende ud over Kammen, ned om Skuldrene; deres fine Haand bevægede med en ganske egen Ynde den sorte, pallietbesatte Vifte. (...)

I intet Land som i *Spanien* har jeg seet saa glimrende Caféer, en saadan Pragt og Smagfuldhed, *Paris* selv staaer i den Henseende langt tilbage. Een af de Smukkeste, hvor jeg med Vennerne daglig kom paa *Rambla*, belystes af flere hundrede Gasflammer (...)

(Andersen 1863:21)

I citatet ser man æstetiske pander til motiverne tæthed og vrimmel, som også benævnes f.eks. ”tummel” (21) og ”Skrimmel og Skrammel rundt om” (21): det glimtende og spraglede; de ”glimrende” cafeer, pailletterne, de ”hundrede Gasflammer”. Denne omgivelse er karakteriseret af glimtende overflader og tilsvarende af lyd uden indhold, en pæn og behagelig lyd,

der forbliver overflade. Musik bliver til blot og bar klang i det upersonlige ”maskineri”, storbyen er:

Uagtet den store Menneskevrimmels livlige Talen, blev denne dog aldrig støjende; man fornam kun en egen Susen, accompaneret af et Claveer. I alle spanske større Cafээр sidder hele Aftenen en Mand ved et Claveer og spiller det ene Musikstykke efter det andet, men Ingen lægger Mærke dertil, det er som en Klang, der hører til det store Maskineri.
(Andersen 1863:22)

I denne omgivelse finder flirt sted; man ser hinanden an:

Paa Promenaden, i den smukke Aften, stiftes Bekjendtskab; man kommer paa Rambla til at sidde sammen, tale med hinanden, finde Behag i hinanden, og aftaler da at mødes næste Aften igjen, Tilnærmelsen begynder, de unge Folk sætte hinanden Stævne (...)
(Andersen 1863:22)

Glimt-motivet viser sig også under andre omstændigheder, i andre former og med en anden stemning. I Barcelona overværer og beskriver han således en tyrefægtning, hvor menneskemængden danner en glimtende overflade:

Solen skinnede hen over den halve Arena; pailletbesatte Vifter blinkede, blendede, og saae ud som Fugle, der sloge med deres glimrende Vinger.
(Andersen 1863:24)

Denne menneskevrimmel viser i arenaen sin dæmoniske side. Der er mange mennesker forsamlede, og stemningen er rå og upersonlig. Det er den irrationelle, forførte menneskemasse, den sociale samstemtheds dæmoniske skyggeside, man her fornemmer:

Bygningen rummer omtrent femten tusinde Mennesker, saa mange var her nu ikke, men godt besat. Man havde forud fortalt os om den Frihed og Folkevillie, her raader, og sagt, at man i sin Paaklædning maatte vogte sig for at vække Opmærksomhed, thi ellers kunde man let blive Gjenstand for Folkehumoren; det kunde falde En ind at raabe: væk med Glacehandskerne! væk med den hvide Stadshat! og fulgte en Vittighed med, da var Spillet gaaende, da taaltes ingen Nølen, Stemmerne voxte, Folkevillien gjorde sig gjældende, Handsker og Hat maatte af, skete det ikke godvilligt, saa skete det med Magt.

Øredøvende og forfærdeligt klang Musiken, idet vi traadte ind, Folk raabte og skrege; det var som et vildt Carneval. Herrerne kastede hverandre over med Meel i Kræmmerhuse og Pølsetarme, der streifede Damerne om Ørene; her fløi Oranger, der en Handske eller en

gammel Hat, Alt under lystige Raab. De blinkende Vifter, de brogede Manta og det blændende Solskin virkede paa Øinene, som Larmen paa Ørene, man følte sig i en Malstrøm af Livlighed.

(Andersen 1863:24f)

Stemningen, forstået som lyden, er ”øredøvende og forfærdelig”. Tyren, et stykke natur lukket ind i kulturens malstrøm, lammes af både synets og lydens forvirring; af det glimtende, eller rettere denne flade af punkter, den bevægelige vrimmel udgør, og af støjen, og vor rejsende forstår den. Denne menneskemasse er ikke elegant og erotisk stemt, den er dyrisk og truende. Fælles med de æstetiske rambla-oplevelser er tætheden, vrimlen og de glimtende overflader:

Nu fulgte den egenlige Tyrefegtning; en ganske ung Tyr styrtede frem, den stod strax med Eet stille paa Kamppladsen; Sollyset, de brogede Manta, den bevægelige Vrimmel blandede den; de vilde Skrig, Trompetstødene og den skingrende Musik kom saa uventet (...)

(Andersen 1863:26)

I Spanien indeholder mange brogede og opstemte beskrivelser som de ovenstående, men de afløses og varieres af andre stemninger. På kirkegården i Barcelona er f.eks. en trykket stemning af død, som dog hurtigt forløses af et bemærkelsesværdigt livstegn:

Solen brændte trykkende mellem de hvide Mure, her var saa stille, saa eensomt, man blev saa beklemmt, vilde igjen ud i det levende Liv; først i den aabne Port ud mod Landeveien klang et Livstegn, Locomotivets Pibe. Jernbanetoget bruste afsted, og da denne Lyd svandt, hørtes Brændingen fra det nære Hav; derhen gik jeg.

(Andersen 1863:28)

Den moderne rejse-maskine som livstegn er et motiv, der er i samklang med indledningens forskrivelse til den moderne verden, specifikt togrejsen. Som vi skal se, hænger det også nøje sammen med lokomotivets rolle i et digt i Toledo-kapitlet, hvor et tog ligeledes forløser en melankolsk stemning. Man genfinder motivet i Johs. V. Jensens *Den gotiske Renaissance*,

1901⁸², hvor en maskinfløjte akkurat som her udløser hovedpersonen af en pinagtig, febril stemning af død og angst.

Henning Bechs forståelse af banegårde som særligt urbane og opstemte, fyldte af en særlig, nervøs by-energi, tilbyder en baggrund for at forstå deres rolle i Andersens Spaniensbog – som en bekendelse til det moderne igennem et motiv, der virkelig besidder stor ”urban kraft”. De store banegårde ”koncentrerer byen” (Bech 1987:224):

(...) mængden, den stadige strøm af ny, den gensidige fremmedhed og ligegyldighed; følelsen af bevægelse, muligheder, seksuel opstemthed, potentiel fare og overvågning; mulighederne for at bevæge sig og følge efter, for at bruge blikket, sende signaler, forsvinde i mængden osv. osv. (...) Banegården er således et koncentrationspunkt for en række dimensioner i den homoseksuelle eksistensform, et af de rum, der i sig samler, spejler og forstærker væsentlige træk i hans livsverden; på linje med diskoteket, konsultationsværelset og operaen. Det særlige ved banegården er at den også er et *rejse-rum*, sted for afrejse og ankomster. Deraf yderligere stemninger som svinger sammen med den homoseksuelle: af opbrud, af noget flydende, ikke så færdigt og entydigt, af kronisk transit fra et punkt i livet til et andet.

(Bech 1987:224f)

Toledo: Melankoli, dybde og historiens mørke

Også i Toledo er et bymotiv, der præger *I Spanien*, tæthed i form af snæverhed, men der er øde. Kapitlet deler centrale motiver med andre dele af rejsebogen, men har en anden stemning end her hidtil er berørt i forbindelse med *I Spanien*.

Beskrivelsen af Toledo⁸³ (Andersen 1863:197ff) begynder velopløst, idet der lægges vægt på det maleriske ved byens ruiner, traditionelt et romantisk yndlingsmotiv. Ensomheden, tomheden, ødelæggelsen og det manglende liv gør dog, at stemningen svinger over i en mørk me-

⁸² *Den gotiske Renaissance*, 2. udgave, optrykt efter 1. udgave, 1901, København: Gyldendal, 2000, s. 113f.

⁸³ Analysen bygger på Lars Bo Jensen: ”Stemninger på rejse”, 2006, s. 188ff.

lankoli⁸⁴. Beskrivelsens ivrige tempo bevares, men stemningen ændres fra opstemthed til desperation, fra lyst til at beskrive til angst for stedet – og for døden. Denne trykkede stemning præger resten, og der hersker fokus på ensomhed og ødelæggelse. Også på storhed, men den er netop ikke opfattet som opløftende, men som trykkende og skræmmende. Alcazars slot i Toledo beskrives som ærefrygtindgydende kolossalt, men ”De tunge Marmortrætter true med at styrte. Alt herinde er et Billed paa Ødelæggelse og Forstyrrelse” (Andersen 1863:199).

Den hele Vandring fra *Alcantara*-Broen om til *San Martins* Bro frembyder en Eensomhed, en Forladthed, men tillige en Storhed, der overvælder og betager. (200)

I Toledo er det koldt. Det har sin enkle baggrund i, at Andersen og Collin kom dertil i december, men kulden står ikke desto mindre i modsætning til den erotiske og bogstavelige hede, der er berørt ovenfor, og hænger sammen med de mørke, afvisende omgivelser, ensomheden og med temaet død:

(...) i lang Strækning findes hverken Port eller Dør, hist og her, høit oppe, er anbragt et Vindue, vel tilgittret, fængselsagtigt eensomt. Ikke et Menneske var der at see; en smal Slippe med graalige Mure førte høiere op mellem store Gruushobe og mørke, eensomtliggende Huse. (201)

Der berettes ivrigt og fortættet om såvel nutidens indtryk som om fortiden. Blikket på fortiden beskriver hævn og had mellem kristne og jøder. Tematikken bliver tilsyneladende for dystert til at opretholde den munterhed eller iver, der fra starten har været indeholdt i selve fortællerytmen. En ny stemning slår pludselig ind i teksten, markeret af kapitlets første forekomst af ordet ”jeg”. Her bliver beskrivelsen følsom, i en forpint, mørk tone:

Jeg kjender ikke noget mere Eensomt end den brede, opkjørte Vei tæt under *Toledos* gamle Mure og Skuet herfra; Campagnen laae saa sørgende, de fjerne, mørke Bjerge stode saa tru-

⁸⁴ Ruiner kan ifølge Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* (Hirschfeld 1785,III:110-118) være anledning til en mildere form for melankoli. Melankoli er hos Hirschfeld synonymt med ro og eftertanke, en sød eller blid melankoli. Hirschfeld anvender begrebet ”Sanft-Melancholie”, blid vemod. I H.C. Andersens ”Toledo” har melankolien en mere desperat karakter.

ende, Alt stemte til Alvor og Veemod, jeg følte mig her som ved Liigbaaren, hvor en død Storhed laae udstrakt. *Toledos* Kirkeklokker var det eneste Livsens Pulsslag, Kirkeklokker- nes Ringning er *Toledos* Livstegn og Tale. (202f)

Stemningsskiftet fra det opløftede til det mørke og trykkende samles op i digtet, der afslutter kapitlet og samler analysen af *I Spanien* ved at tage togmotivet fra ”Indtrædelse i Spanien” og kirkegården i Barcelona op:

Vær hilset, Du Fortids Toledo,
Du ridderlige gamle By;
Hvor Maurerklinger blev’ smedet’,
om det gaaer i Verden Ry;
Her er saa ensomt og stille,
forfaldent, øde og stort;
Af rustædte Hængsler er faldet
Alcazars Vinduer og Port.
En ridderlig Gaard er nu Vertshuus,
min Stue en gammel Hal;
End pranger Familievaabnet
over den aabne Portal.
Her er ei Kamin, men et Ildfad, –
jeg hører den styrtende Regn,
Den skyller ned som en Syndflod
over den udbrændte Egn.
De nøgne, graagrønne Klipper
sig løfte langs Tajos Bred,
De kjende den larmende Fortid
og Nutidens Eensomhed;
De hørte Mahomed prises
og Chorsang til Jehova;
Nu høre de Locomotivet,
som kommer og bruser herfra; –
Og saa er igjen det stille,
Alt rundt om øde og stort;
Men deiligt snoer sig et Viintræ
om Byens ældgamle Port,
Og der, bag det gittrede Vindue,
den deiligste Rose jeg saae; –

Og den havde kulsorte Øine,
tidt vil⁸⁵ jeg tænke derpaa.
(Andersen 1863:204f)

Digtet sætter en glørværdig fortid op mod en sølle og sørgelig nutid. Beskrivelsen af tomhed og ødelæggelse sker indledningsvis, til og med ”Af rustædte Hængsler er faldet / Alcazars Vinduer og Port”, udefra slottet, hvor jeget bevæger sig rundt som en fortvivlet turist, der er blevet ramt af stedets sørgmodighed.

I de følgende otte vers kommer jeget, ligesom i kapitlets forudgående prosa, tydeligere til stede ved pronomener i første person singularis. Den rejsende er nu indenfor i ”min Stue”. Lige som ”Alcazars Vinduer og Port” allerede er faldet, falder nu regnen, ja den styrter ligefrem – med en tone af ødelæggelse. Sammenligningen med syndfloden indebærer en medbetydning af renselse og ny begyndelse, som skal vise sig med lokomotivet.

Digtets rejsende bevæger sig udenfor igen og ser ”de nøgne, graagrønne Klipper” ved floden. Farverne står i modsætning til det ”brandgule” og ”ildrøde”, der karakteriserer Spaniens kvinder og hede, ligesom kulden står i modsætning til varmen, døden til livet, regn til sol og vand til ild.

Klipperne ”kjende den larmende Fortid / og Nutidens Eensomhed”. Ligesom i den indledende modsætning mellem en storladen fortid og de nærværende ruiner indeholder disse ord en historie om fortidigt, uddødt liv og om religioners og kulturers vekslen og forsvinden. Nu hersker i stedet for religion en sekulær modernitet, der i lokomotivets skikkelse passerer og efterlader den rejsende ensom: ”Og saa er igjen det stille, / Alt rundt om øde og stort”.

Forfaldet, vinduer og porte, der er faldet af deres hængsler, regnen og den trykkende stemning, en mørk himmel, familievåbnet, der kun *endnu* hænger over portalen; alt dette er fald.

⁸⁵ I digtsamlingen *Kjendte og glemte Digte*, 1867, som Andersen selv tilrettelagde, er ”vil” ændret til ”maa”: ”tidt maa jeg tænke derpaa”, og den form kan man få bekræftet ved at bese manuskriptet på www.kb.dk/elib/mss/hcadigt/toledo.

Togets gennemfart trækker en horisontal linje, der bryder faldet. Det er nutidens sekulære, horisontale og materielle orientering. Det hænger i digtet sammen med at jeget kommer til sig selv og ankommer til sit sted. Han ser – hverken *hen* med turistens søgende blik på kulturhistoriske artefakter, *tilbage på* en glørværdig og barsk fortid eller *op* i en religiøs betydning, han ser sig ”rundt” (”Alt rundt om øde og stort”). Der er fundet en forandring sted, som markeres: ”Men deiligt snoer sig et Viintræ” (min kursivering). Den rejsende har fået øje for små, men nærværende ting. ”Vintræet” står i modsætning til al det forestående fald, død og forsvinden, idet det er levende og vokser opad. Og igen, ligesom i de erotisk stemte kapitler, har den rejsende fundet et par ildfulde øjne – som ganske vist betragtes på påfaldende afstand: bag tremmer og i erindringen – tit må han *tænke* derpå. Der er en lighed mellem denne afholdenhed og *Labyrintens* rejsendes erotiske fiaskoer; Den rejsende er så indtryksfølsom, at han viljeløst rives med i en hastig strøm af skiftende synsindtryk. Ydre omstændigheder bringer hans stemning op og ned, som den standhaftige, men impotente tinsoldat, der rives rundt af skæbnen og også nøjes med at tænke på danserinden.

By og subjekt

De forhold mellem ”By og himmel, horisontalt og vertikalt, masse og subjekt”, som er beskrevet under denne overskrift i behandlingen af Jens Baggesens *Labyrinten* ovenfor, er vendt om i *I Spanien*. Hvor *Labyrintens* rejsende, ligesom i øvrigt de rejsende i *A Sentimental Journey* og *Die Harzreise*, står i et modsætningsforhold til menneskemængderne, befinder *I Spaniens* rejsende sig bedst der. Yorick skræmmes af de anonyme menneskemasser (Sterne 1768:156f, jf. ovenfor). *Labyrintens* og *Harzreises* rejsende er generelt frastødt af byen og må væk fra den, et motiv, Klaus P. Mortensen har belyst idehistorisk, jf. ovenfor. Som vi har set, er den romantiske trang til ensomhed tvetydig i disse bøger, hvor der også er en påfaldende lyst og kærlighed til byen på spil. Men det er markant i *Labyrinten*, at byen set fra domkirketårnet i Strassburg betragtes som noget nedrigt og forvirrende, et kaos, hvor menneskene er som dyr (en ”nedtraadt Myretue”, Baggesen 1793:325). I mængden er han fortabt og fornedret, kun helt alene i tårnet, ude af denne verden, langt over byen og fjernt fra andre mennesker finder han sig selv. I Heines *Harzreise* er andre mennesker oftest blotte irritationsmomenter, og selv andagten ved solopgangen på Brocken ødelægges af andres prosaiske forstyrrelser. I Andersens *I Spanien* ser man noget modsat, nemlig at forholdet til byen eller det *moderne*

urbane ikke er tvetydigt, men ret entydigt positivt og lystpræget. Menneskemasser som truen-
de kaos ser man blandt de berørte udvalg i Barcelona-afsnittet ved banegården i Gerona og
ved tyrefægtningen. Men *I Spaniens* rejsende opsøger frivilligt og med stor lyst andre menne-
sker og de anonyme menneskemasser i byerne. Disse er ikke ”nedtrådte myretuer”, men
smukke og glimtende, bevægelige overflader.

En endnu klarere modsætning mellem *I Spanien* og de her berørte forgængere ser man i for-
holdet mellem det vertikale og horisontale, det vil også sige mellem himlen og byen, Gud og
menneskene: I det ovenfor citerede sidste afsnit af ”Indtrædelse i Spanien” ser man, at den
rejsende om aftenen, ankommet på hotellets balkon i Barcelona, kigger op og tænker på rum-
mets fysiske eller måske også metafysiske dybde, men brat afbryder den vertikale blikretning
og andægtige naturstemning ved at nævne lyden af kastagnetter fra sidegaderne og at bekende
sig til lysten til storbyen. Orienteringen vender sig fra himlen og breder sig i stedet ud, og
således ender kapitlet. Den samme bevægelse ser man i Toledo-afsnittets afsluttende digt,
hvor der indledes med vertikale syner af fald, forfald og bortfald af tro og kultur og afbrydes
med det horisontalt kørende lokomotiv, der bringer jeget til stede i nutiden. Det horisontale og
urbane er her utvetydigt positivt fortolket, og truer ikke individet, men bringer ham tværtimod
til sig selv: ”Jeg” forekommer, han bliver i stand til at se nyt, til at opdage en smuk kvinde i
en krog af byen, og stemningen bliver markant lettere og lysere.

Ved besøget i domkirken i Barcelona er et lignende stemningsskifte. Andersen går ind i kir-
ken, hvor han imidlertid føler sig trykket, hvorefter han i stedet har sin egen andagt i det fri, et
ledemotiv i forfatterskabet:

Jeg traadte ind under de mægtige Hvælvinger, her var Alvor og Storhed, men Guds Sol
kunde ikke trænge gennem de malede Vinduer, et Halvmørke, forstærket ved Røgelsen,
rugede herinde, min Tanke mod Gud følte sig for betyngtet. Jeg følte Trang efter den aabne
Kirkehal, hvor Himlen er Loft, hvor Solstraalerne skinnede mellem Orangetræer og de ris-
lende Vande; derude, hvor Fromme bøiede Knæ, bar Orgelets bløde, fyldige Toner min
Tanke mod Gud; der var min første Kirkegang i *Spanien*.
(Andersen 1863:20)

Hans ”Tanke mod Gud følte sig for betyngtet” i kirken. I stedet må han udenfor, og det er ikke
noget ensomt sted. Der er andre mennesker, og det er midt i byen. Her har han sin ”første

Kirkegang i *Spanien*”. Her kan han være sig selv. Hans tanke og følelse har ikke plads i kirkens ro, hvor den presses ned (vertikalt), men udenfor, hvor beskrivelsens synsvinkel er horisontalt rettet (”hvor Solstraalerne skinnede mellem Orangetræer og de rislende Vande; derude, hvor Fromme bøiede Knæ”), kan han være sig selv.

Undervejs i alt det by-mæssige og konkrete i *I Spanien* spiller naturen og det himmelske også en væsentlig rolle. På balkonen i Barcelona nævnes, som anført, rummet hinsides månen. Om tanken er på universets uendelighed eller på himlen i en religiøs-metafysisk forstand er uklart. Det er dog klart, at naturen her som andre steder forlener beskrivelsen med smukke billeder, der er forbundet med stemninger af løftelse, lettelse, forventning og en form for opfyldthed og andagt. Ligeledes er andagten i det fri i Barcelona forbundet med, at hans tanke bæres mod Gud efter at være sluppet fri af kirkens loft, der holdt den nede. Den vertikale og metafysiske dimension er dog i markant grad veget for en horisontal, by-orienteret synsvinkel i *I Spanien*. Som Klaus P. Mortensen har redegjort for, blev byen i anden halvdel af 1700-tallet til den ny syndighed, der i sig optog al den dennesidighed, som den tidligere havde delt med naturen. I løbet af de cirka hundrede år, der er mellem denne udvikling og *I Spanien*, fik byerne en anden karakter og større betydning for stadigt flere mennesker, og de blev skildret også med lyst. I det følgende skal vi igen se markante udtryk for urban lyst hos H.C. Andersen i tekster, hvor storbyen dog ligeså markant er forbundet med synd og død.

Ludere og lig. H.C. Andersens pariserbilleder

H.C. Andersen besøgte Paris adskillige gange, første gang fra den tiende maj til den femtende august 1833 på sin store dannelsesrejse til Italien. I Paris har han truffet forfatterne Xavier Marmier, Alexandre Dumas d. æ., Heinrich Heine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine og en række andre kunstnere.

Paris spillede ikke samme dannende rolle for H.C. Andersen som Rom i hans egen opfattelse har gjort. Paris er som Napoli (jf. *Improvisatoren*, 1835, og dagbøgerne) forbundet med erotisk hede og eksplicit seksualitet, men iblandet en urbanitet, som i sammenligning med Napoli forlener beskrivelserne i dagbogen og de fiktive tekster med en anden elegance og en køligere melankoli. Disse Paris-billeder er på én gang forbundet med død og med lyst.

I digterens liv er et par oplevelser fra Paris i 1860'erne interessante som baggrund for de bybilleder, der skal analyseres nedenfor: et besøg i La Morgue, hvor han ser lig, der er trukket op af Seinen (11. februar 1863), og gentagne bordelbesøg 1866-68.

Oplevelsen i lighuset har han beskrevet ganske kort:

Gik igjen forgjæves til Skræderen var inde i Morguen og saae tre Liig trukket af Seinen, de laae nøgne paa en Brix, to meget hæslige opdunstede, et var en ung Mand, der syntes at sove.

(Dagbogen 11. februar 1863, Andersen 1977,V:359)

Bordelbesøgene er flere og mere komplekst beskrevet. De har anfægtet Andersen mere.

Jeg har nu paa hele denne Reise været hidset paa at besøge Fruentimmer hvor træt jeg var besluttede jeg dog at see denne Slags; gik op i et Huus; der kom en Dame som solgte Menneske Kjød, fire Fruentimmer traadte op for mig, den yngste var sagde de atten Aar; jeg bad hende blive; hun var saa godt som i bare Særk; jeg havde saa ondt af hende. Jeg betalte Madammen 5 Frank, gav hende, da hun bad mig derom 5 Frank, men gjorde ikke Noget; saae kun paa det stakkels Barn der aldeles blottede sig og syntes forundret over at jeg kun saae paa hende.

(Dagbogen 30. august 1866, Andersen 1977,VII:179)

I 1867 var det Robert Watt, der fortalte Andersen ”mange vilde, sanselige Historier”, som gav ham ”et dybt Indblik i Pariserlivet” (Dagbogen 17. april 1867, Andersen 1977,VII:267). Watt fortalte Andersen mange gode historier, og det påvirkede digteren stærkt.

Watt (...) fortalte nye Eventyr med Damer, mon det er Sandhed, han er ungdommelig frisk men ikke saa elegant at Damerne som han beskriver dem kan saaledes kaste sig hen for ham. Efter at have spiist til Middag gik jeg i Brynde op og ned, gik saa pludselig op i en Menneske Boutik, den ene var klistret med Pudder, den anden ordinair, den tredie ganske Dame, jeg talte med hende, betalte 12 Frank og gik uden at have syndet i Gjerning, men nok i Tanke. Hun bad mig komme igjen, sagde jeg var vist meget uskyldig af en Herre at være. Jeg var saa let og glad da jeg kom ud fra dette Huus. Mange ville kalde mig en Pjalt, er jeg det her? Drev om Aftenen paa Boulevarden og saae i Cafeerne malede Fruentimmer sidde og spille Kort, drikke Øl og Chartreuse.

(Dagbogen 5. maj 1867, Andersen 1977,VII:280f)

Watt var med Andersen i Paris igen i september, hvor Andersen besøgte verdensudstillingen og samlede stof til eventyret ”Dryaden”, som udkom i 1868. Men hvad drev primært Andersen til Paris denne gang, research eller ludere, udstillingen eller storbyens liv og lyst? Hvorom alt er nøjedes han også denne gang med at kigge:

Tog en Vogn og kørte med Watt ud i Bois de Boulogne der var frisk Luft og grønt Græs. Vi spiiste saa i Palais royal og gik derfra op at see paa Fruentimmer; jeg gik aldeles uskyldig derfra, men havde talt en heel Deel med det stakkels Barn, som jeg havde ondt af og som undrede sig over at jeg kun vilde snakke med hende.

(Dagbogen 10. september 1867, Andersen 1977,VII:345)

I 1868 skrev han på ”Dryaden” i Paris og besøgte igen et bordel, denne gang med Einar Drewsen.

Luften tyk og varm. Indbudt Einar der spiiste med mig her i Hotellet vi fik to Slags Viin og Champagne, gik derfra op i et B. hvor jeg dog kun sad og talte med Fernanda, den lille Tyrkinde mens E morede sig. Hun var ellers den smukkeste, vi talte om Constantinopel, hendes Fødeby, om Illuminationen der paa Mahomedes Fødselsdag, hun var meget paatrængende ”pour fair l Amour” [sic], men jeg sagde jeg var kun kommet for at tale ikke videre. Kom snart sagde hun, men ikke imorgen, da er det min Fridag. Stakkels Qvinde.

(Dagbogen 17. maj 1868, Andersen 1977,VIII:69f)

Disse oplevelser af død, liderlighed og prosaisk nødvendighed er en del af den stemningsmæssige baggrund for H.C. Andersens rejse-reportage-eventyr fra verdensudstillingen i Paris 1867, ”Dryaden”, 1868, som er i centrum her. En anden motivisk inspiration finder man i dagbogen for 13. april 1866 (Andersen 1977, VII:83f), hvor han beskriver, at der kom to kastanjetræer til Paris fra landet, og at han vist en dag skriver et eventyr om det.

Dryaden: Et Eventyr fra Udstillingstiden i Paris 1867

Dryader er skovnymfer fra den græske mytologi⁸⁶. De græske dryader var bundet til deres træ, og det samme gælder Andersens. Imidlertid bryder hans dryade denne binding, med fatale følger. At kalde ”Dryaden” et eventyr virker paradoksalt, idet handlingen således snarest gør det af med eventyret.

Ikke kun eventyrskikkelsens meningsløse og bitre død, som skal analyseres nærmere nedenfor, men også tekstens form adskiller sig fra, hvad man forventer af et eventyr. ”Dryaden” er genremæssigt sammensat. Heinrich Detering har bemærket, at fortællingen opløser sig i enkelte scener af prosalyrisk karakter (Detering: ”Die Blümchen des Bösen. H. C. Andersen, Baudelaire und das Poème-en-prose”, 2005, s. 107). Således betragtet er ”Dryaden” en rejsearabesk i Andersensk maner en miniature. Fortællingen kan dog også beskrives som bestående af to spor: dryadens historie omgivet af en rammefortælling om mennesker, der er kommet til Paris for at se verdensudstillingen. De ankommer til Paris og bliver indlogeret på et hotel med udsigt over en plads, hvor der netop er ankommet et kastanjetræ – dryadens – til erstatning for et, der er visnet. Herefter får man træets historie før ankomsten til Paris og følger det gennem byen og verdensudstillingen indtil dryadens og træets død, der konstateres dagen efter fortællerens ankomst, hvor der igen trædes ud i den prosaiske rammefortælling igen, som i ”Den lille Pige med Svovlstikkerne”, 1845; om dryaden ved heller ingen, hvad der er sket.

Der er et brud mellem eventyrets hændelser og menneskenes verden, som understreges af ledemotivet skyerne, der netop anslår dette ikke-viden-tema. I ”Dryaden” er det ikke kun

⁸⁶ Græsk *drys*: træ.

eventyrverdenens særstatus, der tematiseres på denne måde. Det er også urbane temaer, nemlig storbyens ensomhed, anonymitet og fremmedhed samt dens uoverskuelighed:

Nu var det gaaet ud, sagde man, *Dryaden* var gaaet ud, faret hen som Skyen, Ingen veed hvorhen.

(Andersen 1990,V:90)

I modsætning til ”Den lille Pige med Svovlstikkerne”, hvor en (tvetydig) forløsning finder sted og gør døden mindre grusom, og til ”Den lille Havfrue”, 1837, hvor heltinden tappert og af kærlighed vælger sin egen død frem for prinsens, er dryadens død forbundet med fortrydelse, angst og tomhed. Ganske som for havfruen kommer døden med morgengryet:

”Snart kysser Solen Skyerne røde!” sagde Vinden, ”og da er Du blandt de Døde, faret hen, som al Herligheden her farer hen før Aaret er omme, og jeg kan igjen lege med det lette, løse Sand paa Pladsen her, blæse Støv hen over Jorden, Støv i Luften, Støv! Alt kun Støv!”
Dryaden følte en Angest, som Qvinden, der i Badet har overskaaret Pulsaaren og forbløder, men i sin Forbløden ønsker endnu at leve.

(Andersen 1990,V:89)

Dryaden kommer til Paris fra en landsby, hvor den har lyttet til præsten, der holdt skole under en gammel eg. Denne ”gamle tid”, karakteriseret af centrering, enhed og tradition, dør med et slag, idet et lyn flækker egetræet. Dryaden bliver ensom, og dens længsel efter byens lys forstærkes.

Det forjættes dryaden, at den vil komme til ”Fortryllesens Stad”, hvilket vil forkorte dens liv til få år, og at den også i byen vil føle sig fængslet i sit træ og vil forlade det, ”forlade dit Hylster, forlade din Natur, flyve ud og blande Dig mellem Menneskene” (Andersen 1990,V:77). Denne frigørelse vil koste dryaden langt dyrere end rejsen til byen: Dens liv vil da kun vare en nat.

Forudsigelsen viser sig at holde stik. Dryaden bringes til en plads i byen. Den er først begejstret, men keder sig snart og vil være ”heelt Menneske” (80), en forestilling, som er forbundet med sanselighed og forgængelighed:

”(...) jeg maa i de Levendes Række! tumle mig der, flyve som Fuglene, see og fornemme, blive heelt Menneske, gribe et halvt Livsdøgn for Aaringers Leven i Hverdags Træthed og

Kjedsommelighed (...) Skinne vil jeg som Skyen, skinne i Livsens Sol, see ud over det Hele som Skyen, fare hen som den, Ingen veed hvorhen!”
(Andersen 1990,V:80)

De drivende skyer er det centrale ledemotiv. Det betyder nogle gange forgængelighed og død, enden på noget, og andre gange ny begyndelse, fødsel og mulighed:

”Alt farer hen!” sagde Dryaden, ”farer hen, som Skyen, og kommer aldrig igjen!”
(Andersen 1990,V:74)

”Jeg kommer derhen til Byernes By!” jublede hun, ”Livet begynder, svulmer som Skyen, Ingen veed hvor den farer hen.”
(Andersen 1990,V:77)

Dryadens og eventyrets død

Skyerne anslår et forgængelighedstema, som placerer ”Dryaden” i en gruppe af tekster med en pessimistisk og kynisk fortolkning af temaet død og glemsel, nemlig *Kun en Spillemand*, 1837, flere ”aftener” i *Billedbog uden Billeder*, 1839, ”Skyggen”, 1847, og ”Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre”, 1859. ”Dryaden” minder i kraft af sky-motivet allermest om den sidstnævnte.

Død og glemsel er et stort tema i forfatterskabet, og i sammenhæng med ”Dryaden” bør man foruden de nævnte tekster nævne ”Grantræet”, 1844, ”Det gamle Huus”, 1847, ”Det nye Aarhundredes Musa”, 1861, og ”Tante Tandpine”, 1872, hvor temaet dog behandles mere tvetydigt og med en metalitterær drejning; forbi, forbi, og det bliver alle *historier*, som det hedder i ”Grantræet” (Andersen 1990,II:48). Det tager ikke ubetinget brodden af døden at gøre den litterær – kun en historie – det skærper den snarere, idet der føjes glemsel til livets og livshistoriens ende. Der er mange døde i forfatterskabet, men i disse tekster er forgængelighedstemaet radikalt. ”Dryaden” spiller i den sammenhæng på Prædikerens Bog (1.14, 1.17, 2.11 m.fl.), hvor det hedder, at alt er ”tomhed og jagen efter vind”, og på den bibelske jord-metafor for mennesket i f.eks. 1. Mosebog 3.19 (”ja, jord er du, og til jord skal du blive”), når det hedder, at vinden efter dryadens død igen vil lege med sand, støv og jord.

Eventyret tematiseres i ”Dryaden” i kras kontrast til dryadens død. Hun er eventyrskikkelsen, smuk, uskyldig, overnaturlig og dog et naturvæsen – der elsker byen. Hun dør i desperat

angst, og denne død er nihilistisk opfattet. Ikke desto mindre udråbes det ved eventyrets begyndelse og ende, at ”Vor Tid er Eventyrets Tid” (Andersen 1990,V:71). Tematisk er ”Dryaden” her på linje med åbningen af *I Spanien*, hvor den moderne tid besynges, og fortiden må ofres.

Der er utroligt langt fra de populære eventyr ”fortalte for Børn” til Andersens senere eventyr og historier, både hvad angår stil, stof og anskuelser. Andersen har sine steder markeret udviklingen som genremord. Det nye opstår på ruinerne af det gamle, eller på dets lig. Det er tydeligt i anti-eventyret ”Skyggen”, hvor romantikkens anskuelser udslettes af det mørke intet og skurken får prinsessen, mens det gode menneske henrettes, og i ”Det nye Aarhundredes Musa”, hvor den nye digtning skildres som tilblevet på baggrund af den gamles død og glem

mor-englen ligesom hallucinationerne om gåsesteg og kakkelovn er væk igen, når svovlstikkerne går ud.

Som vi skal se, levner ”Dryaden” endnu mindre rationel grund til håb og glæde end disse tekster. Det proklameres alligevel, at vor tid er eventyrets tid, hvilket både kan forstås som en hyldest til modernitetens tekniske undere og en påstand om, at eventyret trods eventyrskikkelsens utvetydige undergang og mod al fornuft stadig lever – fordi det er udødeligt.

Det er muligt at hævde en optimisme og metafysisk sammenhæng trods ødelæggelsen og døden i ”Valdemar Daae” og ”Dryaden”, men det er også fuldt ud muligt at fortolke teksterne pessimistisk. Andersen har lagt spørgsmålet om tro eller fornuft ud til læseren. Det kan således ikke besvares entydigt med udgangspunkt i teksterne. Uanset dette spørgsmål kan man iagttage, at der af fortællingernes destruktion stiger en kunstnerisk sammenhæng: ødelæggelsen bliver til fortælling, eller mere præcist: til stemning. Alting falder fra hinanden i ”Valdemar Daae”, men vinden samler stumperne til den fortælling, der dog står tilbage, markeret i vindens tuden. Disse eventyr er musikalske (gentagelser af motiver og temaer, allitterationer). Det, der står tilbage og synger, er skrøbeligt og ikke fastholdeligt, det er en stemning, akkurat som Kierkegaard i 1838 karakteriserede summen af Andersens pessimistiske roman *Kun en Spillemand*, der også ender i meningsløs død. Dette er et grundaspekt af Andersens forståelse af stemninger: en stemning er efterklangen af et liv. På den måde er stemning hos ham ikke kun en æstetisk kategori, men også en eksistentiel. Som sådan er kategorien nært beslægtet med øjeblikket som anskuelsesform, et centralt begreb i Johan de Mylius’ Andersen-forståelse (hertil Mylius: ”Øjeblikket: en anskuelsesform hos H. C. Andersen”, 1993, og *Forvandlingens pris*, 2004). Mylius har lagt vægten på øjeblikke af forklaring, forvandling og ild og forstår disse øjeblikke som sammenfatninger af liv i øjeblikke af mystisk karakter, der indeholder alt i et punkt, der er hævet ud af tid og rum, ud af livets fremadskridende historie og af denne verden.

Stemninger er alternativet til disse øjeblikke hos Andersen. I stemninger indfinder døden sig uden forvandling og uden flammende øjeblik. Modsætningen mellem øjeblik og stemning forstået på disse måder viser sig i metaforikken om sjælen: i evighedens øjeblik som ild, i stemning som vand. Vandet som element er det forskelsløse og sjælløse, ligesom i ”Den lille Havfrue”, hvor hendes stræben efter en udødelig sjæl er en stræben ud af vandet mod lyset, og

ligesom i Andersens selvkaraktistik som vand og spejl, jf. ovenfor om ”Følsomhed og objektivitet” i forbindelse med *Skyggebilleder*. Lys og ild er derimod sjæl og identitet, en kobling, der har belæg i Bibelen og som Kierkegaard spiller på i *Af en endnu Levendes Papirer*, jf. ovenfor om Andersens *Skyggebilleder*. Dryaden tilhører vandet, stemningerne og døden. I byen skildres hun således:

Som den straalende Lotusblomst, reven løs fra sin Rod, føres af Strømmen og paa dens
Hvirvler, drev hun af sted (...)
(Andersen 1990,V:81)

Vand er hendes natur. Da natten er ved at være forbi og hun er træt, søger hun vand for at revitaliseres:

Hun havde en Trang efter at udhvile sig paa de bløde, udbredte, østerlandske Hynder og
Tæpper herinde, eller helde sig med Grædepilen ned mod det klare Vand og dukke sig deri.
(...) Hendes Tanker skjælvede, hendes Lemmer skjælvede, hun segnede ned i Græsset ved
det rislende Vand.
(Andersen 1990,V:88)

Johan de Mylius (Mylius 2004:258f) har iagttaget en vigtig sammenhæng mellem dette vand, dryaden søger, og frelse: Dryaden søger i det en åndelig form for genoplivning frem for en fysisk.

”Du springer fra Jorden med varigt Liv!” sagde hun, ”lædsk min Tunge, giv mig Veder-
qvælgelse!”
”Jeg er ikke det levende Væld!” svarede Vandet. ”Jeg springer ved Maskine.”
(Andersen 1990,V:89)

Dryaden drikker ikke af vandet, som ikke dur, fordi det ikke er ”det levende Væld”. Kernen her er ikke naturromantik som i eventyret ”Nattergalen”, hvor kun den ægte, naturlige nattergal dur, men ifølge Mylius en henvisning til Johannesevangeliet 4.11-14, hvor Jesus nægtes vand af en brønd, fordi han er jøde, men svarer at ”Enhver, som drikker af dette vand, skal tørste igen. Men den, der drikker af det vand, jeg vil give ham, skal aldrig i evighed tørste. Det vand, jeg vil give ham, skal i ham blive en kilde, som vælder med vand til evigt liv”. Vand er altså ikke bare vand, og det ”vand”, dryaden længes efter, er ikke som hendes egen natur, men af guddommelig natur. Denne metaforiske forståelse af vandet bringer det ligefrem

i forbindelse med sin og dryadens modsætninger sjæl og ild, jf. Johannes Døberens ord: ”Jeg døber jer med vand; så kommer han, som er stærkere end jeg (...). Han skal døbe jer med Helligånden og ild” (Lukas-Evangeliet 3.16) og Jesus’⁸⁷: ”Johannes døbte med Vand, men I skal døbes med Helligånden” (Apostlenes gerninger 11.16).

Det rislende vand, dryaden finder, er imidlertid ikke ånd, men bare vand. Følgerigtigt truer det tørre hende, jord og støv som dødssymbler.

Angstens store øjeblik i ”Dryaden” skildrer hende som væske, der flyder ud i væske, ”som Qvinden, der i Badet har overskaaret Pulsaaren og forbløder”. Det følges konsekvent af andre vand-metaforer, først en musikalsk stemning, der leder hen til døden. En kirke har tiltrukket dryaden, da hun ved, hun skal dø. Orgeltonerne er som gråd:

Porten stod aaben, Lys brændte paa Alteret, Orgelet klang.

(...) Orgelets Toner svulmede og klang, talte i Sang:

”Din Længsel og Lyst rev Dig op med Rod fra din gudgivne Plads. Det blev din Fordærv, stakkels Dryade!”

Orgeltoner, bløde, blide, klang som i Graad, døde hen som i Graad.

(Andersen 1990,V:89)

Dryaden falder i døden som en tåre:

Den første Straale faldt paa Dryaden. Hendes Skikkelse skinnede vekslede i Farver, som Sæbeboblen, idet den brister, forsvinder og bliver en Draabe, en Taare, der falder til Jorden og forsvinder.

Stakkels Dryade! en Dugdraabe, kun en Taare, rundet, forsvundet!

(Andersen 1990,V:89)

⁸⁷ Denne genitivform er valgt med inspiration i Villy Sørensens argumentation mod de latinske genitiv-former i hans *Jesus og Kristus*, 1992, s. 9: ”kun for Jesus’ og Kristus’ vedkommende [og ikke f.eks. Matthæus’, LBJ] bevarer man stadig disse antikverede former, måske fordi man ikke har turdet røre ved Jesu Kristi navn. Det forekommer desto mere kunstigt fordi hverken Jesus eller Kristus er latinske navne, men latinske former for Jesus og Christos, som igen er græske oversættelser af hebraisk Jeschua og mashiah (som betyder ’salvet’).”

Andersens kobling af stemning og livs-opsummering (uden forløsning og ild) forlener stemningsbegrebet med større vægt end en rent æstetisk opfattelse, men det omvendte er også – måske snarere – tilfældet: livet fratages vægt, når det fremstilles så flygtigt som en stemning.

Biedermeierens og uskyldens død. Lystens fødsel

Modsætningen mellem verden og eventyret, som i ”Dryaden” ses som den manglende sammenhæng mellem menneskenes liv i rammefortællingen og dryadens eventyr, er behandlet på en anden vis i nogle af tingseventyrene, f.eks. ”Den standhaftige Tinsoldat”, 1838, og ”Hyrdinden og Skorsteensfeieren”, 1845, hvor tingenes tingslighed fastholdes – soldatens ubevægelighed og porcelænsfigurernes skrøbelighed – med en ironisk belysning eller ligefrem undergravning af eventyret som effekt. Kærlighed mellem ting giver jo ingen mening.

Der er en betydelig linje af genre-ironi, -refleksion, -blanding, -brud og -mord i Andersens forfatterskab. Heinrich Detering har fremhævet det i *Billedbog uden Billeder*, der skal drages ind i den videre analyse af ”Dryaden”. Også Detering analyserer de to tekster i sammenhæng. En del af Billedbogens kortprosastykker er søde scener, men billedbogen er alligevel ikke blot en nydelig lille bog. Den indeholder et par barske skildringer af forfald, tvangsprostitution, død, fattigdom og meningsløshed.

Billedbog uden Billeder trækker i på biedermeier-tradition og indeholder scenestykker i genre-ns art. Biedermeierpræget er iøjefaldende i sammenligning med Baudelaire og Henrik Wergeland, som Detering sammenligner med. Men, påpeger han, billedbogen er højst modsætningsfyldt og undergraver fra begyndelsen sin egen søde æstetik. Allerede rammefortællingen, hvor studenten befinder sig i en randtilværelse i en moderne, samtidig virkelighed, er ikke-biedermeier. ”Istedenfor Skoven og de grønne Bakker havde jeg nu kun de graae Skorstene til Horizont. Ikke en Ven eiede jeg her, ikke et bekjendt Ansigt hilsede mig” (Andersen 1839:365). Og efter et par pæne ”billeder” spoles den behagelige stemning af den tredje aften, hvor den smukke præstedatters liv fra barn på præstegården til tvangsprostitueret, sminket lig i storbyen skildres i et brutalt og gennemført kynisk billede. ”Fra det aabne Vindue prædikede den døde Moral” – i den ”snevre gade her tæt ved”, hvor ingen hører det (Andersen 1839:368). Detering opfatter billedbogens æstetik i lyset af dette billede: ligesom hun

pynter sig for at kunne sælges, er *Billedbog uden Billeder* pyntet med biedermeier for at dække over "die kranken und hässlichen Züge einer tödlichen Wirklichkeit" (Detering 2005:111).

Også i "Dryaden" er der en historie om en yndig pige, Mari, der tager til storbyen (Paris) og falder i fordærv. Hun har ikke som "Tredie Aftens" "rose" leget i præstegårdshaven, men formenes af en præst til at holde sig fra Paris. Dryaden tror at høre hendes navn fra Magdalenekirken (Andersen 1990,V:82). Navneligheden med skøge-helginden understreger eventyrets ambivalente tematik, dets dobbelthed af by og himmel, synd og frelse, død og liv.

Også den femtende aften i *Billedbog uden Billeder* reflekterer biedermeierens og nydelighedens død i mødet med den moderne virkelighed. Billedet skildrer fattige, elendige, vandrende bønder, der vil til Amerika. De opmuntres af en nattergals sang, som de tager for et tegn på håb. Men nattergalen, eventyrets kunst-symbol, er døende og forjætter ikke frelse, men døden.

Detering finder denne omvæltning af biedermeierens æstetik endnu tydeligere markeret i tiende aften, hvor den "stille, gamle Jomfru", der aldrig har rejst, endelig rejser – i sin kiste, som ryger af vognen og liggende på vejen besøges af en lærke, der i lighed med nattergalen kan forventes at være forløsnings- og poesisymbol. Fuglen viser sig imidlertid også her som fordrejet symbol: den begynder at pille i måtten, der omvinder kisten, en slags ligplyndring. Her drager månen sig ifølge Detering symptomatisk bort, idet den ikke bryder sig om billedet (Detering 2005:113f). Imidlertid ser månen inden da lærken stige op, og den har snarere set, at alt er vel, inden den trækker sig tilbage i god ro og orden. Lærken plyndrer ikke et lig, men åbner snarere puppen, så sjælens sommerfugl kan flyve til himmels. Teksten gentager således forstået velkendte Andersen-temaer, sjælens udødelighed og forvandling, endda på en godmodig måde:

Lærken (...) satte sig på Kisten og pillede med Næbbet i Matten, som om den vilde sønder-rive Puppen. Lærken steg igjen syngende i Veiret, og jeg drog mig bort bag de røde Morgenskyer.

(Andersen 1839:374)

Deterings analyse kan altså, som i tilfældet med *Billedbog uden Billeders* tiende aften, diskuteres. Det omstyrter imidlertid ikke hans pointe om Andersens genremord i *Billedbog uden Billeder*, som han sætter i forbindelse med storby-motivet og med dryadens tab af uskyld.

Uskyldens død hænger sammen med fødslen af lyst. Denne lyst hænger sammen med en hengivelse til byens brogede liv og opgivelse af egen identitet. Dryadens frigørelse og nat i Paris er, som det skal vises, yderst lystpræget.

I ”Dryaden” er månen, som man som fortæller hos Andersen kender fra *Billedbog uden Billeder*, et enkelt sted til stede som tredjehånds tilskuer, her med fortrukket ansigt. Dryaden er frigjort fra sit træ og danser en lystfuld dans med en fremmed mand:

Dryaden følte sig reven med i Dandsen. Om hendes lille, fine Fod sluttede sig Silkestøvlen, kastaniebruun som Baandet, der fra hendes Haar flagrede ned over den ubedækkede Skulder. Den silkegrønne Kjole bølgede i store Folder, men skjulte ikke det smukt formede Been med den nydelige Fod, der syntes at ville skrive Trylle-Cirkel i Luften foran den dandsende Ungersvends Hoved. (...) Dandsen var bacchantisk vild, og over det Hele seilede Maanen, lidt skjev i Ansigtet vel.

(Andersen 1990,V:85)

Kjolen skjuler ikke benet, og foden er i ansigtshøjde med manden. En koreografi, der har meget tilfælles med sengens glæder. Den lokkende og forførende effekt er antydnet med det søde, men i sammenhængen ikke helt uskyldige ord ”Trylle-Cirkel”. Den romantiske måne, siden hen biedermeier-rekvisit, ser her noget, der ikke rigtig passer i en biedermeier-scene: Lyst, rus og seksualitet (Detering 2005:107).

Dryadens foruddgående frigørelse har ifølge Detering en tydelig lighed med orgasme:

Det susede i Træets Grene, der kom en kildrende Fornemmelse, en Skjælven i hvert Blad, som rislede en Ild igjennem det eller ud derfra, der gik et Stormkast gennem Træets Krone, og midt i denne løftede sig en Qvindeskikkelse, *Dryaden* selv.

(Andersen 1990,V:80)

Der er en sammenhæng mellem denne beskrivelse af dryadens lystfølelse i Paris’ natteliv og beskrivelsen af en opiumsrus i ”En tyrkisk Skitse” i *En Digtets Bazar*, hvor der anvendes lignende metaforer (Detering 2005:104):

Hver Sorg dufter bort! (...) jeg bliver ellevild, jeg seiler og svæver! (...) man bliver (...) til Flammer! Hver Nerve er et Lyn! det knitrer, det knitrer!”

(Andersen 1842:474)

Sammenhængen bliver eksplicit, idet dryadens lyst i byen sammenlignes med en opiumsrus:

En fortærende kildrende Livslyst gjennembævede *Dryaden*, det var som en Opiums-Ruus.
(Andersen 1990,V:85)

Lysten ved den navnløses møde med den navnløse, dryadens flygtige møde med en tilfældig ungersvend, ligner Baudelaires ”A une passante”, ”Til en forbipasserende kvinde” fra *Les fleurs du mal*, 1857, som er berørt ovenfor i forbindelse med Baggesen og Andersens *I Spanien*, og hvis motiv Walter Benjamin har døbt kærlighed ved sidste blik i ”Über einige Motive bei Baudelaire”, afsnit V om menneskemængden (Benjamin 1939:618ff).

Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick.
(Benjamin 1939:623)

Hvad der således ifølge Benjamin ligner en ulykke, nemlig at kvinden allerede er væk idet forelskelsen opstår, er ingen katastrofe, fordi den betragtede i grunden er glad for den øjeblikkelige afsked. Synet er skønt, men kvinden belastet, fordærvet, bleg af storbyen, og han bliver mere sparet for opfyldelsen af denne kærlighed end tragisk nægtet den (Benjamin 1939:623f).

Al denne lyst må dryaden betale for med sit liv. Detering sammenligner Andersens pariser-skildringer og *Billedbog uden Billeder* med Baudelaires *Spleen de Paris* og *Les Fleurs du Mal* og konstaterer, at sammenstødet med det moderne hos Andersen eksplicit er præget af ”Angst (...), Abscheu und Ekel” (Detering 2005:102), men også implicit udtrykker lyst ved selvsamme møde, og at Andersens digtning ligesom Baudelaires indeholder ”fleurs du mal”, lyst og skønhed, der stiger af syndefald og by.

”Dryaden” indeholder, som vi har set, forholdsvis åbenlyse udtryk for lyst. Detering fremhæver dertil som nævnt en implicit, som er indeholdt i prosaens trefodede, danseegnede og opstemte rytme, som forbinder modsætningerne: Skyerne, forgængelighedens ledemotiv, og glædens og lystens steder er nemlig omfattet af den samme stemning, skabt af den samme daktyliske rytme:

Hun sa i de seilende Skyers (...)

(Andersen 1990,V:73, trykstærke stavelser understreget i overensstemmelse med Detering 2005:104)

Og:

Her mellem Buskene brændte et Baal (...)

(Andersen 1990,V:85, trykstærke stavelser understreget i overensstemmelse med Detering 2005:104)

Daktyler er under indflydelse af den barokke affektlære, jf. ovenfor i forbindelse med ”Retorik. Musik og digtning”, traditionelt brugt til lystige rim og sange og til digte om f.eks. foråret. Detering påviser den samme dobbelthed af ubehag på tekstens overflade og lyst i dens rytme i et Andersen-digt om Paris, der også har motiver, der svarer til ”Dryadens”: ”Susende, vekslede, trættende, broget”, 1879⁸⁸. Digtet kredser ligesom ”Dryaden” om død og synd og gør det i upassende, dansende daktyler, f.eks. i de to ord, der betegner storbyens ”dans”: ”leende, lokkende”. Det er en ”tänzerisch beschwingten, beinahe an den Musette-Walzer erinnernden daktylischen Dreivierteltakt” (Detering 2005:103). Digtets spænding, dets ”Angstlust der Großstadterfahrung” (101), svarer fuldstændig til stemningen i ”Dryaden”, hvor ikke kun daktylerne, men også udråbet ”Jeg er i Paris!” går igen.

Hvad og hvem der er i Paris, er dog et vanskeligt spørgsmål. Digtet ”Susende, vekslede...” tematiserer med begrebet karneval identitetstab og -skiftene ”in der fortwährenden sozialen Rollen-Mimikry der Großstadt”, man ser i ”Dryaden” (Detering 2005:104). Detering identificerer i ”Dryaden” et storbyfænomen, der i denne afhandling er omtalt hos Maffesoli, Bech og Lofland: det moderne livs muligheder og dets rollefrihed. For dryaden er friheden til rollespil forbundet med tomhed. For hvad og hvem er dryaden, der som en kamæleon forvandler sig efter omgivelserne og som et spøgelse forsvinder som luft for dansepartneren, der vil omfavne hende? Hun har som nævnt forladt sin natur. I dryadens optimistiske fortolkning af skyernes

⁸⁸ ”Susende, vekslede, trættende, broget”, i H.C. Andersen: *ANDERSEN: Digte*, bd. 2. København 2005, s. 484.

vandren, hvor de forbindes med ny begyndelse, jf. ovenfor, vil hun være som skyen, og det lykkes.

De drivende skyer i ”Dryaden” gentager rammefortællingen i *Billedbog uden Billeder*: skyerne ”viste hende Billeder fra Stad og Historie” (Andersen 1990,V:73), som månen ”fortæller” studenten ”Eet eller Andet, som han har seet” i billedbogen. Og:

Barnet griber efter sin Billedbog, Dryaden greb efter Skyverdenen, hendes Tankebog.
(Andersen 1990,V:73)

Men der er en væsentlig forskel på månen og skyerne, som antydes alene af dens singularis og deres pluralis. Månen er et slags individ, og som Erik A. Nielsen (Nielsen 1982:64ff) har påpeget, en voyeur (se ovenfor i forbindelse med Andersens *Skyggebilleder*). Detering har kaldt den en flanør i anden potens, karakteriseret ved at betragte hvad der byder sig (Detering: ”Nachwort” i H.C. Andersen: *Bilderbuch ohne Bilder: Gedichte in Prosa*, 2009, s. 99). Månen fortæller studenten historier, mens dryaden i skyerne kun ”ser Billed paa Billed af, hvad hun havde hørt fortælle.” Skyerne er således kun genstand for dryadens projektion og fantasi. De er tomme og flygtige, og det bliver hun også. Hun ville være ”heelt Menneske”, have et intenst liv, hvor det handler om overflade og æstetisering i Henning Bechs forstand: at forme sig, se og ses, ”skinne og se”, jf. ovenfor (Andersen 1990,V:80). Hun bliver til æstetiseret overflade, anonymitet og flygtighed; ingen ved noget om hende. Hun er ikke engang et spejl, men ”som Blinket fra et Speil, der bæres i Solskinnet” (Andersen 1990,V:80).

Ligesom Andersens selv billede ”som et vand”, der skal berøres for at have karakter, men er grænseløst indtryksfølsomt, er dryaden et radikalt stemningsvæsen, i sandhed en refleksion af sin omgivelse;

Paa hvert Sted hvor hun dvælede et Øieblik, forvandlede hendes Klædning, hendes Skikkelse, efter det Steds Egenhed, det Huus, hvis Lampe belyste hende.
(Andersen 1990,V:81)

Prisen, dryaden må betale for friheden og den intensiverede æstetiske nydelse er bagsiden af den frivillige opgivelse af egennatur og identitet, nemlig det ufrivillige og ultimative identitetstab, døden. Tilbage står, ligesom i cigar-scenen i Malaga, jf. ovenfor, en stemning.

Diskussion og konklusion

Den fælles historie, de refererede stemningsteoretikere har fortalt, er at begrebet stemning gennem længere tid har været undertrykt eller underbelyst, fordi det står i et modsætningsforhold til dominerende paradigmer i det sene 20. århundrede, især dekonstruktion og andre teorier, der har sat betydning og tekst over den sanselige virkelighed, eller imellem mennesket og den sanselige virkelighed.

Henning Bech har trukket begrebet frem af glemselen for at anvende det i en litterær og kulturhistorisk studie af H.C. Andersen (Bech 1998a). Sociologen Michel Maffesoli fortæller en lignende historie, hvor der dog er lagt vægt på en dybtliggende ideologisk modvilje mod stemningsmæssig forståelse og tænkning i moderne tid, fordi det er en ”optisk” periode, der vil kunne iagttage sine teoretiske genstande, hvilket er umuligt med stemninger (hos Maffesoli *ambience*). Også litteratur- og æstetik-historikerne (Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht) forstår stemning som noget u håndgribeligt, det vil også sige noget, der ikke kan sættes på begreb. Også de anser stemning for et truet begreb. Hos Gumbrecht er det dels den tyske *Literaturwissenschaft*, der er for fornuftig til stemningsbegrebet, dels allehånde teorier, der bygger på den sproglige vending i filosofien, især dekonstruktionen. Tilsvarende er det hos Bech socialkonstruktionismen. Ifølge Gernot Böhme har den æstetiske teori og kritik siden Kant været sanse-forskrækket, fornufts- og begrebsorienteret og blind for et ordløst fænomen som stemning (*Atmosphäre*).

Som vi har set, har begrebet en historie, der besidder mere kontinuitet og en længere historie end disse nyere teoretikere lader formode. Det går således for det første langt bagom Heidegger, der viser traditionalisme i opfattelsen af stemning som melodi, en melodi, der definerer eksistensen og ”die (...) für dieses Sein den Ton angibt, d. h. die Art und das Wie seines Seins stimmt und bestimmt” (se ”Stemningers ubestemte ophav” ovenfor). Heidegger har skabt et radikalt forsøg på at tænke stemning hinsides skellet mellem subjekt og objekt, men han skriver sig også ind i en årtusindlang tradition for at forstå det ordløse forhold mellem menneske og verden som et musikalsk, harmonisk forhold. Han viser selv hen til Aristoteles (retorikken) som sin rette forgænger i tænkningen om stemninger. Både før og samtidig med Aristoteles fandtes dog den pythagoræiske opfattelse af det musikalske kosmos og den musikalske menneskenatur. Den oldgræske harmonitænkning viste sig i Aristoteles’ retorik og, som anført

ovenfor, i bl.a. Ciceros retorik, og den har vist sig i andre teorier, f.eks. i den antikke temperamentslære, der bygger på stemning forstået som afstemning og overensstemmelse af menneskets legemsvæsker.

Der er altså en betydelig kontinuitet i begrebets historie og betydning. Begrebets relative fravær i nyere litteraturteori er påfaldende. Men fraværets periode er ikke så lang. Gumbrecht kan gribe til bl.a. Dilthey og Bech til Bollnow, og de bruger begge Heidegger. Begrebets krise er begrænset til en periode fra 1960'erne til omkring 1990, hvor Bech, Böhme og Maffesoli påbegyndte genoplivningsforsøg.

Der er dog stadig grund til om ikke bekymring, så omhu i forbindelse med begrebet. Der går visse afgørende skillelinjer gennem det og dets fortolkning. De nævnte forkæmpere lægger således med rette vægt på at bevare eller genoprette begrebets dobbelte reference til menneskets indre og dets omverden. Der er, som det er vist, en tendens i almindelig sund (moderne) fornuft til at reducere begrebet til kun at omfatte det indre, dvs. at opfatte det som synonymt med følelse. Tanken om stemt omgivelse giver ingen eller liden mening i denne optik. På de fleste europæiske hovedsprog er der en tilbøjelighed til at skære begrebet over på samme måde. På dansk har vi imidlertid overtaget det tyske *Stimmung* og har således sproget til at være på højde med begrebet.

I afhandlingen er det blevet forsøgt at vise, hvordan stemninger er anvendt som æstetisk begreb i et udvalg af følsomme rejser. Med det udgangspunkt har det været i fokus, hvilke poetologiske forestillinger, man kan finde udtrykt i rejsebøgerne selv, samt hvordan det er gjort, dvs. på den ene side refleksioner af, hvordan en følsom rejse skal være og hvordan den skal (be)skrives, på den anden side hvordan disse overvejelser er ført ud i teksten.

Disse spørgsmål er ikke enkle, og de bygger på nogle uselvfolgelige antagelser. For det første, at stemning er et velegnet begreb til at begribe rejsebøgernes poetik og praksis i den forstand, at der er og anvendes stemninger i teksterne. For det andet, at stemning overhovedet er et meningsfuldt begreb. Til dette hører spørgsmålet, om stemninger findes, og af hvilken art deres eventuelle eksistens måtte væhu in st begider,275.21 Tm[()] TJET 126hu i

ri, Goethes farvelære, Benjamins aura-opfattelse og Böhmes atmosfære-æstetik hævder på hver deres måde, at stemninger findes, og at de hænger sammen med bestemte omgivelser, der således regnes for ”stemte” på hver deres måde.

Hirschfelds teori er, som det er anført, ret uflekteret. Den er meget detaljeret, hvad angår beskrivelsen af forskellige landskaber og deres elementer og stemninger, men hvordan det kan gå til, at landskabet eller mere generelt omverdenen skulle være stemt, er kun reflekteret ganske kort, som der er redegjort for ovenfor i ”Sanser og natur: Den skabte sammenhæng og den bevægede sansning”: menneske og natur er skabt for hinanden, mennesket til at røres, naturen til at røre. Det er en påstand, der implicerer ideen om en skaber, hvad enten denne forstås som ”naturen” eller Gud.

Goethes farvelære er, som Albrecht Schöne har påpeget og analyseret kritisk, meget selvsikker og, som det fremgår af detaljerne om farvelærens beskrivelse af forskellige farvers ”sanseligt-moralske virkninger” ovenfor, meget eksakt. Som Schöne konkluderer, er farvelæren mere dogmatisk end videnskabelig. Farvelæren er dybere tænkt end Hirschfelds haveteori, men også Goethe hævder en apriorisk sammenhæng mellem farve og øje, der begge tilhører eller udspringer af en fælles, guddommelig natur.

Goethe og Hirschfeld tilbyder teorier, der ikke kan antages som andet end detaljerede påstande og i bedste fald kan tages som indikatorer for, at stemninger findes. Imidlertid kan man konstatere, at deres teorier er blevet til i en periode, hvor ordet stemning i dets dobbelte betydning af følelse og omverden blev til, og hvor andre idehistoriske udviklinger indenfor æstetik og erkendelsesteori danner baggrund for deres grundlag. Man kan altså antage, at de taler om noget virkeligt og at deres teorier vidner om stemningers eksistens, men også mindst lige så selvfølgelig antage, at deres tankegods netop er tankegods, og at baggrunden ikke er real, men teoretisk. Der skal vendes tilbage til baggrunden i æstetik og erkendelsesteori nedenfor.

Walter Benjamins essay om auratabet i moderniteten er væsentligt anderledes end de ældre teorier, men hans aura har ligesom Hirschfelds og Goethes stemninger et numinøst indhold. Det er værkets guddommelige sjæl, der kommer den andægtige betragter af det originale kunstværk i møde. Benjamin lokaliserer (natur-)aura i et naturbillede, hvor auraen ”åndes”,

men peger selv på, at kunstværkets aura er af kultisk oprindelse. Man kan, som det er gjort ovenfor, genkende auraens numinøse natur, hvilket på baggrund af ordet auras oprindelige betydninger af luft og sjæl, eller af ånde og ånd, ikke er nogen stor overraskelse.

Gernot Böhme tager udgangspunkt i Benjamins aura-definition, men insisterer på kun at benytte den ene side, ånde, men ingen ånd. Böhme kombinerer dette med heideggersk inspiration, idet stemthed defineres som befindtlighed. Böhmes konklusion er, at man ”altid befinder sig” på en måde (Heideggers *Befindlichkeit*), og at denne måde udspringer af omgivelsen. Denne måde er i luften, den er atmosfære, der udstråler fra rum og ting for det menneske, der er til stede. Hvor Heidegger brugte begrebet stemning, vil Böhme helst holde sig til luftmetaforik og tale om atmosfærer. Det lykkes ikke konsekvent.

Heideggers og Böhmes eksistensfilosofi henholdsvis æstetik har ikke det teologiske indhold, der ligger hos Hirschfeld, Goethe og Benjamin, og kan derfor umiddelbart lettere antages som ”videnskabelig” argumentation for tilværelsens stemthed. Imidlertid må Böhme betragtes som en blot kombination af de tre: han låner Heideggers grundantagelse om tilværelsens stemthed og vil belyse omgivelsernes konkrete detaljer og stemninger på grundlag af bl.a. Hirschfelds haveteori og Goethes farvelære.

Heidegger forstår stemning som en måde at være i verden på, noget, som går forud for tænkningen selv, forud for subjekt og objekt og dermed for iagttagelse af genstande og for ”fornuft”. Rejsebøgerne og flere teoretikere har ufornuft eller, mere præcist, en opgivelse af rationalitet, som ideal. Det er sådan, følsomheden og oplevelsen af stemninger er opfattet: som en ikke-målrettet indtryksmodtagelighed, der er uden mål for hverken erkendelsen eller bevægelsen.

Heideggers stemningsfilosofi danner grundlag for flere senere stemningsteoretikere, der har antaget hans hypotese om, at tilværelsen altid allerede er stemt, således Otto Friedrich Bollnow, Böhme og Henning Bech.

Bollnow og Bech antager som Hirschfeld, Goethe, Benjamin og Böhme stemningernes eksistens, men reflekterer deres dobbelte natur af subjekt og objekt teoretisk og argumenterer for, at der i stemninger er et vekselforhold mellem mennesket og dets omverden. Ifølge Bollnow og hans arvtager, Bech, er stemning hverken blot mental projektion eller blot objektive for-

hold, men begge dele. Et menneskes stemningstilstand påvirker således måden, det opfatter sin omverden på og hvordan det stemmes af den. Solskin er ”normalt” muntert og opløftende, men for den nedtrykte er det skarpt og ubehageligt (jf. ovenfor om Bollnows *Durchstimmtheit* i kapitlet om ”Stemningers ubestemte ophav”). Men også i den situation, hvor den subjektive stemning på den måde står i et modsætningsforhold til den ydre stemning, påvirker omverdenen subjektets stemning. Det sker med en vis træghed og i en udveksling af stemning mellem subjekt og omverden, der vil nærme sig samstemthed.

Hos Bech er denne teori om vekselvirkning fortolket litteraturteoretisk, idet han sætter det i forbindelse med analyser af Andersens skrifter: eventyret ”Skarnbassen”, breve og dagbøgerne. Bech argumenterer for at forstå forholdet mellem Andersens virkelighed og hans skrift som et uafgørligt vekselforhold mellem udtryk og indtryk, der svarer til Bollnows skelnen mellem stemninger mellem psykologi og landskab. Det betyder, at han forstår motiver i omverdensbeskrivelser både som symbol for jegets tilstand og som noget, der kommer forud for og indgyder eller påvirker jegets tilstand. Det er givet, at omgivelsen og stemningen hænger sammen, men tvetydigt, om omgivelsen eller stemningen er primær. Det er, med Bechs ord, uafgørligt, hvorvidt omgivelsen er symbolsk opsummering af eller varsel om subjektets stemning (”completion or portent”, Bech 1998a:149).

Bechs analyse tager udgangspunkt i en teori om analogi mellem sted, stedsbeskrivelse og stemning. Der er ikke noget nyt i at analysere litterære stedsbeskrivelser med henblik på at udlede en betydning, der går ud over i en eller forstand at ligne en genkendelig fysisk virkelighed. Det svarer til den ene side af Bechs teori, der går ud på at opfatte stedsbeskrivelser som udtryk for subjektets stemning. Den anden side går ud på at subjektets, det vil her sige forfatterens, stemninger er påvirket eller givet af virkelige stemninger.

Kilderne til virkelighedens stemninger er hos Bech flere end omgivelsernes fysiske karakteristika, men han hæfter sig også ved disse, som han ligesom Bollnow opfatter i et slags analogt forhold til de stemninger, de fremkalder. Her er anlagt en sådan forståelse i forbindelse med Heines mine-oplevelser, der i det snævre mørke har en dystert og trykket stemning, og hos H.C. Andersen ”I Skoven” i Sverige, hvor der i forbindelse med analysen af en stedsbeskrivelse forbindes lys, farven hvid, åbning og blikretningen opad med liv og lyse stemninger, mens sort, mørke og dybde forbindes med død og, ja, ”mørke” stemninger. Forholdet mellem

omgivelser og en stemnings indhold er ofte indeholdt i sproget, hvor lys, mørke, op og ned og tryk og tyngde er de afgørende kategorier, der både beskriver omgivelser og stemninger. Man kan således være tynget, i mørkt lune, nedtrykt eller i kulkælderen, eller være opstemt, højt oppe eller, nu om dage, oppe at køre. En stemning kan være let, lys, hævet, opløftet eller tung, mørk, tynget eller trykket (hertil Bollnow 1941:33f).

Et sådant katalog af stemninger og deres tilsvarende omgivelser karakteristika kan man få bekræftet i litteraturen, og som nævnt er der også et par eksempler på sådanne analyser i det ovenstående. De følsomme rejser giver dog anledning til mere sofistikerede overvejelser af, hvad det er, de vil og gør. Som vi skal se, er der ganske vist en ide om den gennemstemthed, Bollnow hævder, i de følsomme rejser, men flere af dem forholder sig reflekteret og ironisk til det som et spørgsmål, der må forblive åbent, idet den rejsendes tilstedeværelse er så markant, at det er tvivlsomt, om omverdenen kommer til orde, og om den overhovedet findes – eller om rejsebeskrivelsen lægger sine omgivelser ord i munden. For det andet beskriver rejserne især en form for omgivelse, de nævnte rumororienterede stemningskategorier ikke tager højde for, nemlig sociale omgivelser. I den henseende er der i denne afhandling særlig interesse for bybeskrivelser, idet byen spiller overraskende roller i disse rejsebeskrivelser. Menneskemasser er et fænomen, Hirschfeld, Goethe, Böhme, Heidegger og Bollnow ikke beskriver og som deres teorier ikke hjælper til at begribe. For at forstå denne form for omgivelse og de stemninger, den kan give, er byteoretikere inddraget, bl.a. Georg Simmel, Michel Maffesoli, Henning Bech samt Martin Zerlang, der giver et overblik i teorier om by og nerver især mod enden af det 19. århundrede.

Rejsebøgerne udfordrer stemningsteorierne med deres ironi i forhold til forestillinger om umiddelbar tilstedeværelse og sansning, som er et ideal i flere stemningsteorier, idet de følsomme fortællere ikke altid lytter, men selv snakker i en tavs omgivelse. De følsomme rejsefortællere reflekterer og demonstrerer, at de kan projicere egne stemninger og at de helt igennem kan skrive hvad der passer dem. De kan som Sterne, Baggesen og Heines rejsende (foretrække at) vende opmærksomheden indad, eller som Andersen i Sala tilskrive tomheden betydning og i en komisk ringslutning løgnagtigt hævde, at projektionen blev ham givet udefra. De følsomme rejser udfordrer desuden natur- og harmoniforestillinger med en rig fylde af urbane motiver.

Et andet spørgsmål, rejsebeskrivelserne rejser, når man vil begribe deres poetik og praksis med kategorien stemning, er, om der overhovedet er tale om stemning. Det er ingen selvfølge, når der ikke erklæres ”stemning”. Man kan lave en ringslutning og hævde, det er stemning, når omgivelsens karakteristika tilsyneladende svarer til den rejsendes stemning eller man mener, den fremkalder en stemning. Her er anlagt den synsvinkel, at der skal undersøges et forhold mellem den rejsende, omgivelserne og stemningen, men at dette forhold ikke på forhånd kan kaldes stemning.

Heideggers filosofi og analogi-tænkningen i overensstemmelsestesen sandsynliggør tilsyneladende, at menneskets følte forhold til sine omgivelser er stemninger. Men det er et valg at kalde dette forhold sådan. Vælger man det blot, har man ikke noget argument for ikke i stedet at tale om atmosfære, som Böhme vil, eller f.eks. om følelser eller affekter. I stedet for at antage fænomenet for givet og betegne det ”stemning”, fordi det virker passende, er her valgt at antage begrebet og se nærmere på, hvilket betydningsindhold der ligger bag.

For at nærme sig en forståelse af, hvad stemning er, er her altså taget udgangspunkt i ordet. I den sammenhæng kan man indtage en ”realistisk” holdning og antage, at stemninger findes og at ordets betydningsaspekter vidner om stemningers natur, eller en ”konstruktivistisk” holdning og antage at ordet ”stemning” netop kun er et ord, og at den begrebslige og semantiske analyse og historie ikke peger ud over sig selv på nogen substans.

To af stemningsbegrebets vigtigste historikere vælger ikke klart side, men hælder afgjort mest til den konstruktivistiske holdning, at stemning ”kun” er et begreb: på den ene side har vi Leo Spitzer (Spitzer 1963), som forstår *Stimmung* som én historisk afgrænset forekomst af en universel ide, der har haft mange andre sproglige inkarnationer i tid og rum, og på den anden David Wellbery (Wellbery 2003), som begriber *Stimmung* som et ord, hvis indhold har ændret sig i takt med dets historisk varierende fortolkning.

Som Spitzer at definere det tyske *Stimmung* som blot én af mange fortolkninger af en fælles oldeuropæisk ide giver mening. Men det byder på vanskeligheder at forene denne antagelse med moderne opfattelser af stemning. Disse kan muligvis spores tilbage til antikke græske ideer, men inkluderer ikke nødvendigvis den oldgræske metafysiske overbygning, der angår kosmos’ og menneskets musiske natur.

Lige som stemninger opfattet som isolerede individuelle følelser er hinsides Spitzers harmonianskuelse, er den æstetiske dimension, måden, en stemning opleves, uden for hans rækkevidde⁸⁹. Spitzer skriver kun om måder, hvorpå *begrebet* om harmoni viser sig.

Stemning betragtet som harmoni-ide kan ikke bringes i et overbevisende og frugtbart forhold til stemning i betydningen personligt lune, følelse eller nervemæssig tilstand, moderne betydninger, hvor stemning foruden et individuelt aspekt har fået et aspekt af flygtighed, af øjeblikkelig tilstand i stedet for vedvarende egenskab.

Wellbery begynder omtrent, hvor Spitzer må slutte sin ord-historiske fortolkning af *Stimmung* som værende ”europæisk universelt”, nemlig hvor ordet *Stimmung* fik sin betydning udstrakt fra musikkens verden i snæver forstand til at gælde menneskelige forhold. Denne udvikling førte til, at *Stimmung* ophørte med at være harmoni, idet det blev forenet med en individtænkning, som havde meget betydelige konsekvenser. Tendensen gik i retning af det individuelle frem for det universelle. Mennesker var tidligere overvejende betragtet som typer, der ikke nødvendigvis stemte sammen, men hvis stemninger, som musik, var på et fælles ”sprog” og som stod i forhold til en fællesmenneskelig, universel og guddommelig naturens orden. Tendensen mod subjektivitet i filosofi og æstetik efter midten af det 18. århundrede hænger sammen med en ændring i forståelsen af stemning. I de opfattelser af stemning, der opstod, var det ikke længere givet, at et menneskes stemninger kunne forstås, kommunikeres eller afstemmes med andre menneskers, og det var ikke længere givet, at de vidnede om en sammenhæng mellem selvet og verden. Tværtimod kunne stemninger opfattes som sære, meningsløse, isolerede rørelser i individuelle sind, der var dømt til at forblive gådefulde og stå i et ustemt forhold til kosmos, andre mennesker og endda sig selv. Wellbery har beskrevet,

⁸⁹ Det har også at gøre med det naturbegreb, der er det pythagoræiske harmonibegreb og verdensbillede iboende, og som Spitzer overtager. Den forudsatte verden er ”(...) indeed a *universe*; the ancient world was a unified totality and humanity was at one with the cosmos. But unlike the modern world, this universe was not natural, or at least, what was called natural was in fact supernatural.” (Daniel Chua: ”Vincenzo Galilei, modernity and the division of nature”, 2001, s. 18).

hvorledes den ny tænkning fra slutningen af det 18. århundrede viser sig som en ny opfattelse af stemninger som ekstremt flygtige, mangesidige og fragmenterede mentale fænomener hos Nietzsche, Ernst Mach og Hofmannsthal, blandt andet som følge af en ny menneskeopfattelse, der udvikledes med den moderne eksperimentelle psykiatri og nervelære. Martin Zerlang har beskrevet, hvordan denne nervelære hænger sammen med nervøsitet som æstetisk ideal og opfattelsen af det ny storbymenneske mod slutningen af 1800-tallet.

Selv om det kan hævdes at tale imod begrebets historiske baggrund og afledning fra musik og harmoni-begreber, må man konkludere, at stemning siden omkring 1800 ikke kun har haft med harmoni at gøre, men også med disharmoni og med ”ikke-gennemstemthed”, som det skal uddybes nedenfor i forbindelse med bystemninger.

I afhandlingen er undersøgt, hvilke motiver og metaforer, der hører til flere forskellige stemningsteorier. Nogle træk går igen og forbinder teorier, andre adskiller dem. Teorierne er ind delt i to hovedkategorier, der adskiller sig fra hinanden ved forskellen på, om stemning forbindes med by eller natur og, parallelt dermed, om stemning opfattes som disharmoni eller harmoni. De enkelte motiver og metaforer, der betegner stemninger i de forskellige teorier, er søgt i primærlitteraturen. Det at opfatte stemninger som et flertydigt begreb, der kan have forskellige litterære og teoretiske udtryk, har givet mulighed for at genkende stemning, også når der ikke er skrevet ”stemning”, men f.eks. er tale om musik og toner i beskrivelsen af subjekt og omverden, og det har givet mulighed for at genkende stemning både som harmoni og samstemthed og som sin tilsyneladende modsætning, disharmoni og fremmedhed. Det fælles for de to grundopfattelser er, at stemning anskues som et forhold mellem et subjekt og dets omverden. Ikke engang det er selvfølgeligt. Hvis man vælger en subjektivt-psykologisk tilgang, reduceres begrebet tværtimod til et synonym for følelse eller affekt, individuelle, mentale fænomener. Da stemningsbegrebet derved mister sin berettigelse og, som der er argumenteret for ovenfor i ”Stemning. betydning og baggrund”, sin grundbetydning, er her lagt en anden opfattelse til grund, ifølge hvilken stemninger angår noget udenfor individet.

Harmoni-forestillingen hører til ældre og oprindelige teorier om stemning. Den hører først og fremmest sammen med naturstemninger og er først og fremmest hævdet som princip i teorier om naturstemninger og i universalistiske teorier om stemning, hvor det lades usagt, at den forudsatte omgivelse er natur, jf. ovenfor om ”By, modernitet og urbanitet”. Disharmoni-

forestillingen hører som vist til en fortolkning af stemninger, som er berørt i forbindelse med affektlærens historiske bortfald (Fafner) og udviklingen af stemning som æstetisk begreb i det 19. århundrede (Wellbery).

Harmoni-opfattelsen af stemning viser sig rumligt og visuelt betragtet i stemningsbeskrivelser, hvor den rejsende oplever ro, overblik og gensidig, ordløs og følelsesmæssig forståelse med sine omgivelser, hvad enten det er mennesker eller natur. By er det ikke. Samstemthed betyder også "gennemstemthed", jf. Bollnow. I harmoni-oplevelser trænger man igennem overflader og ser ind i hjertet af ting, ligesom de trænger ind i en. I byen kan man godt have helheds-

des teoretisk især beskrevet fra omkring 1900 og fremefter, men foregribes, om end nogle steder kun antydningssvis eller i beskedent omfang, i følsomme rejser fra genrens begyndelse med Laurence Sternes *A Sentimental Journey*, 1768. Dette kunne ikke begribes med et stemningsbegreb, som ville være begrænset til forestillingen om harmoni mellem menneske og omverden. Stemningsbegrebet stammer fra sådanne forestillinger, men det har været frugtbart at være opmærksom på moderne stemninger og stemningskoncepter, som omfatter forestillingen om disharmoni i verden og i forholdet mellem menneske og verden, og som derfor kan anvendes til at forstå helt andre motiver som stemninger og kilde til stemninger, først og fremmest nervøsitet, fremmedhed, overflade og flygtighed. En markant forskel er som nævnt disharmoni, men også og ikke mindst interessant, motiver, der har med overflader at gøre, hvor det ”gamle” stemningsbegreb altid har med dybde at gøre, tingenes indre. De moderne, urbane stemninger er tværtimod kendetegnet ved overflader; de overfladiske relationer til andre (fremmedheden, de flygtige møder, at se og blive set i en strøm af fremmede), skønheden uden dybde; hos H.C. Andersen et markant motiv i *I Spanien*, hvor glimtende, bevægelige overflader i form af menneskemængden i arenaen ved tyrefægtningerne, kvindernes pailletbesatte vifter og de utallige gaslygter i Barcelona bevirker forskellige former for opstemthed.

Inden den følsomme rejsegenre og H.C. Andersens rejseskrifter skal karakteriseres nærmere, skal, som lovet, berøres aspekter af den idehistoriske baggrund for stemningsbegrebet. Goethes farvelære hævder som nævnt, at farverne og øjet er som skabt for hinanden, idet der bag begge står et guddommeligt, oprindeligt lys. Albrecht Schöne har påpeget denne og andre snarere teologiske forestillinger end videnskabelige iagttagelser i farvelæren. Det er plotinsk tankegods. Med C.F. Abrams er der peget på, at en sådan forestilling om kunstneren som besiddende et indre, lille lys, der er et lån af Guds store lys, vandt udbredelse i anden halvdel af 1700-tallet. I sammenhæng dermed var der andre emanations-metaforer for den kunsteriske skabelse, bl.a. kilde eller musikinstrument, i reglen strengeinstrument eller vindharpe. Forestillingen om kunstneren som lampe afløste ifølge Abrams en spejl-metafor, der havde fandtes siden Platon og domineret før midten af det 18. århundrede. Tilsvarende overtog musik på det tidspunkt rollen som den dominerende model for digtningen efter en periode, hvor maleriet havde dannet forbillede. Det passer til, som det er fremgået af ordets etymologi og Wellberys begrebshistorie, at det tidligere rent musiktekniske stemningsbegreb fik udvidet sin betydning til at angå mennesket generelt og æstetikken specifikt: kunstner, værk og publikum.

Jonathan Crary er ligeledes inddraget i forbindelse med Goethes farvelære. Goethe er central i Crarys idehistorie om iagttagerens rolle i det 18. og 19. århundrede, som ligesom Abrams' teori handler om teorier om måden at se. Spørgsmålet, Abrams og Crary stiller i overensstemmelse med periodens æstetiske teori og erkendelsesteori, er, om menneskets iagttagelse er blevet opfattet som modtagende (spejl eller, hos Crary, camera obscura) eller som skabende sin iagttagelse og omverden, som lampe, kilde, projektor af egne forestillinger. Omdrejningspunktet i Crarys filosofihistorie om iagttagelsesmodeller er den kopernikanske eller rettere kantianske vending fra bl.a. John Lockes og René Descartes' objektivistiske forestillinger om menneskets erkendelse som et camera obscura til subjektivistiske forestillinger om at tingen ikke skaber erkendelsen, men at erkendelsen skaber tingen.

Hos H.C. Andersen findes en forening af følsomhed og spejl- og camera obscura-metaforikken. Det skal belyses nedenfor.

I Andersens *Skyggebilleder* kan man i meget udpræget grad iagttage en betragtningsmåde, der gør landskabet til maleri og scene, en tendens, Fritz Paul i sin artikel om "Akromanie" har forbundet med følsomhedens tidsalder og som findes i Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* fra. Digterne bestiger højder og betragter landskaber netop som malerier og scener.

M.H. Abrams har peget på en tendens i æstetisk teori i anden halvdel af det 18. århundrede, som umiddelbart taler mod denne tese om en sammenhæng mellem den følsomme, stemte naturbetragtning og opfattelsen af landskabet som maleri: musik afløste maleriet som model for digtningen, idet forestillingen om den klare iagttagelse blev opgivet til fordel for det ekspressive og ikke-refererende (Abrams 1953:48ff). Især Sterne og Baggesen satte det objektivt afbildende overfor deres følsomme subjektivitet. Men ikke maleri som sådan. Det skulle blot være et fortolkende, altså et i en vis forstand subjektivt maleri. Man kan derfor hævde, at maleri som ideal for følsom iagttagelse snarere svarer til Caspar David Friedrich end til realistisk maleri. Det centrale aspekt i den følsomme tænkning om billeder og "malerier" angår ikke den forestilling om objektivitet i maleriet, som Abrams' tese forudsætter, men den visuelle skildrings temporalitet, som Lessing analyserede i sin *Laokoon*, 1766, i en kritisk forståelse af Horats' diktum "ut pictura poesis" (i dennes *Ars poetica*): Maleri er en synkron kunstart, hvis helhed erkendes på en gang, hvorimod digtningen er diakront fremadskridende. H.C. Andersen lagde vægt på dette aspekt og ville skabe en prosa, der bryder diakronien og fornuften ved

at skabe billeder, det vil også sige øjeblikke, hvor epikken og tiden er sat i stå. Sådanne øjeblikke er stemninger.

Landskabet som maleri er ofte anledning til selvrefleksion hos Andersen, og i sin gøren landskabet til scene mindst lige så subjektivt formende som objektivt iagttagende. Åbenhed og modtagelighed er dog idealer også for den følsomme landskabsiagttagelse. Disse idealer realiseres nok bedre i hans bybilleder. Måske fordi, som Heine hævdede om London i *Englische Fragmente*, byen ikke lader sig gøre til poesi, altså til ordnet form.

Hos Andersen ser man foruden denne ”landskabsæstetik” også i højeste grad den glæde ved og nydelse af byen, som er til stede i de tidligere rejsebøger, her behandles, hos Baggesen og Heine dog på en slags skjult, overraskende facon.

Andersen går på hovedstrøgene i de spanske byer og suger til sig med et opmærksomt og erotisk blik. Her bliver en art tredje form for stemning og omverdensforhold tydeligt; Andersen og hans bystemninger er hverken harmoniske i den ”gamle”, natur-orienterede, kontemplative og koncentrerende facon eller disharmoniske på grund af en disharmonisk, uoverskuelig og skræmmende byverden, men udviser i stedet en særdeles lystpræget og let stemning. Det lystprægede kommer af det erotiske i omverdensforholdet. Det lette hænger sammen med lysten, men også med at opgive identitetens tyngde og ansvar. Som vi har set, har Andersen selv antydnet en selvopfattelse som identitetsløs. Lyn Lofland har beskrevet, hvordan den rollemæssige frihed i det anonyme storbyrum måske vigtigst af alt giver frihed til at være *en anden*. Hos Andersen er dette til stede som nydelsen ved ikke at være nogen bestemt, at være anonym og at lade sig flyde modstandsløst i gadens strøm, at give sig hen.

Som omverdensforhold er dette i tråd med de følsomme rejsendes generelle ideal om at lade tilfældet føre dem og at være åbne for indtryk. Man finder en interessant modsætning i Kierkegaards Andersen-kritik i *Af en endnu levendes Papirer*. Kierkegaard fordrer livsanskuelse af en romanforfatter, og det har Andersen ikke. Livsanskuelse er forbundet med en eksistentiel lukkethed, en blind afgjorthed og urokkelighed, der overflødiggør ”al Empirie”:

En Livs-Anskuelse er (...) en tilkæmpet af al Empirie urokkelig Sikkerhed i sig selv
(Kierkegaard 1838:32)

Livs-Anskuelse er at forstå livet baglæns gennem ideen (Kierkegaard 1838:33). Man når der-til gennem ”episk udvikling”, som er præget af det modsatte af hvad der kendetegner Ander-sens evner ifølge Kierkegaards hånlige signalement af Andersen som ”bedre skikket til at fare afsted i en Diligence og beseje Europa, end til at skue ind i Hjerternes Historie” (Kierkegaard 1838:55, jf. ovenfor om *I Spanien*): Ved episk udvikling forstås

(...) en dyb og alvorsfuld Omfavnen af en given Virkelighed, paa hvilken Maade man end fortaber sig i den, en for Livet styrkende Udhvilen deri og Beundring deraf (...)
(Kierkegaard 1838:26f)

Dette at fordybe sig i alvor i noget, for eksempel ved lang tids studie, er imidlertid ifølge Ki-erkegaard imod Andersens natur. Senere hos Kierkegaard hedder det videre:

(...) at Andersen, da han oversprang sit Epos, ogsaa oversprang den til al Skildring absolut nødvendige Contemplation.
(Kierkegaard 1838:42)

Kierkegaards idealer om dybde, alvor, ro, hvile og kontemplation kendetegner (forestillinger-ne om) naturstemninger, men ikke de følsomme rejsende og ifølge Kierkegaard heller ikke Andersen eller dennes romankunst.

Et menneskes personlige epos er en livshistorie, altså en samlet forståelse af ens tilværelse ikke blot her og nu, men netop historisk. Det er dannelse, Kierkegaard desperat savner hos Andersen. *Kun en Spillemand* er en mis-dannelsesroman, hvor der ikke hersker livshistorisk orden og sammenhæng, men tilfældighed, pessimisme og brud (spillemandens meningsløse død).

Andersens mangel på ”Livs-Anskuelse” kan, trods den overordnede urimelighed i Kierke-gaards anmeldelse, være en rigtig iagttagelse. Kierkegaard så blot ikke, hvad Andersen i ste-det tilbyder, nemlig en (ufrivilligt) rollespillende, indtryksfølsom, moderne, nervøs og æng-stelig subjektivitet, som måske alligevel indeholder en sandhed om livet. Eller Kierkegaard ville ikke tale om det. Et eller andet sødt og hemmeligt har romanen og Andersen dog tilsyne-ladende efterladt hos Kierkegaard, nemlig – stemninger. Kierkegaard indrømmer dette til sidst i kritikken:

Idet jeg nemlig reproducerer det første Stadium [hans læsning af bogen, ikke hans kritik, LBJ], levendegjøres Erindringen om en Mangfoldighed af poetiske Stemninger, som et-hvert digterisk Liv, endogsaa det mest uklare [Andersens, LBJ], og i en vis Forstand dette maaskee mest, maa være gennemflettet med, og idet jeg endnu en Gang søger at fastholde hver enkelt, fortrænger den ene den anden saa stærkt, at Totaliteten af dem samler sig ligesom til Afsked i en eneste Concentration, i et Nærværende, der dog i samme Øieblik føler i sig Nødvendigheden af at blive et Forbigangent, og derved fremkalder et vist veemodigt Smil hos mig, idet jeg betragter dem, en Taknemlighedsfølelse, idet jeg erindrer mig den Mand, hvem jeg skylder det Hele, en Følelse, som jeg hellere ønskede at hvidske Andersen i Øret end at betro til Papiret (...)

(Kierkegaard 1838:56)

Hvad er det dog for følelser, der er så hemmelige og intime, at de ikke tåler at deles eller udsiges, men må hviskes i øret på deres skaber? Kierkegaard antyder selv med dette lidt besynderlige billede et aspekt af hans kritik af Andersen, som ovenfor er berørt i forbindelse med Henning Bech, der genkender homoseksuelle mænds stemningsliv i H.C. Andersens dagbøger (Bech 1998a:150). Kierkegaard antydede faktisk et lignende syn på Andersens stemninger og personlighed. Filosofens mishag ved H.C. Andersens og spillemandens svage eller skæve identitet, skinner ganske klart igennem som misogyni eller homofobi – selvom ordet er anakronistisk anbragt. Det aktive, selvberoende, verdensbekrigende idealmenneske hos Kierkegaard er en mand. Det tvekønnede er det ikke-individerede. Karakteristikken af Andersen og hans spillemand som kvindelig eller androgyn viser sig flere steder. Spillemandens pessimisme og opgivende holdning, der svarer til den til byen hengivnes passivitet, er ”Qvindelighed” (Kierkegaard 1838:36), han går ”Skjørteveien” (36), jf. også noten, hvor Andersen ”sammenlignes med de Blomster, hvor Han og Hun sidder paa een Stengel” (39).

Kierkegaards kønnede kritik er koblet sammen med en kritik af Andersens måde at skrive på. Kierkegaards gennemgående anke er det ”tilfældige” hos H.C. Andersen, som hænger sammen med hans og hans romanfigurers mangel på livsanskuelse. Andersen er med Kierkegaards ord faldet for en ”Fristelse til at producere, istedetfor at udvikle sig selv, til at skjule en indre Tomhed under brogede Billeder (...)” (Kierkegaard 1838:30).

Som vi har set, er netop brogede billeder et kernebegreb i den æstetik, Andersen formulerer i rejsebøgerne *I Sverrig* og *I Spanien*. Kierkegaards iagttagelse er således skarpsindig, men han har ikke forstået det som andet end mangel, ikke forstået at det var en overlagt strategi og

villet æstetik fra Andersens side. Niels Kofoed har beskæftiget sig med H.C. Andersens æstetik netop i dette perspektiv.

Arabesken præger ifølge Kofoed i meget høj grad Andersens forfatterskab, især kortformerne. Arabesken er en form, der i romantikkens æstetik og filosofi omkring 1800 blev fremhævet som en form, der svarer til den menneskelige fantasys oprindelige form, altså til urpoesien – idet poesi i denne sammenhæng ikke kun betegner litteratur, men alle kunstformer – og til fremtidens poesi, idet det er den ideale form for skabelse. Som sådan er den åben for både myte og filosofi. I Andersens forfatterskab er der med Kofoeds ord

en løbende debat om kunstens væsen og de æstetiske værdier, som er eventyret uvedkommende. Der er også en række kulturfilosofiske udtalelser om kunstens betydning for samfundet og for kulturens udvikling. Problemet er blot, at ingen i H.C. Andersens samtid og kun få i eftertiden har taget ham alvorligt på dette punkt. (...) *Hans åbenhed og indtryksmodtagelighed fik ham til at ligne et spejl af sin samtid* og var hans store, pretentiøse værker andet end en charterrejse gennem verdenskulturen? (...) Hans arabeske forfatterskab er (...) en form for utopisk tænkning, hvor videnskab, musik, billedkunst, poesi og religion blandes sammen. Trods denne blanding af tilsyneladende uforenelige ting ligger der en klar æstetisk tanke bag dette kaos. I arabesken er der en fremadskridende ophævelse af fiktionalliteten til fordel for tænkning over tilværelsen. Udgangspunktet for dette er en forståelse af arabesken som bærer af udvikling og opbrud. (...) *Livet er en rejse (...) Ustandselige afrejser, forandringer, rastløshed, længsel og forvandling er de nødvendige ingredienser. De arabeske værker er derfor fortrinsvis at finde blandt H.C. Andersens rejseskildringer, som stort set alle består af episoder, skitser og genrebilleder.*

(Kofoed 1999:62f, mine fremhævninger)

Ifølge Kofoed er arabeskers ”pointer” ikke episke, men bl.a. stemningsmæssige:

I Billedbogen er det ganske vist månen, der fortæller, men selve grundkonceptet med en fast ramme og et broget indhold bestående af korte prosastykker benyttes sidenhen delvis i *En Digters Bazar* og i rejsebogen *I Sverrig*. Fjerner man de ydre rammer omkring disse bøger, ville man kunne redigere en omfattende digtsamling i prosa. De enkelte tekster ville fylde fra en halv til et par sider, og de ville skille sig markant ud fra eventyrsamlingen ved at mangle episk helhed. (...) Refleksion, beretning og beskrivelse indgår med vekslende styrke i disse småstykker, men fælles for dem alle er, at *der er et episk mønster, men kun som fragment. Pointerne ligger i stemningen, perspektivet og forkyndelsen*. Disse prosa-

stykker faldt i tidens smag og vandt udbredelse på linje med eventyrene.
(Kofoed 1999:73, min fremhævnings)

At betragte Andersens værker som arabesker og rapsodier, som Kofoed gør, kan forklare den følsomme rejsegenre samt Kierkegaards opstandelse. Kierkegaards hårde kritik af det meningsløse og episk usammenhængende, netop det arabeske og rapsodiske, var typisk i tiden. *En Digters Bazar* blev høvlet ned af den danske kritik, og det hører med til billedet af *Billedbog uden Billeders* succes, at denne overvejende var tysk, svensk og hollandsk. I dansk litteratur var Andersen en modstemme til guldalderens dannelsesideologi, der fordrede overordentlig episk sammenhæng og livsanskuelse, som Kierkegaard pukkede på fraværet af. Når man læser Kierkegaards kritik, forekommer det oplagt, at han har ret i karakteristikken, men tager fejl i vurderingen.

Kofoeds karakteristik af H.C. Andersens rejsebøger som arabesker virker overbevisende og frugtbar. Et næste spørgsmål er, om tesen om, at rejsens opbrudsnatur svarer til arabeskens form, er generelt gyldig for de følsomme rejser også udenfor H.C. Andersens forfatterskab. Mens det virker overbevisende blandt de behandlede rejsebøger at forstå *I Sverrig* som arabesk, om end der som vist er mere enhed og linje i *I Sverrig* end som så, er det mindre entydigt med de andre. *Labyrinten* er dynamisk varieret, det går op og ned, men den har genre-mæssig enhed og beskriver en form for dannelsesrejse. Heines *Harzreise* og Andersens *Skyggebilleder* er lige så relativt enhedsprægede og dannelsesrejse-orienterede som *Labyrinten* og mere end Sternes *A Sentimental Journey*. *I Spanien* anslår arabesk-tænkningen og beskriver ingen form for dannelse, men har heller ingen prægnant fragmentarisk eller arabesk form.

Manglen på dannelse er måske mere kendetegnende for følsomme rejser end arabesk-form. Andersens rejsebøger er ligesom hans dannelsesromaner ikke særlig opbyggelige. De fører fra sted til sted, men ikke rigtig fremad. *Skyggebilleders* rejsende finder dog i nogen grad frem til sig selv, til digterrollen. Men det goetheske guldalder-dannelses-ideal var, at mennesket skulle indtage verden og finde sin plads i den. Og der må man sige, at *Skyggebilleders* rejsende snarere forbliver på gennemrejse, dels fordi blikretningen som så mange steder hos Andersen er mod sjælens vandring ind i det hinsidige, men også fordi individet forbliver utilpasset og isoleret i sin digterrolle og i vemedet.

Måske forklares rejsebøgernes uafsluttede former (fragment, arabesk) og deres personligheder i forvandling ikke bedst på baggrund af litterære og æstetiske traditioner, men hænger sammen med selve det at rejse. Lars Handesten har i forbindelse med Tom Kristensens *En Kavalier i Spanien* i *Litterære rejser – poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger*, 1992, skrevet, at rejsen

(...) bliver til et symbol for en tilværelsestolkning, der anskuer livet som en uendelig og meningsløs række forvandlinger og menneskets lod som fremmedhed og ensomhed. I ganske konkret forstand kan man hævde, at rejsen netop er det rette svar på en sådan "verdensorden" (...) den eneste måde, hvorpå man kan leve rigtigt og autentisk, er ved at rejse; kun da er der nemlig korrespondance mellem jeg'ets foranderlige, ensomme og fremmede væsen og omgivelsernes evindelige forvandlinger, indifference og afstand. (Handesten 1992:109)

Hvis dette har almen gyldighed, så kan man opfatte rejsegenren som en slags frirum, hvori modernistisk-subjektivistiske anskuelser naturligt har kunnet udfolde sig; hvori personlighedens moderne og urbane fylde af stemninger og opbrud og mangel på episk dannelse og landlig ro og kontemplation stemmer overens med den afvekslende form, man kan forvente af en genre, der skal beskrive en virkelighed, der passerer i mere eller mindre hast.

H.C. Andersen har beskrevet og forskrevet sig til rejselivets flygtige hast og afveksling. Men han har også givet stemningsbegrebet eksistentiel vægt. Det sker i en paradoksal bevidsthed om stemningers flygtighed og uforpligtethed på det virkelige liv. Det sker i et modsætningsforhold til Kierkegaard, der anså stemninger for æstetisk tomhed, en selvspejlende nydelse. Modsætningen var alvor, hvor man ikke forholder sig til sig selv, men til virkeligheden. Hos Kierkegaard døden.

Andersen beskæftiger sig meget med stemninger på måder, der modsvarer både de opfattelser af naturstemning, vi har set, nemlig harmoniske helheder, f.eks. i eventyret "Klokken", og med stemninger, som de er forstået i forbindelse med storbylivet, flygtige og fragmentariske. Men stemning er hos ham også opsummering, af øjeblikke såvel som af et liv. Det har som konsekvens, at man ikke skal tage alt for let på hans "billeder", idet deres stemninger og øjeblikke anses for bestemmende og definerende for livet selv, og, omvendt betragtet, at tilværel-

sen og sjælen må forstås som præget af den flygtighed og ubestemmelighed, der karakteriserer stemninger.

Stemning er altså hos H.C. Andersen ikke kun et æstetisk begreb, men også et eksistentielt begreb, i tråd med nogle af dets fortaleres opfattelse, af de behandlede teoretikere især Heidegger, Bollnow og Bech. Som sådan er det hos Andersen forstået som noget, der rækker ud over ordene. Det er efterklang. Kierkegaard hævdede om Andersens *Kun en Spillemand*, at romanen i denne forstand efterlod en stemning, en slags ordløs enhed. Kierkegaard kunne godt lide denne efterklang og omtaler den som en slags sød hemmelighed, men hans kritik viser, at han også finder romanen som stemning ikke bare ordløs, men meningsløs. Men Andersen forstod stemninger som meningsfulde, som koncentrat af større helheder, sine steder som øjeblikke af eksistentiel betydning, de flammende øjeblikke af død og genfødsel (hertil Mylius 1993). I modsætning til Mylius' kierkegaardske kategori øjeblik optræder stemningerne dog ikke kun en gang i et liv eller i et værk. Tværtimod kan der findes mange, og de kan have en overfladisk, æstetisk karakter, der opsummerer omgivelsen – f.eks. aftenen på ramb-laan i Barcelona.

Det er vist, hvordan man hos H.C. Andersen både finder ”lampe-forestillingen” om kunstneren som ironisk selvrefleksion (Sala, *I Sverrig*) og som projicerende praksis à la Heine (når den rejsende be-skriver et landskab med sin egen ulykkelige længsel og fantasi i stedet for at det betragtes i sin egen ret) og en forestilling af sig selv som spejl eller helt præcist som camera obscura i *Skyggebilleder*, og som vand(overflade), en opfattelse, der går igen flere steder. Ifølge Jonathan Crary er camera obscura-billedet anakronistisk, idet en sådan opfattelse skulle høre til 1700-tallets cartesianske verdensbillede med dets skematiske objektivisme. Det er imidlertid påvist, at H.C. Andersen beskrev sig selv i termer, der går markant i retning af spejlet og en upersonlig, maskinagtig objektivitet, en iagttagelse, også andre har gjort (jf. ovenfor om *Skyggebilleder*).

Ligesom mennesket i den cartesianske camera obscura-epistemologi er sjælløst i den forstand, at subjektet, *res cogitans*, er detacheret fra denne verden, *res extensa*, er spejlet (kameraet) hos Benjamin sjælløst og står i et destruktivt modsætningsforhold til sjælen. Vel at mærke forbinder Benjamin spejlet og sjælløsheden med det moderne og med byens anonyme, ufokuserede menneskemasser. Denne forbindelse af retningsløshed (adspredthed, det at være fly-

dende, formløs masse) og anonymitet, ansigtsløshed eller sjælløshed er reflekteret i senere byteori, der hævder, at anonymitet, det at være fremmed overflade (Bech) eller opgive identitet til fordel for roller (Lofland, Maffesoli), at give sig ud i gadens strøm og *nyde* den (Lofland og især Bech) er grundtræk ved den moderne storby og dermed det moderne liv, og at det kan være forbundet med nydelse og frivillig hengivelse. Disse forhold er reflekteret hos H.C. Andersen, hvis spejl-metaforer ikke er en sær anakronisme, men i overensstemmelse med og rettet mod moderne tanker og stemninger. Hans egen ansigtsløshed, mangel på fasthed og grænseløse indtryksmodtagelighed konstateres af ham selv i *Levnedsbogen*, *Skyggebilder*, *I Spanien* og i breve, karakteriseres og kritiseres af Kierkegaard og udspilles prægnant i ”Dryaden”. I ”Dryaden” er en stærk dobbelthed, idet hun både vælger og føler lyst ved at opgive sin identitet og kaste sig ud i byen, men også møder angsten og døden af samme grund. Andersen i Spanien er anderledes entydigt begejstret for overfladerne, men reflekterer også her, at stemninger er et eksistentielt begreb, samtidig med at de er flygtige og vekslende.

I analyserne af ”Dryaden” og af elementer af andre eventyr argumenteres der for, at stemninger hos H.C. Andersen nok er flygtige og ”æstetiske”, men også opsummeringer af øjeblikke og af hele liv. Andersen gør også fordringer på mere blivende tanker, det kan bl.a. siges om *I Sverrig*, men i rejseforfatterskabet og også udover denne genre, med cigar-scenen fra Malaga som et koncentreret eksempel, ser man en selvrefleksion, hvor selv tanker om livet og egen død forstås som – blot – en stemning. Han beder cigaren lære ham at leve og dø, og den svarer med en røg. Tilbage, af både livsfilosofien, øjeblikket og livet selv, er en røg og en stemning.

Litteratur

Årstallet i parentes efter forfatterens navn her i litteraturfortegnelsen angiver årstallet for første udgivelse, mens trykkeåret for den anvendte udgave er angivet efter de øvrige bibliografiske oplysninger. I afhandlingen henvises der til "Heidegger 1927:183", hvis det drejer sig om side 183 i den anvendte udgave fra 1977 af *Sein und Zeit*, der første gang udkom i 1927.

Listen indeholder foruden den citerede litteratur tekster, der har spillet en rolle for arbejdet, men ikke citeres eller behandles i afhandlingen.

Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

Andersen, H.C. (1829). *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1986 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1831). *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc., i Sommeren 1831*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1986 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1837). *Kun en Spillemand*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1988 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1839). *Billedbog uden Billeder*, i H.C. Andersen: *ANDERSEN: Blandinger*, bd. 9. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal 2005.

Andersen, H.C. (1842). *En Digtets Bazar*, i H.C. Andersen: *ANDERSEN: Rejseskildringer I*, bd. 14. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal 2006.

Andersen, H.C. (1851). *I Sverrig*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 2003 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1863). *I Spanien*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 2004 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1870). *Lykke-Peer*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 2000 (Danske Klassikere).

Andersen, H.C. (1926). *Levnedsbog*. København: Det Schønbergske Forlag, 1996.

Andersen, H.C. (1977). *H. C. Andersens Dagbøger 1825-1875 I-XII*, København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab/G. E. C. Gad, 1971-77.

Andersen, H.C. (1990). *H.C. Andersens Eventyr* 1-7. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Hans Reitzel, 1963-90.

Andersen, H.C. (2002) *Rejsekitser*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 2002 (Danske Klassikere).

Andersen, Jens (2003). *Andersen: En biografi*. Bd. 1. København: Gyldendal, 2003.

Andersen, Jørn Erslev (1993). Efterskrift i J.P. Jacobsen: *Lyrik og Prosa*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1993 (Danske Klassikere).

Andersen, Vilhelm (1924): *Illustreret Dansk Litteraturhistorie*, bd. 3. København: Gyldendalske Boghandel, 1924.

Andersen, Vilhelm (1934). *Illustreret Dansk Litteraturhistorie*, bd. 2. København: Gyldendalske Boghandel, 1934.

Baggesen (1793). *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig*. København: Gyldendal, 2005.

Baudelaire, Charles (1997). *Helvedsblomsterne*. København: Nansensgade Antikvariat, 1997.

Bech, Henning (1987). *Når mænd mødes. Homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København: Gyldendal, 1987.

Bech, Henning (1996). '(Tele)urban Eroticisms', i *Parallax*, 2, 1996, s. 89-100.

Bech, Henning (1998a). 'A Dung Beetle in Distress: Hans Christian Andersen Meets Karl Maria Kertbeny, Geneva, 1860. Some Notes on the Archaeology of Homosexuality and the Importance of Tuning', i *Journal of Homosexuality*, vol. 35: 3-4 [= Jan Löfström (red.): *Scandinavian Homosexualities. Essays on Gay and Lesbian Studies*], 1998, s. 139-61.

Bech, Henning (1998b). 'Citysex: Representing Lust In Public', i *Theory, Culture & Society*, vol. 15 (3/4), 1998, s. 215-41.

Bech, Henning (1999). *Fritids verden: Studier i modernitet, mandighed, homoseksualitet og senmodernitet*. København: Sociologi, 1999.

Benjamin, Walter (1939). 'Über einige Motive bei Baudelaire', i WB: *Gesammelte Schriften* I, 2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Benjamin, Walter (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

Benjamin, Walter (1995). *Passagerne i Paris. Et dialektisk eventyr*. Oversat og med forord af Peter Madsen, i *Arbejdspapir 12*, Center for urbanitet og Æstetik, Institut for litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 1995.

Benjamin, Walter (1998). *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal, 1998 (serien *Moderne tænkere*).

Bibelen. Autoriseret af hendes Majestæt Dronning Margrethe II 1992. København: Det Danske Bibelselskab, 1995.

Boëtius, Henrik m.fl. (1998). *Lyset, mørket og farverne*. København: Multivers, 1998.

Bollnow, Otto Friedrich (1941). *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1968. [optryk af 3. udgave 1956. 1. og 2. udgave udkom hhv. 1941 og '43].

Bollnow, Otto Friedrich (1963). *Mensch und Raum*, 2. Auflage. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971.

Borup, Morten (1944). Indledning i H.C. Andersen: *I Sverrig*, i *Romaner og Rejseskildringer*, bind 7. København: Gyldendal/Dansk Sprog- og Litteraturselskab, 1944.

Brandes, Georg (1869). 'H.C. Andersen som Æventyrdigter', i *Illustreret Tidende* 11. juni, 18. juli og 25. juli 1869. (Optrykt i hans *Samlede Skrifter*, bind 2. København: Gyldendal, 1899, s. 91-132).

Breuer, Ulrich (1994). *Melancholie und Reise. Studien zur Archäologie des Individuellen im deutschen Roman des 16. - 18. Jahrhunderts*. Münster [u.a.]: Lit-Verl., 1994.

Brostrøm, Torben (1966). *Labyrint og Arabesk*. København: Gyldendal 1966.

Brøndsted, Mogens (1967). 'Livsrejsen. Omkring H.C. Andersens I "Sverrig"', i *Danske Studier* 1967, s. 5-45.

Brøndsted, Mogens. 'Henrik Hertz. Forfatterskabsportræt', på adl.dk, årstal ukendt. Downloaded 26. maj 2006.

Brøndums encyklopædi, København: Brøndum/Aschehoug, 1994.

Böhme, Gernot (1995). *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Böhme, Gernot (2006). 'Atmosfære', i *Arkitekten* 13/2006, s. 11-12.

Carus, Carl Gustav (1847). *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, 2. oplag. Stuttgart: Scheitlin 1851.

Clair, Jean (udg.) (2005). *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Udstillingskatalog fra Galeries nationales du Grand Palais, Paris, og Neue Nationalgalerie, Berlin. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.

Chua, Daniel K. L. (2001). 'Vincenzo Galilei, modernity and the division of nature', i Suzannah Clark & Alexander Rehding (ed.): *Musical Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Crary, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press 1990.

Dansk litteraturhistorie, bd. 5. København: Gyldendal, 1984.

Depenbrock, Heike & Heinrich Detering (1993). 'Poesie und industrielles Zeitalter in H. C. Andersens „I Sverrig“', i Johan de Mylius m.fl. (red.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlag 1993.

Detering, Heinrich (1994). *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.

Detering, Heinrich (2005). 'Die Blümchen des Bösen. H. C. Andersen, Baudelaire und das Poème-en-prose', i *Skandinavistik* (Kiel), XXXV, 2005/2, s. 101-116.

Detering, Heinrich (2009). 'Nachwort', i Hans Christian Andersen: *Bilderbuch ohne Bilder: Gedichte in Prosa*, Stuttgart: Reclam, 2009, s. 95-111.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd.18, Leipzig, 1941.

Ebel, Uwe (1981). *Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen*. Frankfurt am Main, 1981.

Elbek, Jørgen (1982). 'Den purpurne ligevægt samt højre- og venstrefarver i og udenfor naturen', i *Kritik* 59, 1982

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin: Akademie-Verlag, 1989.

Fafner, Jørgen (1977). *Retorik. Klassisk og moderne. Indføring i nogle grundbegreber*. København: Akademisk Forlag, 1977.

Fafner, Jørgen (1982). *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*, 3. oplag. København: C.A. Reitzels Forlag, 1982.

Fontius, Martin (2003). 'Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität', i *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003.

Gatland, Jan Olav (2002). *Mitt halve liv. Bjørnstjerne Bjørnsons vennskap med Clemens Petersen – og andre menn*. Oslo: Kolofon forlag, 2002.

Glienke, Bernhard (1996). 'Andersen in den Städten oder Die Entdeckung der Schnelligkeit', i Walter Baumgartner & Hans Fix (udg.), *Arbeiten zur Skandinavistik. XII. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik 16.-23. September 1995 in Greifswald*. Wien: Fassbaender, 1996. S. 36-52. Optrykt i Glienke: *Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830. Beiträge zur Skandinavistik*, Bd. 15. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810a). *Zur Farbenlehre: Widmung, Vorwort und Didaktischer Teil*, bearbejdet von Rupprecht Matthaei, i Erste Abteilung, Bd. 4 af Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1955.

→ ”Didaktischer Teil” af farvelæren kan også læses på http://www.textlog.de/goethe_farben.html, udgivet af Peter Kietzmann, Berlin, se www.textlog.de. Her er henvisninger til paragrafnummeret praktisk, hvorfor de er angivet ved henvisninger til farvelæren.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810b). *Zur Farbenlehre: Historischer Teil*, bearbejdet von Dorothea Kuhn, i Erste Abteilung, Bd. 6 af Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1957.

Goethe, Johann Wolfgang von (1988). *Goethes farvelære. Udvalgt og kommenteret af Rupprecht Matthaei*. København: Hernovs Forlag, 1988.

Granberg, Anne (2003). ‘Stemning og metode i Heideggers Sein und Zeit’, i Dan Zahavi, Søren Overgaard og Thomas Schwars Wentzer (red.): *Den unge Heidegger*. København: Akademisk Forlag, 2003.

Graugaard, Christian (1999). ‘Skarnbassens sociologi’, interview med Henning Bech i anledning af hans disputatsforsvar, *Politiken* 24.9.1999, 2. sektion, s. 2.

Gregersen, Niels Henrik (1990). ‘Goethe versus Newton? Goethe versus Darwin?’, bearbejdet gengivelse af opposition ex auditorio ved Jakob Wolfs forsvaret for disputatsen *Den farvede verden* (1990) i *Præsteforeningens blad*, vol. 80, hæfte 24, 1990, s. 516-24.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). ‘Goldenes Zeitalter: Die Novellen der María de Zayas’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21.12.2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006a). ‘Erinnerung an Herkunft’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.1.2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006b). ‘Verwaiste Tropen’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.2.2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006c). ‘Klimasturz der Vernunft’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21.3.2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006d). ‘Die schwebende Freude’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 28.4.2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006e). ‘Rahmen für die Existenz’, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.9.2006.

Hahn, Juergen (1973). *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*. University of North Carolina: Studies in the Romance Languages and Literatures, Number 131. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1973.

Handesten, Lars (1992). *Litterære rejser. Poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger*. København: C. A. Reitzel, 1992.

Hansen, Niels Gunder (1991). *Sansernes Sociologi. Om Georg Simmel og det moderne*. Tiderne skifter, 1991.

Hauch, Carsten (1846). 'Nogle Bemærkninger med Hensyn til Digteren H.C. Andersens Poesie', i *Dansk Ugeskrift*, 2. række, nr. 197, 30.1.1846, se <http://www.andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9684>.

Heede, Dag (2005). *Hjertebrødre. Krigen om H.C. Andersens seksualitet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.

Heidegger, Martin (1927). *Sein und Zeit*, bd. 2 af *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Heidegger, Martin (1930): *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, bd. 29/30 af *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.

Heidegger, Martin (2007): *Væren og tid*. Århus: Forlaget Klim, 2007.

Heine, Heinrich (1826). *Die Harzreise*, i Manfred Windfuhr (udg.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe)*, Band 6. Hamburg: Hoffman und Campe, 1973.

Heine, Heinrich (1826a). *Die Nordsee: Dritte Abtheilung*, i Manfred Windfuhr (udg.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe)*, Band 6. Hamburg: Hoffman und Campe, 1973.

Heine, Heinrich (1828). *Englische Fragmente*, i Manfred Windfuhr (udg.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe)*, Band 7/1. Hamburg: Hoffman und Campe, 1986.

Heine, Heinrich (1844). *Buch der Lieder. Ausgabe letzter Hand*, i Manfred Windfuhr (udg.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe)*, Band 1. Hamburg: Hoffman und Campe, 1975.

Heine, Heinrich (1919). *Die Harzreise*, udgivet med indledning og noter af Einar Gjerløff. København: V. Pios Boghandel, 1919.

Henriksen, Aage, Erik A. Nielsen og Knud Wentzel (1975). *Ideologihistorie I: Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*. København: Fremad, 1975.

Henriksen, Aage (1990). 'Teologisk Opbrud? Om Jakob Wolfs disputats', i *Bogens Verden* 3, 1990, s. 198-199.

Hertz, Henrik (1839). *Stemninger og Tilstande*, 2. udgave. København: C.A. Reitzels Forlag, 1839.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1785). *Theorie der Gartenkunst* I-V. Leipzig 1779-1785; I 1779, II 1780, III 1780, IV 1782, V 1785.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1833). *Landlivet. Frit oversat efter Das Landleben von C.C.L. Hirschfeld*. Kjøbenhavn: B.S. Bendixen, 1833.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (2001). *Theory of garden art*. Edited and translated by Linda B. Parshall. University of Pennsylvania Press, 2001.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe & Co. AG Verlag, 1971-2005.

Holm, Isak Winkel (1998). *Tanken i billedet: Søren Kierkegaards poetik*. København: Gyldendal, 1998.

Ingemann, Bernhard Severin (1820). *Reiselyren*. 2 bind, Kjøbenhavn: Brünnich, 1820.

Itten, Johannes (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1961.

Itten, Johannes (1977). *Farvekunstens elementer. Subjektive oplevelser og objektive erkendelser som vejledning til kunsten*. København: Borgens forlag, 1977. Oversat efter Itten 1961.

Jensen, Johannes V. (1898). *Einar Elkær*, 2. uændrede oplag. København: Gyldendal, 1967.

Jensen, Johannes V. (2006). *Samlede digte*. Bind 1. København: Gyldendal 2006.

Jensen, Lars Bo (2003). 'Kritik af H.C. Andersen', <http://www.andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/kritik.html>, 2003.

Jensen, Lars Bo (2005). 'Spektralanalyse af en spillemand' (anmeldelse af Kofoed 2005), i *Synsvinkler* 32, 2005, s. 120-125. Odense: Center for Nordiske Studier, Syddansk Universitets trykkeri, 2005.

Jensen, Lars Bo (2006). 'Stemninger på rejse', i Aage Jørgensen & Henk van der Liet (red.), *H. C. Andersen. Modernitet og modernisme*. Amsterdam: Skandinavisch Seminarium, Universiteit van Amsterdam, 2006. (Amsterdam Contributions to Scandinavian Studies, 1).

Jensen, Lars Bo (2007). 'Children and Moods in Hans Christian Andersen's Travel Books', i Johan de Mylius, Aage Jørgensen & Viggo Hjørnager Pedersen (red.), *Hans Christian Andersen Between Children's Literature and Adult Literature*, s. 189-198. Odense: University Press of Southern Denmark, 2007.

Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft*, i Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

- Kierkegaard, Søren (1838). *Af en endnu Levendes Papirer*, i Niels Jørgen Cappelørn o.a. (red.): *Søren Kierkegaards Skrifter*, bind 1. København: Gad, 1997.
- Kluge, Friedrich (1995). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erweiterte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 1995.
- Kofoed, Niels (1980). 'The Red and the Blue Eros. Color Symbols in Hans Christian Andersen's Early Production', i *Anderseniana*, 3. rk., 3:3, Odense 1980, pp. 215-23.
- Kofoed, Niels (1999). *Arabesken og dens æstetiske former. Prosaskitse og prosadigt*. C.A. Reitzels forlag 1999.
- Kofoed, Niels (2005). *H.C. Andersen og Goethe eller Verdensåndens alfabet*. København: C.A. Reitzels forlag, 2005.
- Kracauer, Siegfried (1932). 'Erinnerung an eine Pariser Strasse', i *Strassen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal, 1987.
- Lange, Konrad (1907). *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Neue Bearbeitung in einem Bande. 2. Auflage. Berlin: Grote, 1907.
- Larsen, Svend Erik (1985). 'By og litteratur – rundt i landsbyrinten', i *Bidrag* 19/20, Odense Universitet 1985, s. 105-155.
- Lauridsen, Marie Louise (1998). 'Farvernes symbolske og psykologiske karakter', i Boëtius, Henrik m.fl.: *Lyset, mørket og farverne*, forlaget Multivers, 1998.
- Lausten, Pia Schwarz & Anders Toftgaard (2005). 'Den sorte sol', i *Weekendavisen* 51, 22.-29. december 2005, Kultur-sektionen s. 9.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766). *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, i *Werke und Briefe*, Band 5/2: Werke von 1766-1769, hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1990.
- Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*; in 12 Bänden. Gesamtleitung: Wolf Stadler. Freiburg (Breisgau) [u.a.]: Herder, 1987-1990.
- Lofland, Lyn (1973). *A World of Strangers. Order and Action in Urban Public Space*. New York: Basic Books, 1973.
- Madsen, Carsten (1996). 'Hvad er perceptor og affekter? Den æstetiske tanke hos Deleuze og Guattari', i *Øjeblikket* 28, 1996, s. 14-16.
- Madsen, Peter (1995). *Den dobbelte by*, arbejdspapir. København: Center for Urbanitet og Æstetik, 1995.
- Maffesoli, Michel (1988). *The Time of the Tribes*. Oversat efter *Le temps des tribus*. Paris: La Table Ronde, 1988. London: Sage, 1996.

Merchant, Carolyn (1980). *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. Francisco: Harper and Row, 1980.

Meyhoff, Karsten Wind (red.) (2005). *Træk af vandringens historie*. København: Informations forlag, 2005.

Mortensen, Klaus P.. *Himmelstormerne: En linje i dansk naturdigtning*. København: Gyldendal 1993.

Mylius, Johan de (1986a). Efterskrift i H.C. Andersen: *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1986, s. 103-33.

Mylius, Johan de (1986b). Efterskrift og realkommentar i H.C. Andersen: *Skygebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc., i Sommeren 1831*. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, 1986, s. 137-75.

Mylius, Johan de (1993). 'Øjeblikket: en anskuelsesform hos H. C. Andersen', i Johan de Mylius, Aage Jørgensen & Viggo Hjørnager Pedersen (red.): *Andersen og Verden*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993, s. 57-74.

Mylius, Johan de (1995). *'Hr. Digter Andersen': Liv Digtning Meninger*. København: G.E.C. Gad, 1995.

Mylius, Johan de (1998). *H.C. Andersens Liv: Dag for dag*. København: Aschehoug, 1998.

Mylius, Johan de (udg.) (2000). *H.C. Andersen: Samlede digte*. København: Aschehoug, 2000.

Mylius, Johan de (2004). *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, 2. udg. København: Høst & Søn, 2005.

Mylius, Johan de (2005). 'Fra et helt andet naboland', i Ivo Holmqvist (red.): *H. C. Andersens underbara resor*. Göteborg: Makadam Förlag, 2005, s. 195-206.

Nielsen, Birger Frank (1942). *H.C. Andersen Bibliografi. Digterens danske Værker 1822-1875*. København: H. Hagerup, 1942.

Nielsen, Erik A. (1982). *Søvnløshed: Modernisme i digtning, maleri og musik*. Århus: Centrum, 1982.

Otto, Rudolf (1917). *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Irrationalen*. Nachdruck der unverkürzten Sonderausgabe 1979. München: Beck, 1997.

Paul, Fritz (2003). 'Akromanie. Zur Tradition und Innovation eines literarischen Motivs bei Baggesen, Goethe, Heine, Andersen und Ibsen', i Joachim Grage o.a. (udg.): *Kleine Schriften zur nordischen Philologie*, Wien 2003. På norsk i *Edda*, Hefte 1, 1994, s. 13-26: 'Utsynet fra toppen. Tradisjon og forandring i et litterært motiv fra følsomhetens tid til Ibsen.'

Pontoppidan, Knud (1886). *Neurasthenien. Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervøsitet*. København: T.H. Linds Boghandel, 1886.

Rasmussen, Steen Eiler (1957). *Om at opleve Arkitektur*. København: G.E.C. Gads Forlag, 1957.

Reeh, Henrik (2002). *Den urbane dimension. Tretten variationer over den moderne bykultur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2002.

Rosen, Wilhelm von (1980). 'Venskabet's mysterier. Om H.C. Andersens roman "O.T.", hans forelskelse i Edvard Collin og "Den lille Havfrues" forløsning', i *Anderseniana*, Odense, 1980, s. 167-214.

Rosen, Wilhelm von (1985). 'H.C. Andersens forelskelse i Ludvig Müller og dennes forgæves forsøg på at få et ordentligt mandfolk ud af ham', i *Kritik*, 73, 1985, s. 18-43.

Rosen, Wilhelm von (1993). *Månens Kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*. København: Forlaget Rhodos, 1993.

Ruskin, John (1856): *Modern Painters*, vol. 3. London: George Routledge, 1856.

Ryall, Anka (2004). *Odyssevs i skjørt. Kvinners erobring av reiselitteraturen*. Oslo: Pax Forlag, 2004.

Schaal-Gotthardt, Susanne (2007). 'Musica pathetica: Kirchers Affektenlehre', i Markus Engelhardt & Michael Heinemann (udg.): *Ars musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602-1680). Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. In Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden*. Regensburg: Laaber-Verlag 2007, s. 141-154.

Schepers, Wolfgang (1980). *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst*. Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1980 (Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 2).

Schiller, Friedrich (1795). 'Über naive und sentimentalische Dichtung', i *Sämtliche Werke*, 5. bd.. München: Carl Hanser Verlag, 1967, s. 694-780.

Schöne, Albrecht (1987). *Goethes Farbentheologie*. München: Verlag C. H. Beck, 1987.

Selboe, Tone (2003). *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo: Pax Forlag, 2003.

Simmel, Georg (1903). 'Die Großstädte und das Geistesleben', i Simmel: *Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart: K. F. Koehler, 1957.

Simmel, Georg (1992). 'Storbyerne og åndslivet', i *K & K* 71, 1992, årgang 19, nr. 1. s. 73-84.

- Spangenberg, Peter M. (2000). 'Aura', i *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000.
- Spitzer, Leo (1963). *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963.
- Staffeldt, Schack (2001): *Samlede digte*, 3. bd., udg. af Henrik Blicher. København: Dansk Sprog- og Litteraturselskab/C.A. Reitzels Forlag, 2001.
- Sterne, Laurence (1768): *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*. Edited by Gardner D. Stout, Jr.. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.
- Sterne, Laurence (1942). *En følsom rejse gennem Frankrig og Italien*. Paa Dansk ved Jens Kruuse. København: Thaning og Appels Forlag, 1942.
- Straus, Erwin (1930). 'Formen des Räumlichen', oprindeligt i *Nervenarzt*, 3. Jahrgang, Heft 11. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1930. Her er anvendt Straus: *Psychologie der menschlichen Welt: Gesammelte Schriften von Erwin Straus*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer-Verlag, 1960.
- Tygstrup, Frederik (1994). *Den litterære by*. Arbejdsrapport 2, Center for Urbanitet og Æstetik, København, 1994.
- Ulk, Rikke (2003). 'At studere byen. En samtale med sociolog Henning Bech', i *Jordens Folk*, 3, 2003, s. 36-41.
- Wellbery, David E. (2003). 'Stimmung', i *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003.
- Whitman, Walt (1860). *Leaves of Grass*. New York: New York University Press, 1965.
- Winther, Mathias (1824). *Sanderumgaard's Have. Digtinge*. København: Den Wahlske Boghandling, 1824.
- Wirth, Louis (1938). 'Urbanism as a Way of Life', oprindeligt i *American Journal of Sociology*, XLIV (July), 1938, s. 1-24. Her er anvendt Wirth: *On Cities and Social Life*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, s. 60-83.
- Zerlang, Martin (2002). *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup: Spring, 2002.
- Topsøe-Jensen, Helge (1927). Indledning i Adam Oehlenschläger: *Poetiske Skrifter*, bd. 2, s. VII-LIII. København: J. Jørgensen & Co. Bogtrykkeri, 1927.

Resumé

Resumé af Ph.d.-afhandlingen ”Stemning som æstetisk og eksistentiel kategori i følsomme rejser fra 1768 til 1868, med særligt henblik på poetik og bystemninger og med hovedvægt på H.C. Andersen”, af Lars Bo Jensen, januar 2010.

I afhandlingen gøres der indledningsvis rede for stemningsbegrebets fravær i litterær teori og argumenteres for dets relevans. Flere af begrebets klassiske og nyere teoretikere, der præsenteres her, derunder Martin Heidegger, Michel Maffesoli, Henning Bech, Gernot Böhme, David Wellbery og Hans Ulrich Gumbrecht, lægger vægt på begrebets truede status. Truslen identificeres som fornuft i forskellige former: den moderne, formålsrettede rationalitet efter de borgerlige revolutioner, den sproglige vending og dens videnskabsteoretiske konsekvenser. Disse fortalere for stemningsbegrebets teoretiske relevans falder tilbage på et argument for stemningers eksistens, der er baseret på genkendelighed; man *kender* stemning, man kender, hvordan noget bestemt har en stemning ved sig. Stemninger er noget, vi kender fra livet selv, og netop det sansede og levede liv sættes i forbindelse med stemninger og i et modsætningsforhold til abstrakt teori, f.eks. dekonstruktion og socialkonstruktionisme.

Stemning er et vanskeligt begreb, hvis grundbetydninger indledningsvis søges i ordets etymologi og i begrebets historie. Udgangspunktet viser sig at være musik i en bred forstand, altid tænkt som harmoni og orden. Stemning er ifølge denne tænkning en helt grundlæggende modus for eksistensen. Tankegangen stammer fra den pythagoræiske filosofi om sfærernes harmoni og naturens, kosmos’ og menneskets musikalske natur. Stemning er også i nyere filosofi tænkt som menneskets overensstemmelse med omverdenen.

Harmoniopfattelsen af stemning tilhører en tradition, hvor mennesket og stemninger anses for universelle og almene. Denne tænkning hører især til før omkring 1800. Herefter opstod en tænkning om stemning, som i overensstemmelse med generelle tendenser i filosofien gik i retning af subjektivisme, og hvor stemninger begynder at anses for flygtige og individuelle. Denne generelle nyorientering af stemningsopfattelsen bringes i forbindelse med opfattelser

af mennesket i storbyen, hvor tilværelsen også er opfattet som præget af flygtighed, overfladiskhed, fremmedhed og individualitet i form af ensomhed.

Mennesket i denne nye virkelighed, storbyen, og dets og dens stemninger er anderledes opfattet end i natur-harmoni-traditionen. Der er plads til og et vist fokus på disharmonier i omverdenen og i menneskets forhold til den. Den afgørende forskel på natur-harmoni og by-disharmoni er en opgivelse af samstemthed som enerådende definition af stemning til fordel for en opfattelse af byens liv og stemninger som spejlende overflader, hvormed ikke-overensstemmelse også kan opfattes som stemning. Byteorien viser også, at usamstemthed i form af anonymitet og fremmedhed i byen langt fra behøver at være forbundet med ulyst, en teori, der finder flertydig bekræftelse i analyserne af rejsebøgerne.

Harmoniforestillingerne bygger på en tanke om overensstemmelse, i Goethes farvelære og C.C.L. Hirschfelds haveteori forstået på den måde, at mennesket og dets omgivelser, subjektet og objektet, er af en fælles natur. Otto Fr. Bollnow tematiserer denne form for harmoni, der også ligger i det græske udgangspunkt, som "Durchstimmtheit". I modsætning til denne forestilling, hvor omgivelsen trænger ind i mennesket og mennesket omvendt lyser ud i verden som en lampe, står den cartesianske opfattelse af iagttagelse som objektiv afbildning i et camera obscura, og i en bredere forstand spejlet som metafor for erkendelse og menneske.

Afhandlingens anden hoveddel handler om "følsomme" rejseskildringer: Laurence Sternes *A Sentimental Journey*, 1768, Jens Baggesens *Labyrinten*, 1792-93, Heinrich Heines *Die Harzreise*, 1826, H.C. Andersens *Skyggebilleder*, 1831, *I Sverrig*, 1851, *I Spanien*, 1863 og "Dryaden". I forbindelse med Heines *Harzreise* inddrages hans Nordsee-digtning, 1827, og *Englische Fragmente*, 1828, og i kapitlet om H.C. Andersens "Dryaden" perspektiveres der til *Billedbog uden Billeder*, 1839 og senere udgaver, samt til en række eventyr og historier fra forfatterskabet.

Læsningerne afslører og fokuserer på en overraskende vægt af bymotiver i de følsomme rejser. I byskildringerne viser sig både angst og lede, hvor individet enten frygter menneskemas-serne eller (blot) frastødes af byen, og lyst og opstemthed, hvor de rejsende nyder byen som flanører og i nogle tilfælde frivilligt og frydefuldt giver sig hen til byens midlertidige ophævelse af individualiteten i gadernes anonyme rollespil og grundlæggende indbyrdes fremmed-

hed eller, som H.C. Andersens dryade, vælger byens frihed og sensuelle glæder, selvom prisen er sjælens permanente udslettelse – døden.

Hos H.C. Andersen ser man en spejl-metaforik om den følsomme iagttagelse, der umiddelbart modsiger den idehistorie om en sådan metaforiks bortfald sammen med den cartesianske objektivitet efter midten af det 18. århundrede. Modsætningen mellem spejlings- og emanationsmodeller for iagttagelsen og den kunstneriske skabelse svarer til et grundlæggende spørgsmål, de følsomme rejser stiller og som angår stemningsbegrebet: er stemninger subjektiv projektion eller objektiv spejling? Er rejsebeskrivelsen?

Spejlets betydning hos H.C. Andersen overskrider modsætningen mellem spejlmodellens objektivitet og følsomheden, idet han forener en form for eksakt iagttagelse med passive og maskinagtige træk med den form for modtagelighed, der ligger i den hengivelse til storbyen, dryaden nyder, og som han selv beskriver i *I Spanien*. Her er det spejlende forbundet med byens og menneskemængdens afvisende, men smukke og glimtende overflader. Spejlmetaforikken hos Andersen svarer altså ikke til cartesiansk objektivisme eller æstetisk realisme, men svarer til forholdsmåder og stemninger, der er beskrevet i teorier om den moderne og senmoderne by, bl.a. hos Walter Benjamin, Georg Simmel, Lyn Lofland, Michel Maffesoli og Henning Bech.

Ikke mindst H.C. Andersen forholder sig flertydigt og ironisk til spørgsmålet om subjektivitet eller objektivitet, ligesom man hos ham ser en paradoksalt forening af en opfattelse af stemninger som flygtige og subjektive og som opsummeringer af tilværelsen som helhed. Der argumenteres for, at H.C. Andersen forstår stemning både som et æstetisk begreb og som et eksistentielt, der ikke blot angår psyken og enkelte øjeblikkes sanselige karakteristika, men definerer og opsummerer livet.

Abstract

Abstract of the PhD thesis “Atmosphere as aesthetical and existential category in sentimental journeys from 1768 to 1868, focusing on poetics and urban atmospheres in Hans Christian Andersen”, by Lars Bo Jensen, January 2010. The thesis consists of five parts:

The thesis gives an account of the status of the concept of atmosphere (Danish *stemning*, German *Stimmung*) and concludes that the concept is of particular relevance for literary studies, but nevertheless is absent among concepts of literary theory. Several of the philosophers and theorists concerned with atmospheres, Martin Heidegger, Michel Maffesoli, Henning Bech, Gernot Böhme, David Wellbery and Hans Ulrich Gumbrecht, emphasise that the concept is threatened. The threat is identified as different aspects of rationality: the modern, goal-oriented rationality following the civic revolutions and the linguistic turn in philosophy and the humanities. These theorists of atmospheres have an argument for the mere existence of atmospheres based on recognition at the base of their argumentation: you *recognise* atmosphere, you know how certain things and circumstances have a certain kind of atmosphere. We know atmospheres from life itself, and the sensed and lived life is associated with atmosphere and opposed to abstract theory – the latter thus also contradicts the concept of atmosphere; e.g. deconstruction and social constructionism.

The basic meaning of atmosphere is found in the history of the word (*Stimmung*, *stemning*) and of the philosophical concept of atmosphere. Here it is explained from whence the word and the concept originate. The answer is music in a broad sense, always conceived of as harmony and order (structure). According to this philosophy, atmosphere (*stemning*) is like a melody, to which man dances, in other words a fundamental matrix for being. These thoughts descend from the pythagorean philosophy of the harmony of the spheres and the musical nature of nature, cosmos and man. Accordingly, atmospheres and moods are conceived as man's harmony with his surroundings. Atmosphere conceived of in this way, as harmony, is part of a tradition in which man and atmospheres are conceived of as universal and common. This mode of thought was mainly dominant before 1800. After about 1800 arises a conception of moods and atmospheres, which in accordance with general tendencies in philosophy approaches subjectivism, and according to which moods are beginning to be seen as transient and individual, quite akin to the conception of man in the city, which was also described in

terms of transiency, elusiveness, superficiality, estrangement, being strangers, and individuality in the form of loneliness. In this new reality, man, the city, and the atmospheres and moods of both are differently understood than in the tradition of nature and harmony. Modern thinking can comprehend and focuses to some degree on *dis*-harmony: in the world (the city) and in man's relation to it.

The crucial difference between nature-harmony and city-disharmony is the renunciation of concordance as the exclusive, defining trait of atmospheres. This makes possible a conception of city life and city atmospheres as characterised by reflecting surfaces, hence also non-concordance may be categorised as atmosphere. The urban theories demonstrate that disharmony in the form of anonymity and estrangement in the city does not have to be connected with pain nor dislike, a theory that is ambiguously confirmed in the analyses of the travel books.

The harmony conceptions are based on a concept of concordance. In Goethe's theory of colours and in C.C.L. Hirschfeld's garden theory, man and his surroundings, subject and object, are of the same nature. Otto Fr. Bollnow calls this kind of harmony, which is also in the base of the Greek philosophy, "Durchstimmtheit". In opposition to this concept, according to which the surroundings penetrate man and vice versa, is the Cartesian conception of observation as an objective depiction in a camera obscura, and in a broader sense, the mirror as metaphor for the perception and for man.

In the second main part of the thesis, "sentimental journeys" are analysed: Laurence Sterne, *A Sentimental Journey*, 1768, Jens Baggesen, *Labyrinten*, 1792-93, Heinrich Heine, *Die Harzreise*, 1826, H.C. Andersen, *Skyggebilleder*, 1831, *I Sverrig*, 1851, *I Spanien*, 1863, and "Dryaden", 1868. Heine's "Nordsee"-poems, 1827, and his *Englische Fragmente*, 1828, contribute to the analysis of his *Harzreise*, and Andersen's *Billedbog uden Billeder*, 1839, and several other fairytales and stories from the oeuvre to the analysis of "Dryaden".

The analyses reveal a surprising wealth of urban motifs in the sentimental journeys. In the descriptions of cities both fear and loathing are present, when the individual fears the masses or is repelled by the city – or town. There is lust and excitement, when the travellers enjoy the city as *flaneurs* and, in some cases, willingly and joyfully give themselves to the city's tempo-

rary suspension of the individuality in the anonymous role play in the streets, or, as Hans Christian Andersen's dryad, choose the freedom and sexual pleasures of the cities, even though the price to pay is permanent annihilation of the soul – death.

In Hans Christian Andersen there is a recurring mirror metaphor for the “sentimental observation”, which seemingly contradicts the theories of the decay of such metaphors following the discontinuation of the Cartesian objectivity in the second half of the eighteenth century. The contradiction of mirroring and emanation as models for observation and for the creation of works of art correspond with a basic question, which the sentimental journeys pose and which concerns the concept of atmosphere: are atmospheres projections of the subject or reflections of the object?

The connotation of the mirror in Andersen goes beyond the contradiction between the objectivity of the mirror model on the one side and sentimentality on the other side, as he unites a sort of accurate observation, which has traits of passivity, with the sort of sensitiveness, which is in the giving one away to the city, which the dryad enjoys, and which Andersen himself describes in Spain. There, the reflection is connected with the rejecting, but glimmering and beautiful surfaces of the city and of the crowd. The mirror metaphors in Andersen are thus not connected with Cartesian objectivism nor with aesthetical realism, but correspond to atmospheres and attitudes that are described in theories of the modern city.

Not least Andersen answers the question of subjectivity or objectivity ambiguously and ironically, just as he paradoxically combines concepts of atmospheres and moods as being transitory and subjective and as being summaries of existence, of life. It is argued that Andersen both conceived of atmosphere as an aesthetical category and as an existential, which not only concerns the psychological and the sensuous traits of single moments, but defines and summarises life.