



Alle vegne eller ingen steder?

En stedsteoretisk undersøgelse af H.C. Andersens
liv og litteratur

Af: Signe Brink Mortensen & Johanne Kærgaard Kølbæk

Abstract

H.C. Andersen is often regarded as the wanderlust poet, who wrote numerous magical fairy tales. But many also seem to forget that this perception of the author and this part of his bibliography is not representative for the life and literature of Andersen; behind the many exotic travels and “happily ever afters...” lies a darkness, which also encapsulates his art and spirit. This master’s thesis sets out to analyse a selection of Andersen’s literature while using the *theory of place*, which is based on the scholars Tuan, Cresswell, Mønster, Augé and Foucault, to name a few. The choice of theory is due to our research question we have made concerning Andersens’ literature and life; how was he placeless, physically and existentially, and how did this come to show in his fictional and biographical literary works? In order to create a representative image of his body of work, we decided to split the analysis into three segments: 1) “The Fantastic Placelessness”, consisting of four of his famous fairy tales (*The Ugly Duckling* (1843), *The Fir Tree* (1844), *The Little Mermaid* (1837) and *The Snowman* (1861)). 2) “The Fictional Placelessness”, based on his novel about a young poet, *The Improvisator* (1835), which is also loosely based on Andersen’s own experiences while travelling throughout Italy. And lastly, 3) “The Biographical Placelessness”, which is based on his travelogue, *A Poet’s Bazar* (1842), where he describes his travels throughout Europe and Asia in detail. This way, we are able to analyse the writer as well as his fictional characters and derive meaning and similarities from the two.

In addition to using theoretical terms from place-theory such as *space, place, non-place, heterotopia, other-directed places, multicenteredness, home* and *the chronotope* to detect physical placelessness mostly, we also incorporated the philosophy of existentialism with terms such as *essence vs. existence, placelessness, roots and feet*, and *attitude-relativism* by Sartre, Relph and Hylland Eriksen, amongst others, to expand on the mental placelessness, that seems to exist in our selected literary works. Lastly, we also incorporate terms from a) the theory of “The Fantastic”, seeing how we are working with fairy tales, such as *the contract model* and *the protagonist* by Todorov, b) *Hotel Novels* by Zerlang, which focuses on the reader experience as a temporary stay, and c) modern *topos research* done by Meiner & Tygstrup, to help determine the literary images and see, what historical impact these ‘places’ have.

As our final chapter in this thesis, we will do a contextual study with the selected literary works of Andersen to Baudelaire's anthology written in the same period, *Paris spleen* (1869). This is due to the fact that the anthology in many ways perfectly describes the modern artist and human in a turbulent time, where freedom is only conceived through movement, travel and the rush of intoxication as an observing *flaneur* in the big city. In many ways, the two poets are very alike, seeing how their fleeting nature and view on life resonates very similarly in their art; although Andersen not only lived longer than Baudelaire but also came before him, their careers and literary works signify a time, where society was moving faster than ever with urbanisation, technological advances, and easier travel around the world. But with these advances also came a sense of loneliness and rootlessness, leading to existential dread and no sense of purpose.

Over-all, we find that placelessness plays a big part in all of Andersen's works in this thesis. Whether it is the protagonists in the fairy tales, accepting a place in placelessness or running away from home only to disintegrate and die into the nature, from which they came, the protagonist, Antonio, also known as *The Improvisator*, who loves to travel and is always on the lookout for the next best place geographically and artistically, and who, in many ways, becomes a trajectory of Andersen's own ideals as an artist. And of course, Andersen himself, who desperately flees the intellectual network of critics and literates in Copenhagen and gets lost in the world. While travelling, nothing can hurt him, and home is not always where the heart is. A philosophy of life, which left him secluded and his literature immaculate.

Indholdsfortegnelse

Abstract	
Indgang	1
Teori	4
<i>Stedsteori – Hvor begynder rummet, og hvor ender stedet?</i>	4
Ikkesteder – Paradoksale bobler.....	8
Hvor findes hjemmet?.....	11
<i>Kronotopoi – En moderne topologi</i>	14
<i>Eksistentiel stedløshed</i>	16
Eksistens og kunsten at finde sted.....	16
Rødder eller fødder? Stedløs eksistens i en vekslende verden.....	19
Identitet og tradition	20
Er mennesket frit?.....	22
<i>Hjem-ude-hjem – Eventyrlig teori</i>	23
<i>Hotelromaner</i>	24
Metode	27
Den eventyrlige stedløshed	30
<i>Den grimme Ælling (1843)</i>	30
Stedlighed – Komposition.....	30
Rødder og fødder.....	33
Hjemmet	35
<i>Grantræet (1844)</i>	37
Stedlighed – Komposition.....	37
Rødder og fødder.....	40
Hjemmet	42
<i>Den lille Havfrue (1837)</i>	45
Stedlighed – Komposition.....	45
Rødder og fødder.....	50
Hjemmet	52
<i>Sneemanden (1861)</i>	55
Stedlighed – Komposition.....	55
Rødder og fødder.....	57
Hjemmet	59
Opsummering	60
Den fiktive stedløshed	62
<i>Eventyrlighed i Improvisatoren</i>	63
<i>Forståelsen af hjem</i>	68

<i>Transit og hoteller</i>	72
<i>Oppe vs. Nede – Underjordisk og overjordisk stedlighed</i>	76
Opsummering	81
Den biografiske stedløshed	83
<i>Hotellet – Overnatning og læseroplevelse</i>	84
<i>Affektiv afvisning – Fremmedgørelse</i>	88
<i>Andres oplevelse af steder vs. hans egen</i>	90
<i>Den observerende nomade</i>	93
<i>“Kærlige” relationer – Affekt eller ej?</i>	99
<i>Hjem – Afsavn og afsky</i>	102
<i>Transportmidler – Modernitetens indpas</i>	108
Opsummering	112
Perspektivering	115
<i>Baudelaire og Andersen – Modernitetens ofre</i>	115
<i>Eksistens – Distraheringens kunst</i>	116
<i>Mængden og flanøren</i>	119
<i>Rejsefeberen og kvinden</i>	121
<i>Flygtigheden i blikket</i>	125
<i>Flygtigheden i ruden</i>	128
Udgang	131
Litteraturliste	135

Indgang

- Hvem elsker Du højst, Du gaadefulde Mand: din Fader, din Moder, din Søster eller din Broder?
 - Jeg har hverken Fader eller Moder eller Søster eller Broder.
 - Dine Venner?
 - Det er et Ord, hvis Betydning jeg endnu aldrig har kendt.
 - Dit Fædreland?
 - Jeg ved ikke, under hvilken Breddegrad det ligger.
 - Skønheden?
 - Jeg vilde gerne elske den – den guddommelige og udødelige.
 - Guldet?
 - Jeg hader det, som I hader Gud.
 - Hvad elsker Du da, Du besynderlige Fremmede?
 - Jeg elsker Skyerne... Skyerne som drager forbi... dér ude... de vidunderlige Skyer!
- (Baudelaire, 1918, s. 1-2)

Hvem er denne mystiske figur, som den franske digter, kunstkritiker og oversætter, Charles Baudelaire, beskriver i sit prosadigt "Den Fremmede"? En mand uden tilhørsforhold, relationer eller jordforbindelse. En mand, der aldrig bliver tilfreds med tilværelsen, men søger evigt videre efter et nyt, spændende landskab, han kan indtage. Denne mand, så u håndgribelig og sansende, kan være svær at definere eller genkende i andre. Men kan dette være en akkurat beskrivelse af H.C. Andersen? Den rejseglatte digter med de smukke eventyr?

I løbet af 1800-tallet skete der store ændringer i det europæiske landskab; transportmulighederne blev udvidet med dampskibet og damplokomotivets indpas, hvilket også flyttede flere folk til byerne, hvor forskellige industrier og virksomheder nemmere kunne indgå i international handel (Møller Jørgensen, 2020). Der var ikke dét, mennesket ikke længere var i stand til at gøre med snilde, og specielt som globetrotter lå verden for ens fødder. De nye transportforbindelser dannede nemlig ikke kun netværk mellem provins og stad, som set i København allerede fra 1843 (Zerlang, 2007, s. 11-13), men også mellem landegrænser globalt (Møller Jørgensen, 2020). En forfatter, med en stærk forkærlighed for denne bevægelse og fremskridt, var H.C. Andersen. Nok er han mest kendt for sine eventyr, men i sin omfattende litterære karriere formåede Andersen at skrive alt fra selvbiografier og romaner til dagbøger og rejseskildringer baseret på sine mange verdensrejser: *Mit eget Eventyr uden Digtning* (1847), *Levnedsbog* (1832), *Et Besøg i Portugal i 1866* (1868), *Kun en Spillemand*

(1837) og mange flere. I disse værker oplever læseren ofte en autofiktiv protagonist eller Andersen selv, der lider af et seriøst tilfælde af rejsefeber, hvor det kribler i alle celler for at komme ud og opleve verden uden forbehold eller afsavn til det vante. Men med rejsefeberen kommer også fortællingen om et individ, der har svært ved at finde sit sted i verden, både fysisk og eksistentielt. Flygtigheden medfører oftest en ensomhed i søgen efter kunstens ren- dyrkede magi og poesiens modne frugt – en dyd, Andersen satte meget højt i sit virke som forfatter. Hvor der er højt at flyve, er der også langt at falde, og når først pennen, penslen eller det beskuende øje er i dvale, står individet tilbage alene.

Den samme stedløshed og flygtige natur ses også i Andersens eventyr, hvilket kan virke overraskende. Når man tænker på H.C. Andersens litteratur, oplever mange en øm og varm genkendelighed i de smukke eventyr, de hørte oplæst som barn og senere selv læste. Hans eventyr bringer døde objekter til live, puster liv i hverdagens stilhed og tilføjer betydning til selv de mindste skabninger og kryb på Guds grønne jord. En ufattelig dybfølt empati strømmer gennem de fantastiske fortællinger, der stadig i dag rører enhver, som læser dem. Men kigger man nærmere, vil man også erfare, at disse eventyr ikke kun består af finurlige væsner og evigt harmoniske tilstande. De besidder ofte også et onde, et hengemt mørke og et rodløst subjekt i isolation og ensomhed. Med denne enspænder-protagonist følger en følelse af ikke at høre til, hverken i den sanselige verden eller i eksistensen.

Denne type karakter eller litterære kvalitet mener vi ikke er blevet udforsket nok i H.C. Andersens litteratur, hvorfor vi har valgt at udfærdige en analyse af udvalgte værker af Andersen med udgangspunkt i stedsteori og eksistentialisme. Nok er der gennem årene blevet foretaget utallige biografiske læsninger af eventyrene, hans opvækst og sågar studier om hans seksualitet, men der er tydelige indicier på, at Andersen havde svært ved at finde sig komfortabel nogen steder og kalde et sted for hjem. Hvad end det omhandlede hans positionering i det litterære miljø i København, forholdet til venner og familie eller hans bevægelse gennem nye territorier i udlandet, var det en udfordring at finde sig til rette, og han måtte derfor altid videre. Dette skinner som sagt ikke kun igennem i hans anekdoter og journaler men også via hans protagonister, der enten bliver en afspejling af den stedløshed, han selv føler, eller bliver det ideal, han ønsker at være men har svært ved at udleve.

Vi vil i dette kandidatspeciale analysere udvalgte værker af H.C. Andersen med fokus på stedsteori, hvor vi har inddelt analysen i tre dele med udgangspunkt i, hvilken genre, der analyseres. Først vil vi analysere fire udvalgte eventyr: *Den grimme Ælling* (1843), *Grantræet* (1844), *Den lille Havfrue* (1837) og *Sneemanden* (1861). Dernæst vil vi analysere den

fiktive roman *Improvisatoren* (1835), og slutteligt vil vi analysere rejseskildringen *En Digtters Bazar* (1842). Dette gør vi med henblik på at skabe et repræsentativt udvalg af Andersens bibliografi med det skriftlige omfang, vi har til rådighed, og for at bygge bro mellem de eventyrlige, fiktive og biografiske værker. I disse analyser vil på den ene side benytte os af stedsbegreber af blandt andre Casey, Tuan og Augé såsom *ikkesteder*, *hjemmet* og *kronotopen* m.fl. for at belyse, hvordan karaktererne og Andersen placerer sig i verden eller fratages at placere sig, hvilket også er med til at afsløre bestemte forståelser af sted hos de enkelte protagonister eller hos forfatteren. I forlængelse heraf vil vi også analysere de eksistentialistiske temaer ved hjælp af analysebegreber såsom *placelessness*, *rødder og fødder* og *attituderelativisme* m.fl. af blandt andre Sartre, Relph og Hylland Eriksen for at undersøge, hvordan stedløsheden også manifesterer sig i det indre. Da vi arbejder med eventyr i en betydelig del af analysen, tager vi selvfølgelig højde for eventyrets opbygning og indhold i teorien om *det fantastiske* med begreber såsom *protagonisten* og *kontraktmodellen*; ikke kun for at få en bedre forståelse af eventyrernes opbygning men også i forbindelse med romanen og rejseskildringens opbygning, da de har mange af de samme træk. Som supplement til disse teorier bruger vi også moderne *topos-forskning* og teorien om *hotelromanen* til at forstå mere om stedligheden i billedmetaforikken og selve læseoplevelsen af Andersens værker.

Slutteligt vil vi perspektivere de udvalgte værker til Charles Baudelaire's værk, *Pari-sisk spleen* (1869), der tolkes som et skriftlig testamente til den tidsånd, der florerede i de intellektuelle miljøer i denne tid, hvilket Andersen i høj grad var en del af (Zerlang, 2007, s. 32-33). Denne perspektivering er ikke med henblik på stedsteori i samme grad som i analysen, da vi nærmere fokuserer på det moderne menneske og ikke mindst den kunstner, Baudelaire beskriver i sit værk. Dette skyldes, at vi finder slående ligheder i livsanskuelsen mellem de to forfattere, og at en sammenligning vil sætte flere nuancer på vores observationer fra analysen. I perspektiveringen vil vi bruge begrebet *flanøren*, da det akkurat beskriver denne type person eller figur, som Baudelaire indkapsler i digtene, og som var prominent i denne litterære periode (ibid.: 107). Flanøren bliver en menneskeliggørelse af storbykunstneren, der flakker observerende rundt i mængden og fra sted til sted. Som den græske filosof, Seneca, udtalte: "Den, der er allevegne, er ingen steder" (Seneca, 2009). Men var dét at finde sted nogensinde målet for Andersen? Med alt dette in mente har vi udarbejdet den følgende problemformulering, som vi vil svare på i konklusionen af dette kandidatspeciale:

Hvordan kommer H.C. Andersens fysiske og eksistentielle stedløshed til udtryk i hans fiktive og biografiske værker?

Teori

Stedsteori – Hvor begynder rummet, og hvor ender stedet?

At have ”hjertet på rette sted”

Lad os mødes ved det sædvanlige ”mødested”

Hvis man ikke er forsigtig, kan man ”komme galt af sted”

Hvis man til gengæld er dygtig, kan man ”træde i nogens sted”

Hvis man er ved fuld bevidsthed og udviser engagement, er man ”til stede”

I vores hverdagsretorik via utallige idiommer og andre trivielle metaforer henviser vi konstant til dette ”sted”, der er i kontinuerlig forandring og bruges i nye kontekster. At omtale steder kan både være ufatteligt konkret og abstrakt på én og samme tid. Så hvor er disse steder helt præcist henne, hvad indebærer de, og hvordan skabes de?

Dette er selvfølgelig ikke et nemt eller konkret spørgsmål at besvare, men menneskets fascination af stedet og rummet har eksisteret altid og er blevet et specielt prominent emne indenfor flere forskningsfelter; fra geografi, sociologi og antropologi til filosofi, arkitektur, kunsthistorie og litteraturvidenskab (Ringgaard & Mai, 2010, s. 7). Stedteoretikeren, Edward S. Casey, har i en ekstensiv gennemgang af stedsteoriens udvikling, *The Fate of Place – A Philosophical History* (1997), kortlagt perceptionen af fænomenet fra antikken til i moderne tid. Ideen om sted har altid fascineret mennesket, og som Casey pointerer, startede grundtanken hos en af de største tænkere nogensinde; Platon (Casey, 1997, s. 11). Som Platon skriver i et af sine skrifter: ”Alt eksisterende [må] nødvendigvis være et eller andet Sted og optage et eller andet Rum, og at alt det, der hverken er et eller andet Sted på Jorden eller i Himlen, er intet” (52 B, 1955). Hermed mener Platon, at rummet eksisterer forud for stedet, som derefter kan indtage rummet. Rummet fungerer nærmest som et blankt kanvas, en lokation med potentiale til personliggørelse og stedlighed. Men Platons elev, Aristoteles, anskuede fænomenerne omvendt; han hævdede, at stedet går forud for rummet, og at rummet er svært at definere. Derfor mente han også, at Platons forsøg på at definere rummets altomfattende natur i sidste ende indsnævrer stedet til noget topografisk bestemt: ”Altså er det den omgivende Beholders nærmeste ubevægede Grænse der er Rummet” (Aristoteles, 1961, s. 115f.). Det er dog vigtigt at pointere, at disse definitioner langt fra er afgørende indenfor

stedsteori, da diskussionen om stedet og rummet, ligesom 'hønen-og-ægget'-dilemmaet, er en fænomenologisk diskussion, der til stadighed foregår den dag i dag.

Fra middelalderen og frem til den tidligt moderne periode skriver Casey, at der var et højnet fokus på rummet, hvor stedet ikke blev udforsket nær så meget (1997, s. 10). Dette kan være grundet den historiske samtid, hvor religion, og mere specifikt kristendom, spillede en stor rolle i samfundet, og rummet bliver derfor et udtryk for en monoteistisk panteisme: "Stedet opsluges i begrebet rum, der med dets uendelige udstrækning sammenknyttes med Guds storhed, og i hvert fald på et abstrakt plan stemmer den kristne tænknings hævde af Guds almægtighed overens med forestillingen om det indefinitte rum" (Mønster, 2013, s. 13). Det er først, da Immanuel Kant gen-introducerer ideen om stedet med henblik på menneskets placering i verden, at det kommer på tale igen (Casey, 1997, s. 243). Men selv her, efter mange års fokus på teoretiseringen af rummet og med en endelig inddragelse af stedet, betragtes stedet stadig som mindre vigtigt end rummet, da Kant pointerer, at menneskets erfaring først og fremmest bunder i generel erfaring fremfor partikulær erfaring: "General knowledge must always precede local knowledge [because] without [general knowledge], all acquired knowledge can only be a fragmentary experiment and not a science" (Kant, 1974). Her bliver den erfaring, mennesket får, opdelt i overflødig og nyttig erfaring, hvor rummets sfære bliver synonymt med den generelle erfaring, et menneske får i løbet af et liv og kan videregive (f.eks. videnskaben), og den lokale erfaring, der er synonymt med stedets sfære og som ikke er nyttigt for menneskeheden. Kant fik dog også etableret, at den levende krop ikke kun er et fysisk objekt i rummet, men en afgørende faktor i mødet med og skabelsen af stedet (Casey, 1996, s. 21).

Efter Kants genintroduktion til stedsbegrebet, er det først i det 20. århundrede, at vi ser et såkaldt *spatial turn* eller en vending mod stedet i videnskaben og kulturen (Tygstrup, 2013, s. 293). Her udforsker fænomenologer, såsom Maurice Merleau-Ponty og Edmund Husserl, den samme kropslige anskuelse af stedsbegrebet og mødet mellem de to (Casey, 1996, s. 22). Som Casey forklarer, mener Merleau-Ponty blandt andet, at kroppen netop er så vigtig for stedets tilblivelse, da den bevægende krop skaber sted (ibid.). En levende krop besidder sin egen form for intentionalitet, der går forud for bevidstheden, også kendt som "corporeal intentionality" (ibid.). Merleau-Ponty pointerer, at denne relation mellem legeme og omverden er naturlig: "a certain gearing of my body to the world", hvilket videre kan forklare sammenhængen mellem krop og sted, eller som han selv beskriver det: "the origin of space" (Merleau-Ponty, 2005, s. 291; 293). Men her forstås 'kroppen' ikke som en

universel oplevelse og skabelse af sted men netop en individualistisk tanke, hvor oplevelse af sted er relativt ud fra, hvem der perciperer det:

For at noget kan bestemmes som et sted, kræver det, at man står i en meningsbåret relation til det, eller formuleret i negationens form, så er det ikke muligt at være indifferent over for stedet. Hvor ligegyldigheden vinder indpas, forsvinder stedet, og man befinder sig i et udifferentieret rum

(Mønster, 2013, s. 20)

Dette var sågar en observation, Aristoteles allerede havde erfaret i forbindelse med menneskets relation til retning og orientering i et rum: "For us, they do not always remain the same but change as we change our position; so that often even the same thing may be both right and left" (Aristoteles, 1961, s. 59). Men denne relativitet i forhold til anskuelsen og oplevelsen af et sted har altid været vigtig, da sted er et universelt begreb, men ikke prædefineret. For eksempel beskriver stedsteoretikeren, Tim Cresswell, hvordan lufthavnen overordnet er et symbol på det moderne menneskes mobilitet: "The airport has become something of an iconic space for discussions of modernity and post-modernity, and its central role in literature on mobility makes it an ideal place to consider the ways in which geographies of human mobility have developed" (Cresswell, 2006, s. 220). Men selvom denne type rum tit associeres med det bevægende menneske, der skal et sted hen men ikke bliver og etablerer det, er der også eksempler på ukonventionelle ansuelse af steder som dette – for eksempel Mehran Karimi Nasseri, der boede i Charles de Gaulle-lufthavnen i Paris i 18 år og betragtede det som sit hjem (Donkin, 2022, The Guardian). Derfor er det lige så vigtigt at anskue, hvem der anskuer stedet såvel som stedet selv.

Som tidligere nævnt har Casey også redegjort for Husserls indsats i den fænomenologiske forskning af sted, hvor han ligeledes argumenterer for, at menneskekroppen er det ultimative udgangspunkt i alle realiseringer, fornemmelser, oplevelser og sansninger, også kendt som det såkaldte *Ichzentrum* (Casey, 1997, s. 260). Men hvad mere er; han istemmer det relative perspektiv på steder ligesom Merleau-Ponty:

Put more directly: the way I feel my own body being/moving in a place will have a great deal to do with the way I experience that place itself [...] Feeling my body means feeling how it is to occupy the place it is in

(Casey, 1997, s. 261)

Her udpensles den individuelle oplevelse af et sted, som ikke kun er relativt ud fra, hvem der anskuer det, men også, hvordan individet opfatter sig selv i dét moment, stedet perciperes. En vigtig detalje, der tilføjer endnu en dimension til stedets relative karakter.

Husserls elev, Martin Heidegger, bidrog også til den fænomenologiske forskning af stedsbegrebet, hvortil han vender forholdet mellem sted og rum om; rum går ikke længere forud for sted, men tværtimod opstår rum i forlængelse af steder (Mønster, 2013, s. 14). Hertil kan man ikke komme til steder fra rum, men rum, eller regioner, kan genereres fra steder (ibid.): "Place always opens a region in which it gathers the things in their belonging together" (Heidegger, 1973, s. 6). Platons grundtanke om rummet som "absolut og uendeligt samt tomt og a priori af karakter" hvortil steder "bliver de enkelte afmålinger af rummet, inddelinger af dette i sektioner" er derfor helt forkert anskuet ifølge Heidegger. Rummet er ikke længere en stor, undefinerbar masse, hvorfra sted skabes, men er underlagt stedets skabelse (Casey, 1996, s. 24). Selvom Heideggers anskuelse af sted og rum har haft stor indflydelse på meget senere stedsteori indenfor flere fagområder (Mønster, 2013, s. 17), har vi dog valgt at bruge den første anskuelse af sted og rum, som den meget prominente stedforsker, Yi-Fu Tuan, ligeledes tilskriver sig i sit værk *Space and Place – The Perspective of Experience* (1977).

Tuan definerer netop 'space' og 'place' på følgende, meget konkrete måde: "Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other" (1977, s. 3). Videre peger han på, at bevægelsen også er afgørende i definitionen af de to, hvor sted er lig pause, og rum er lig bevægelse – hvor der opstår pause i bevægelse, skabes mulighed for at skabe sted (ibid.: 6). Her vendes igen op og ned på rækkefølgen i forbindelse med 'hønen-og-ægget'-diskussionen, hvor rum først og fremmest er, og herfra kan sted skabes ved at tillægge rummet værdi: "What begins as undifferentiated space [rum] becomes place [sted] as we get to know it better and endow it with value" (ibid.). Denne idé istemmer den tidligere nævnte stedforsker, Tim Cresswell, der definerer et sted som en "meaningful location" (Cresswell, 2004, s. 7). Hermed skaber vi vores egen virkelighed via vores bevægelser, erfaringer, følelser og tanker – når disse menneskelige oplevelser indtræffer, opstår stederne (Tuan, 1977, s. 8-9). Men hvad menes der helt præcist med det meningsfulde og værdifulde i denne transaktion mellem menneske og rum? Her beskriver Louise Mønster, hvordan Tuan beskriver stedet som en speciel, værdiladet form for objekt, hvor mennesker kan opholde sig (2013, s. 19). Som Tuan selv skriver: "Objects and places are centers of value" (1977,

s. 18). I det store, endnu ikke defineret rum, bevæger mennesket sig formålsløst rundt, og de steder, hvor der hersker intentionalitet, mening og affektiv udfoldelse, vender vi tilbage til igen og igen. Men hertil kan man spørge sig selv, hvad der sker med de rum, der ikke får tillagt betydning og erfaring men heller ikke står ubrugt hen – har de ikke stadig en eksistensberettigelse? Svaret er ja, og de defineres som ikkesteder.

Ikkesteder – Paradoksale bobler

Som sagt har stedet et begrebsmæssigt modstykke, nemlig *ikkestedet* eller *non-place*, som den franske antropolog og etnolog, Marc Augé, kalder det (2008). Augé mener, at ligesom lys og mørke kan stedet ikke eksistere uden dets diametrale modsætning, ikkestedet: “Place and non-place are rather like opposed polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed. [N]on-places are the real measure of our time” (Augé, 2008, s. 64). Det vil sige, at i kontrast til de meningsfyldte steder, som mennesket vender tilbage til og bliver i, er ikkestederne de ’steder’, der aldrig når at udfylde de kriterier. I en travl verden, hvor transport og mobilitet spiller en større rolle end nogensinde før, og der efterhånden findes flere transitsteder end hvilesteder i det offentlige rum, har ikkestederne og bevægelsen en afgørende funktion i det moderne menneskes liv og hverdag (ibid.). Mange af de sociale sfærer, vi færdes i ofte, er for eksempel lufthavne, indkøbscentre, hoteller og mange flere. Funktionelle lokationer, der bringer os videre, som Augé også kalder for supermodernitetens steder (Kjældgaard, 2013, s. 292 + Augé, 2008, s. 77).

Men selvom det bliver sværere og sværere at skelne mellem steder og ikkesteder i den globale verden, er det stadig vigtig, at man kan søge tilflugt i stederne, da det at opholde sig på ikkesteder også kan føre til en afstand fra fornemmelsen af stabilitet og tryghed: “In the concrete reality of today’s world, places and spaces, places and non-places intertwine and tangle together. The possibility of non-place is never absent from any place. Place becomes a refuge to the habitué of non-places” (Augé, 2008, s. 86). Som Tim Cresswell også betegner denne form for ‘midt-i-mellem’-transit: “And yet mobility itself, and what it means, remains unspecified. It is a kind of blank space that stands as an alternative to place, boundedness, foundations, and stability” (2006, s. 2). Hvad man kan forvente og glæde sig over ved stedets kvaliteter, er ikke at finde på ikkestederne, da potentialet for tilknytning og en følelse af meningsfuldhed afvises totalt – rummet her kan ikke rumme det, som stedet kan (Mønster,

2013, s. 23). Selvom mennesket prøver at forbinde sig til sine omgivelser på et ikkested, er det ikke muligt (ibid.). Fransk filosof, Michel Foucault, betegner disse ikkesteder som såkaldte *heterotopier* i sit famøse foredrag om "andre rum" fra 1967 (Tygstrup, 2013, s. 292). Heterotopierne betegner de andre rum, som ligger udenfor samfundet og bliver derfor en form for undtagelsessteder såsom kirkegårde, turistområder, fængsler m. fl.: "Rum der i kraft af deres andethed også er steder, hvorfra vi kan reflektere de normale rum" (Ringgaard & Mai, 2010, s. 14). Denne anskuelse af, at stedet ikke kan stå uden dets modsætning, er altså ikke en ny tanke, men Augé formår alligevel at føre tanken om heterotopier videre i ikkestedets karakteristika.

Som Augé også pointerer, kan ikkestederne inddeles i to primære kategorier, der på mange måder både hænger sammen men også er forskellige: ikkesteder, der er formet i relation til bestemte destinationer, funktioner eller endemål (transport, transit, handel m.m.) og ikkesteder, der er formet af menneskets oplevelse eller afvisning på dette sted (Augé, 2008, s. 76). Hvad end man befinder sig på et mere universelt ikkested eller et ikkested, der har mistet sit stedlige potentiale ud fra individets egne erfaringer, når dette individ at opgive sin identitet på ikkestedet: "the passive joys of identity-loss, and the more active pleasure of role-playing [...] The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude and similitude" (ibid.: 83). Her får mennesket tildelt en specifik rolle, der minimerer socialiseringen, og samtidig et reduktivt selvbillede, der gør, at mennesket isoleres og fjernes fra mængden yderligere, hvor der ellers kunne indgå interaktion og forbindelse (Mønster, 2013, s. 26). Rollen kunne for eksempel være 'kunde', 'passager' eller 'bruger', hvortil identifikationen af denne entitet er ved hjælp af navn, adresse, ID, dankort m.m. (Augé, 2008, s. 89). I lufthavnen er du kun, hvad der står på dit pas; i supermarkedet er du kun, hvad der står registreret på dit dankort; hos Borgerservice er du kun, hvad dit sygesikringskort eller pas fortæller. Som Augé også beskriver: "In a way, the user of the non-place is always required to prove his innocence" (ibid.: 82). En verificering af disse informationer kapitaliserer mennesket, der bevæger sig på dette sted som endnu en entitet ud af mange, der ikke har noget med hinanden at gøre; måske med undtagelse af, at de passer i den samme klasse eller kategori, som i en lufthavn for eksempel (Cresswell, 2006, s. 223).

Denne fremmedgørelse på transitsteder, eller ikkesteder, kan også opleves i form af den udenforstående fornemmelse til omverdenen, man kan føle som forbruger eller passager:

In the non-places of supermodernity, there is always a specific position (in the window, on a poster, to the right of the aircraft, on the left of the motorway) for 'curiosities' presented as such [...] It seems that the social game is being played elsewhere than in the forward posts of contemporaneity
(Augé, 2008, s. 89)

Fra det ikkested, man står i, kan man anskue verden udenfor via en form for vindue, hvad end det er et faktisk vindue i et transportmiddel, en plakat på væggen, der viser en anden virkelighed end den, man befinder sig i m.m. Det bliver en påmindelse om den sociale, affektive udfoldelse, man ikke selv kan opnå der, hvor man er og bekræfter én i sin fremmedgørelse. 'Rejsen' skaber altså et fikcionaliseret forhold mellem blikket, eller *the gaze*, og landskabet, hvor man betragter mere end det, man befinder sig i (ibid.: 69-70). Hertil mener Augé, at de steder, som personen i transit befinder sig i, derfor er arketyper på ikkesteder – at se den rigtige verden flyve forbi må være det ultimative udtryk for, at man ikke selv er nogen steder.

Her har Augé lavet flere modsætningspar, der eksemplificerer forskellen på sted og ikkested; stabilitet og flygtighed:

- a) Transitvirkelighed (bevægelse) vs. Opholds- eller Boligvirkelighed (stabilitet)
 - b) Motorvejsudfletning (hvor mennesker skilles) vs. Vejkrydset (hvor mennesker mødes)
 - c) Passageren (defineret af destination) vs. Den Rejsende (følger med på ruten)
 - d) Boligkomplekset (hvor man ikke bor sammen, og det ligger typisk i udkanten af byen) vs. Monumentet (hvor man mindes begivenheder, personer osv. med andre)
 - d) Kommunikationen (har koder, symboler og strategier) vs. Sproget (er talt)
- (Augé, 2008, s. 86-87, overs. af Mai & Ringgaard 2010, s. 61)

Specielt i forbindelse med det sidste modsætningspar kan det sproglige miljø være afgørende for, hvorvidt en person kan udfolde og binde sig til andre mennesker på et sted; selv de steder, der ikke er prædefineret som ikkesteder: "Vocabulary has a central role here because it is what weaves the tissue of habits, educates the gaze, informs the landscape" (ibid.: 87). Her citerer Augé den franske sprogfilosof, Vincent Descombes, der forsøger at beskrive, hvornår en person føler sig retorisk 'hjemme' (1987). Descombes forklarer, at sproghandlingerne på et givent sted er afgørende at undersøge for at determinere, hvorvidt der er plads til affektiv udfoldelse og dermed etableringen af sted (1987, s. 179). Hvis personen har en følelse af lethed rent retorisk, hvor han/hun ikke skal gøre store anstrengelser for at føle sig forstået

og anerkendt, er der her stedligt potentiale. Men hvis personen derimod føler sig misforstået for sine kendsgerninger, holdninger og kritik af andet/andre, vil denne dynamik skifte, og personen vil ikke længere føle sig velkommen (ibid.). Det retoriske landskab kan derfor være med til at skelne mellem steder og ikkesteder, når stedet ikke kan betegnes som et transitsted eller et sted med én specifik funktion. Her er individets oplevelse af stedet udelukkende i fokus.

Med denne redegørelse af ikkestedets skyggefunktion til stedet kan det ofte virke til, at ikkestedet naturligt får tildelt en negativ betydning for samfundet og i menneskets liv – selv i navnet og negationen ligger en forudindtaget fratagelse af tilblivelse (Augé, 2008, s. 69). Men ikke alle deler denne holdning; i hvert fald ikke den amerikanske forfatter og historiker, Lucy R. Lippard, der betegner sig selv meget positivt som “a nomad with a serially monogamous passion for place” (1997, s. 6). Her behøver den konstante bevægelse og omskiftelige tilværelse ikke at være en dårlig ting per se. Som individ kan man sågar indgå i en samhørighed med steder, der former individet, men hvor individet også former stedet; en såkaldt *multicenteredness* (ibid.: 10). Fremfor at se steder som noget statisk, vælger Lippard at se dem som noget dynamisk og foranderligt, der konstant bliver til i mødet med mennesker: “Each time we enter a new place, we become one of the ingredients of an existing hybridity, which is really what all ‘local places’ consist of” (ibid.: 6). Hermed kan stedsteori regnes for mere end en segregering mellem steder og ikkesteder, men som en symbiose af mennesker, erfaringer og placeringer, der konstant skaber og forandrer hinanden.

Hvor findes hjemmet?

Hvis man følger Augé og Foucaults idé om ikkestedet eller heterotopier, må disses ultimative modsætning være hjemmet – ikke kun et sted, men et *hjem*. Den franske filosof, Gaston Bachelard, beskæftigede sig specielt med tanken om hjemmet og herunder *huset*, som udgør vores første univers og udgangspunktet for den poetiske imagination (Mønster, 2013, s. 50-51). Her er det vigtigt at pointere, at Bachelard bruger betegnelsen *rum* om det, som Tuan betegner som *sted*, altså et ‘rum’, hvor et menneske kan udfolde sig affektivt (hans værk hedder *The Poetics of Space* og ikke ‘Place’) (1994). Bachelards fokus ligger i virkeligheden meget på den menneskelige psykologi og det poetiske billede, hvori ideen om hjemmet indgår, men der er stadig vigtige stedsteoretiske pointer at drage fra dette værk. Hans

undersøgelse af hjemmet hviler på begrebet *topophilia*, drevet af ordet *topos*, der betyder 'sted' på græsk (Brostrøm, 2009). Dette begreb bliver den grundlæggende intention med undersøgelsen: "[T]hese investigations would deserve to be called topophilia. They seek to determine the human value of the sorts of space [...] the space we love" (Bachelard, 1994, Introduction, xxxv). Missionen er ikke kun at bestemme de meningsfulde steder i et menneskes liv, men også at undersøge, hvorfor og hvordan de betyder noget for mennesket. Hjemmet spiller som sagt en stor rolle i denne anskuelse, da det fungerer som de første, fundamentale og stedlige byggesten i livets spæde start: "[O]ur house is our corner of the world [...] our first universe, a real cosmos in every sense of the word" (ibid.: 4). Herfra udgår vores verden og forståelse heraf, funderet i tryghed og genkendelse. Som Cresswell også formulerer det: "Home is an exemplary kind of place where people feel a sense of attachment and rootedness. Home, more than anywhere else, is seen as a center of meaning and a field of care" (Cresswell, 2004, s. 24).

Men som Bachelard også pointerer, er symbolet på hjemmet ofte *huset*; en fysisk manifestering af ideen om hjem: "[T]he house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace [...] the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind" (Bachelard, 1994, s. 6). Huset kommer så at sige til at 'huse' vores minder om hjemmet (ibid.: Introduction, xxxvii). Mere konkret sagt kan huset også antages som et materialistisk statussymbol for hjemmet: "Huset har og vil altid repræsentere succesen for din etablering af stedet på landjorden set med samfundets øjne" (Krog, 2016, s. 46). I takt med, at mennesket igennem et liv skifter hjem og bevæger sig fra sted til sted, vil ideen om det oprindelige barndomshjem i rammen af huset altid følge os (Bachelard, 1994, s. 6). Dermed sagt er minderne om hjemmet ikke nødvendigvis vigtigere end selve det hjem, et menneske måtte befinde sig i. Men Bachelard argumenterer for, at forestillingsevnen kun bidrager til betydningen af virkeligheden – den ideelle idé eller grundtanke forstærker det virkelige hjems værdi (ibid.: 3).

I opposition til Bachelards tanke om hjemmet som et allerede oplevet, nostalgisk og sublimt sted, der skal forsøges at opnås igen, står den franske forfatter, George Perec, med sit værk *Espèces d'espaces* (1974) (på dansk: *Verdens Rum og Andre Tekster*). Her plæderer Perec for, at hjemmet opstår i menneskets møde med steder gennem et helt liv, og at det ikke kun lever i en mystificeret, nostalgisk tanke om hjemmet: "Det væsentlige for Perec er snarere, at ingen erfaring nogensinde er så nært knyttet til og så tæt sammentvævet med et bestemt sted, at det opleves som et på samme tid absolut og selvfølgelig hjemsted"

(Tygstrup, 2013, s. 291). Der hersker en form for kontinuitet i Perecs forståelse af hjem, hvor mennesket er i konstant bevægelse mellem det hjemlige og uhjemlige, hvor de nye steder skal ”erobres på ny”, og livsudfoldelsen skaber nye steder og hjem i de nye omgivelser (ibid.: 291 og 299). Hjemmets skabelse hviler derfor ikke på at genskabe en gammel illusion men at finde og kæmpe for det nye hjemms berettigelse: ”Stedets problemstilling er hermed ikke alene overgivet til nostalgien, men fremstår snarere som en opgave: opgaven at finde sig til rette i verden, at skrive sig ind i verden” (ibid.: 299).

En anden prominent teoretiker indenfor stedsteori er Mikhail M. Bakhtin, der udforsker rum i sit værk *Rum, Tid og Historie* (2006). Kort sagt fokuserer Bakhtin på forholdet mellem tid og rum i litteraturen, et fænomen han kalder *kronotopen* (s. 13). Med dette menes der en relation i skønlitteratur, hvor ”rummet intensiveres og drages ind i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kendetegn udfoldes i rummet, og rummet fyldes med mening og dimension af tiden” (ibid.). Hermed kan man argumentere for, at Bakhtin ser på hjemmet som et sted, der kræver tid og investering for at kunne skabes – en tilbagevendende bevægelse til et trygt centrum. Som den danske forsker, Kamma Krog, også formulerer det: ”Bakhtin ser først stedet som manifesteret, når summen af menneskelig aktivitet har medført en ændring i det sociale system. Ét menneskes bevægelse gennem rummet gør det ikke til et sted for Bakhtin” (2016, s. 44). Der skal altså mere end ét individ til at skabe et hjem – i samhørighed og den delte erfaring med andre kan man gå fra rum til sted, fra sted til hjem. Samtidig konnoterer Bakhtin hjemstedet med et idyl, hvor det i hans undersøgelse er tæt forbundet med naturen (Bakhtin, 2006, s. 144). Her bliver hjemmet beskrevet som en ”konkret krog i rummet, hvor forældre og bedsteforældre levede, og hvor børn og børnebørn vil leve” (ibid.). Der er derfor en vis tanke om slægtskab forbundet med hjemstedet, en såkaldt *lilleverden* uden forbindelser til andre steder eller den øvrige verden (ibid.). Her minder tanken meget om Bachelards idé om hjemmet som et kosmos, hvorfra ens verden begynder (1994, s. 4). Men Bakhtins tidligere nævnte begreb, kronotopen, har også været omdrejningspunktet for en ekstensiv, historisk topos-forskning, hvor tid og rum bliver yderligere specificeret i sine teoretiske rødder.

Kronotopoi – En moderne topologi

Professor i fransk litteratur, Carsten Meiner, og professor i litteraturvidenskab, Frederik Tygstrup, begge fra Københavns Universitet, skrev i 2017 en artikel om bevægelsen fra en normativ til en historisk orienteret topos-forskning. Med *topos*, eller *topoi* i flertal, menes der ikke indholdsargumenterne og de argumentatoriske skemaer som set i den klassiske retorik, men nærmere en topik bundet op på litteratur og historie (Meiner & Tygstrup, 2017, s. 39). Her tager forfatterne udgangspunkt i en håndfuld udvalgte teoretikere, blandt andet den tyske romanist, Ernst Robert Curtius, der, med et specielt fokus på den europæiske middelalders litteratur, definerer topoi som ”faste vendinger eller tanke- og udtryksskemaer” (Curtius, 1941, ”Beiträge zur Topik” 1). Han plæderer samtidig for, at disse topoi både er udtryk for ”den europæiske ånds civilisatoriske udvikling” og ”tilværelsens fundamentale vilkår”, der gør dem ”tidløse” (Meiner & Tygstrup, 2017, s. 40). Historiciteten hviler i stilen af en given topik, hvor det mere tidløse og universelle aspekt kommer til udtryk i højere eller mindre grad i topikens skemaer eller temaer (ibid.).

Der skabes således en bro i de litterære topoi mellem ”denne verdens temaer og deres stilhistoriske former” (ibid.: 41). Som de også senere formulerer i artiklen, handler den kronotopiske topik lige så meget om det repræsenterede som om selve repræsentationen (ibid.: 47). Endvidere, hvis præmissen for en *ny* topologi er denne dynamik mellem historicitet og de eksistentialistiske temaer, ville man være nødt til at fokusere på den moderne verdens nye steder, materielle og konkrete, og deres litterære repræsentation (ibid.: 42). Her kan man altså udforske de nye muligheder rent narrativt og symbolsk, som de moderne steder tilbyder analytikerne (ibid.). I forbindelse med at udvide topik-begrebet nævner Meiner og Tygstrup også Bakhtin, der som tidligere nævnt fokuserer på sammenhængen mellem tid og rum, og hvordan steder kan opstå fra denne mekanisme – som de også skriver om Bakhtin, gør han ligeledes ”et forsøg på at udvide et for statisk begreb om det topiske” (ibid.). Her er specielt Bakhtin interessant at inddrage i en undersøgelse som denne, da han i takt med det tidslige aspekt også fokuserer på rummene i litteratur, der lever videre *i* litteraturen:

På den ene side giver han den en konkret historisk forankring ved at sætte fokus på sammenhængen mellem en historisk livsforms tid-rumlige organisering og de litterære billeder, der udspringer heraf. Og på den anden side viser han, hvordan disse billeder, disse formale ”assimilationer”, har deres eget videre liv i litteraturen: hvordan hele genrer kan udspringe af bestemte kronotopiske formationer, og hvordan det litterære materiale, der bliver til

gennem assimilationen af bestemte tid-rumlige miljøer, viderebearbejdes, udvikles og forandres i den litteraturhistoriske proces
(Meiner & Tygstrup, 2017, s. 43)

Her hviler fokuset på, hvordan toposset forankrer sig materielt og hvordan det kan fortsætte som et ekko i litteraturen; en forgrening af genren; en ny forms udvikling (ibid.). Hvad der tidligere bliver kaldt *topos* bliver betegnet som *assimilation* eller billeder af verden i litteraturen af Bakhtin. I Meiner & Tygstrups analyse bruges flere eksempler på historiske topoi, blandt andet det 19. århundrede, hvor den litterære orientering var møntet på ”borgerskabets steder som f.eks. restauranten, teatret, boulevarden, advokatkontoret, avisredaktionen og toget” (ibid.). Dette er altså eksempler på konkrete steder, der forekommer meget i litteraturen fra denne periode, hvor blandt andet H.C. Andersen var forfatter.

Men for at kunne indbefatte, hvad disse nye, moderne steder indeholder, nævnes den franske sociolog, Henri Lefebvre, der netop har prøvet at indsnævre dette: Et historisk sted er sammenstykket af følgende tre kriterier; 1) *Materielle kendsgerninger* (et naturligt, bymæssigt eller arkitektonisk miljø, 2) *Symbolske kendsgerninger* (måder at tænke, handle og organisere en social kollektivitet) og 3) *En imaginær dimension* (indeholder former og modi for erfaring af den kropslige og mentale realitet) (ibid.: 46). Som analytiker skal man derfor sondre mellem flere elementer såsom de konkrete placeringer, sociale forhold såsom politiske magtforhold, samfundssyn, tænkemåder for perioden og de menneskelige erfaringer, der fanges på dette historisk prægnante sted (ibid.). Men selvom realrummet er udgangspunktet for dette litterære sted, lever toposset videre fra denne konkrete reference som tidligere nævnt (ibid.: 48). Toposset bliver en form for ”litterær refleksionsform, der, indenfor sine rammer, kan tematisere et sæt af nye historiske konflikter og affekter” (ibid.). Et eksempel kunne være at bruge ”Hoffet og Byen” som topos i fransk litteratur under revolutionen for at eksemplificere klasseforskellene og det urimelige aristokratiske styre (ibid.).

Slutteligt kan man argumentere for, at der i denne nye topologi også eksisterer en *dobbelt topik*, hvor realstedernes topik står på den ene side som det genkendelige og forventelige af bestemte steder, mens den litterære topik på den anden side bidrager med spænding, nye narrativer og kritisk brug af disse steder (ibid.: 50). Et eksempel her kunne være klosteret som et sted i den moderne litteratur; stedets historiske topik er dermed bundet i ideer om cølibat, bøn og studier i konventionelt brug, mens den litterære topik i forbindelse med klostret udforsker synd, seksuelle drifter, undertrykte følelser og begær m.m. (ibid.).

Det er netop derfor, at disse topoi eller assimilationer kan leve videre i litteraturen; de skaber et rum udenfor forventningens rammer, og stedet springer ud af det rum, hvorfra det kom, og står selvstændigt på siden – som sted, fortælling og fortolkning.

Eksistentiel stedløshed

Efter at have redegjort for stedets teoretiske bagland, vil vi nu redegøre for individets eksistensmæssige grundlag, som vi i analysen vil sætte i forbindelse med stedets betydning i H.C. Andersens tekster. I moderne eksistentialisme finder vi især Jean-Paul Sartre og Thomas Hylland Eriksen relevant for vores undersøgelse, qua deres bidrag til forskningen indenfor dette felt. Vi vil også inddrage Edward Relphs teori om *placelessness* for at ekspliciteres stedets betydning for eksistensen.

En af Sartres hovedteser er, at det moderne menneske er dømt til frihed, og med den frihed følger angst og eksistentiel uro (Sartre, 2005, s. 51). Sartres moderne eksistentialisme adskiller sig fra religiøs eksistentialisme ved at afvise religion og Guds betydning for mennesket. I værket *Eksistentialisme er en Humanisme* (1946) optegner Sartre selv kontrasten mellem 1800-tallets religiøse eksistentialisme og den ateistiske eksistentialisme, som han selv definerer sig under. Sartre beskriver, hvordan den religiøse eksistentialisme anser, at menneskets essens kommer forud for dets eksistens, hvilket vil sige, at Gud har prædetermineret menneskets essens, inden mennesket eksisterede. Sartre mener selv, at “mennesket først eksisterer, er til, viser sig i verden, og at det definerer sig bagefter” (ibid.: 47). Dermed påstår Sartre, at eksistensen går forud for essensen. Vi tolker dermed i forbindelse med inddragelsen af stedsteori, at mennesket skal finde *sted* (eksistens) før det kan finde *sig selv* (essens).

Eksistens og kunsten at finde sted

I moderne eksistentialisme fremhæves det, at mennesket grundlæggende er dømt til frihed: “Dømt, fordi han ikke har skabt sig selv, og frit, fordi han, når han engang er kastet ind i verden, er ansvarlig for alt det, han gør” (Sartre, 2005, s. 57). Med frihed og ansvar følger angsten som en naturlig del af dét at være til. Men hvis friheden virkelig er så uindskrænket

og angsten så uundgåelig, som Sartre fremstiller det, opstår der hurtigt en eksistentiel ængsteligthed for, om man træffer de rigtige valg og dermed er det rigtige sted i livet. Som vores teoretiske afsnit ekspliciterer i begyndelsen, er begrebet *sted* tilbagevendende i sproglige billeder og vendinger, grundet dets (på overfladen) meget håndgribelige virke. Dog påviser teorien, at det fysiske sted ikke er helt så håndgribeligt, som det ser ud, hvilket i den grad også gør sig gældende for det eksistentielle sted og tilstedeværelse.

I stedsteorien inddrager teoretikeren, Edward Relph, begrebet *placelessness*, der defineres som en attitude: “What is important is to recognize that placelessness is an attitude and an expression of that attitude which is becoming increasingly dominant, and that it is less and less possible to have a deeply felt sense of place or to create places authentically” (Relph, 1983, s. 80). Placelessness er altså en ikke-autentisk attitude mod steder, som forårsager en afstandtagen fra stedet hos individet, der indtager denne attitude. Det stedløse menneske har derfor ”no awareness of the deep and symbolic significances of places and no appreciation of their identities” (ibid.: 82). Attituden indebærer, at individet forholder sig perifert og ikke investerer sig i de steder, som det konfronteres med (ibid.: 80). Relph uddyber, at en ikke-autentisk attitude betyder, at man er “closed to the world and to man’s possibilities” (ibid.). Besidder man en ikke-autentisk attitude mod verden, vil muligheden for autentiske relationer og tilknytning dermed være udelukket. Samtidig beskrives det, at ikke-autenticitet teoretisk set ikke skal regnes som lavere rangerende end autenticitet, fordi ikke-autenticitet er en naturligt forekommende del af hverdagen: “We do as others do without reflection because it is the accepted way of behaviour” (ibid.) Det er altså en naturlig del af eksistensen at forholde sig ikke-autentisk til dele af den. Dog uddybes det, at det i praksis kan være svært ikke at betragte ikke-autenticitet som en negativ attitude, fordi den ikke besidder samme niveau af refleksion, association og troværdighed som den autentiske attitude. Hertil skal det inddrages, at den ikke-autentiske attitude mod især stedet er vokset i takt med fremskridtet og en stigende mobilitet i samfundet:

Placelessness does compromise look-alike landscapes that result from improved communications and increased mobility and imitation [...] This ‘inauthentic attitude of placelessness’ is now widespread – to a very considerable degree we neither experience nor create places with more than a superficial and casual involvement
(Relph, 1983, s. 79-80)

Placelessness er altså i takt med den stigende mobilitet og imiterede steder vokset støt med fremskridtet. At steder er 'imiterede' tolker vi som ikkesteder, der ikke tilbyder et grundlag for eksistentiel tilknytning, hvorfor begreberne ikkested og placelessness ofte går hånd i hånd. Dog kan placelessness-attituden også indfinde sig på steder, hvis et individ føler sig afvist eller fremmedgjort på et sted. Her vil stedet dog formentlig transformeres til et ikke-sted, som følge af afvisningen.

Hvis verden gradvist får flere og flere ikkesteder, vil attituden placelessness uundgåeligt også stige. Her inddrager Relph en teori om *other-directed places*, som inkluderer turisme, hvilket han beskriver på følgende måde: "Tourism is a homogenizing influence and its effects everywhere seem to be the same – the destruction of the local and regional landscape" (ibid.: 93). Når et sted bliver other-directed, vil det sige, at det på forhånd 'tilpasses en anden'. I takt med kapitalismens opkomst har forbrugeren indtaget turistens rolle, og selv på autentiske steder vil turisten på forhånd være placeless. Stedet tilpasses derudover turisten og bliver et other-directed sted, som ikke tilbyder tilknytning eller affektiv forankring. Men i den moderne verden kan alle steder blive offer for kapitalismens effekt, og til den tese rejser Relph spørgsmålet om placelessness overhovedet er noget, vi kan undgå: "We may protest it, deplore it, propose alternatives to it, but the fundamental basis for our experience of the landscapes we live in is increasingly becoming the attitude of placelessness" (ibid.: 145). Hvis alle steder redigeres og tilpasses andre (other-directed), vil følelsen af placelessness uundgåeligt fylde mere og mere. Turisten kan om nogen defineres som stedløs, da dette subjekt ingen intention besidder om at knytte sig til de steder, han/hun indtræder i.

Den ikke-autentiske attitude mod hverdagens steder og personer (som følge af en attitude af ligegyldighed overfor disse) defineres som den subjektive form for ikke-autenticitet:

The largely unselfconscious and subjective form in which the individual is unwittingly governed by the 'anonymous they' without reflection or concern about this. There is also a second form that is more self-conscious and deliberate – the inauthenticity that is linked with the objective and artificial world of the 'public'

(Relph, 1983, s. 81)

Den objektive form binder sig i højere grad til en mere reflekteret attitude mod offentligheden, der opfattes som falsk af individet. Fælles for både den objektive og subjektive form er

en ikke-autentisk tilgang til verden og verdens indhold, som forårsager en distance og afstandtagen fra mulige relationer til mennesker og steder. Denne afstandtagen fører både til en placeless indstilling og attitude mod det sociale rum (subjektiv form) og en mangel på personligt engagement i det offentlige rum (objektiv form). Kunsten at finde sted i en verden af ikkesteder er altså ikke så let, som metaforen og dagligdagens vendinger fremstiller det. I takt med fremskridtet og stigende mulighed for mobilitet, gennemsyrrer den ikke-autentiske attitude mod steder menneskets eksistentielle livsvilkår, og følelsen af placelessness vil gradvist blive mere og mere dominerende. Det stedløse menneske er skabt.

Rødder eller fødder? Stedløs eksistens i en vekslende verden

I løbet af 1800-tallet og industrialiseringens fremgang i Europa opstod et nyt syn på verden – den blev mindre. Hvor man før i langt højere grad havde været bundet til bestemte steder, blev verden gradvist åbnet for en større, nemmere og hurtigere mobilitet, transport og globalisering. Mennesket fik mulighed for at rejse og opleve andre steder end dér, de blev født og oprindeligt havde tilhørsforhold. Det er i denne tid, H.C. Andersen forfatter store dele af sine tekster og drager ud i verden for at opleve og berette. I Thomas Hylland Eriksens værk *Rødder og fødder – Identitet i en foranderlig tid* (2006), beskæftiger han sig netop med mobilitet i en foranderlig tid, som giver mennesket *fødder*, hvor de før havde *rødder*. Han beskriver sine teser i værket som af typen “både-og” fremfor “enten-eller”: “Overskrifterne ser ud som modsætninger, men de er ikke af typen enten-eller. De danner snarere rum, som vi er dømt til at bevæge os i. Der er mere både-og end enten-eller i verden” (Hylland Eriksen, 2006, s. 11).

Eksempler på disse rum, som mennesket ifølge Hylland Eriksen er dømt til at bevæge sig i, er *indre/ydre* og *tryghed/utryghed*, som i teori afsnittet indgår i samme afsnit. Derudover er også rummet mellem *valg/tvang* interessant for vores undersøgelse, fordi den ekspliciterer, hvordan menneskets eksistentielle vilkår og tilstand aldrig kan fastslås i en konstant definition. Kontrasterne mellem disse rum skal derfor ikke regnes som fænomener, hvor det ene udelukker det andet, men nærmere at de placeres på et spektrum, hvor der er plads til *både* det ene *og* det andet.

Identitet og tradition

Portrættering af tilværelsens absolutte valgfrihed går i spænd med Eriksens fremstilling af individet, som i den moderne, vestlige kultur tilbydes et “tag-selv-bord” i stedet for en “dagens-ret” (Hylland Eriksen, 2006, s. 51). Med denne metafor ekspliciteres modernitetens endeløse valgmuligheder, som både udvider og udfordrer identitetsdannelsen ved altid at tilbyde alternativer: “Alt i alt er udviklingen mod større fragmentering og individualisme et fremskridt. Det som er gået tabt i form af tryghed og forudsigelighed, får sin belønning i form af frihed og ansvarliggørelse af det enkelte individ” (ibid.). Den fragmenterede identitet kan derfor ses som et både-og-fænomen, hvor der både findes fordele og ulemper i individets eksistentielle vilkår. På samme måde kan Relphs teorier om autenticitet og ikke-autenticitet i forbindelse med placelessness beskrives som både-og-fænomener, da det også er et rum, vi er dømt til at bevæge os i.

Hylland Eriksens kapitel om indre og ydre påvirkninger på individet beskæftiger sig med, hvad personlighed er. De indre påvirkninger er arv og genetik, mens de ydre henviser til miljø og opvækst (ibid.: 34-36). Hans tese er, at hverken arv eller miljø kan fremhæves som det centrale i eksistensen, da de begge spiller en lige vigtig rolle. Dog konkluderer han til sidst, at “frit handlende mennesker [stadig er] rammet ind af biologi og kultur, men gerne ser ikke længere ud til at kende deres eget bedste” (ibid.: 50-51). Med denne konklusion tolker vi, at både indre og ydre omstændigheder har en påvirkning på individet, men i takt med moderniteten og fremskridtet er genetikken ikke længere den dominerende, da mennesket og dets vilkår er blevet for komplekse og foranderlige. Denne tolkning understøttes af Hylland Eriksens tese om, at de biologiske forklaringer på menneskets handlen og væren er for enkle til alene at kunne definere mennesket i den moderne verdens kompleksitet (ibid.: 32).

Hertil kan det også inddrages, at det latinske *persona* “oprindelig[t] [betød] maske, noget der henviser til at identitet er foranderlig” (ibid.: 97). Her påpeger han igen, at identitet er et multifacetteret fænomen, som konstant kan forandres og justeres. I forbindelse med begrebet placelessness og Hylland Eriksens teorier om menneskets mulighed for mobilitet og deraf stedløshed, kan også fænomenet *attituderelativisme* inddrages. Attituderelativismen blev først formuleret af Hans Jørgen Nielsen i 1968, og begrebet indebærer et skift i attituden hos mennesket. Mennesket begyndte at forholde sig mere relativt til verden. Som følge af fremskridtet og moderniteten begyndte dette skifte også i menneskets attitude mod

steder, hvilket relativerede måden, man betragtede og mødte verdens steder på. I en konstant foranderlig verden blev det nødvendigt for individet at kunne forholde sig til mange indtryk og skift i tilværelsen, hvilket tvang mennesket til at være omstillingsparat både i forhold til, hvor de hørte hjemme og deres indstilling til eksistensen (Nielsen, 2017, s. 12). Hylland Eriksen nævner Anthony Giddens teori om post-traditionalisme, som omfatter, at traditionen i det moderne samfund ikke længere anbefaler sig selv: “Et post-traditionelt samfund mangler ikke traditioner, men de, der går ind for dem, må aktivt forsvare deres tradition. Der findes nemlig alternativer” (ibid.: 103-104). Han uddyber, at når først en tradition er brudt eller forkastet, åbnes et utal af alternativer, og det er netop udvalget af alternativer, som er med til at forme identiteten. Her beskriver Hylland Eriksen, hvordan forholdet mellem tryghed og utryghed opstår, når nye “utrygge” alternativer til gamle “trygge” traditioner præsenteres. Der kan i denne forbindelse fremhæves positive og negative ting ved både at holde fast i traditioner og bryde dem. Man finder tryghed og samhørighed i traditioner, som kan hjælpe med at fastholde en identifikation for individet. Samtidig skal man være opmærksom på, om en tradition stadig anbefaler sig selv, eller om der tilbydes et bedre alternativ (ibid.). I 1800-tallet, hvor mange af verdens ældre traditioner var i opbrud grundet den hastige fremgang, blev feltet mellem, hvornår en tradition skulle brydes eller beholdes, mere dynamisk. Her er især spørgsmålet om, hvor man hører hjemme, presserende, fordi verden netop åbnede op for mobilitet og nye transportmuligheder. Hylland Eriksen afrunder dette afsnit med citatet: “Mennesker har både rødder og fødder”, som i dette tilfælde i høj grad binder sig til identiteten og eksistensen i en hektisk foranderlig verden (ibid.: 106).

Eksistensen er altså ifølge Hylland Eriksen påvirkelig af både arv, kultur og sociale forhold. Mennesket tilbydes i den moderne verden mulighed for at vælge frit, hvilket kontinuerligt former og omformer identiteten. Samtidig influeres mennesket af traditioner, som er med til at fastholde dele af eksistensen og tilværelsen i faste rammer og normer. Alt i alt kan de to rum indre/ydre og tryghed/utryghed opsummeres ved, at mennesket konstant konfronteres med valg og alternative muligheder i en uendelig proces, som udfordrer den statiske tryghed og ultimativt kan føre til stedløshed.

Er mennesket frit?

I ovenstående afsnit har vi redegjort for Thomas Hylland Eriksens tanker og teorier om individet i en foranderlig verden. Vi har i afsnittet konkluderet, at eksistensen er præget af en valgfrihed og en konstant mulighed for at vælge et alternativ. Dog ønsker vi også at inddrage hans teori om friktionsfeltet mellem *valg* og *tvang*, som rejser debat om menneskets absolute valgfrihed. Hylland Eriksen stiller i dette afsnit spørgsmålet: “Hvornår vælger vi frit?” (2006, s. 145), og besvarer sit eget spørgsmål: “Svaret er: aldrig. Men svaret er også: Vi vælger frit indenfor den mulighedshorisont, vi ser” (ibid.). Med denne tese er menneskets valgfrihed afgrænset til den erkendelsesverden, det individuelle menneske besidder. Derudover beskriver han, at bestemte *vi-fællesskaber* også har en magt over individets frihed: “Vælg frit, men kun under betingelser som *vi* har skabt” (ibid.: 151). Han forklarer videre, at “[v]i-fællesskaberne dannes på mange måder og med varierende grader af eksistentiel betydning for den enkelte” (ibid.: 181). Med disse begrænsninger af friheden in mente, kommer både-og-aspektet af eksistensen til udtryk, fordi alle dele synes at være relative. Ultimativt afslutter Hylland Eriksen værket med netop at påpege, at der findes mere både-og end enten-eller i verden, hvilket opsummerer hans teoretiske tanker om menneskets eksistens. Så selvom mennesket i højere grad har fået fødder fremfor rødder, er der kulturelle og sociale begrænsninger på menneskets totale frihed. I vores undersøgelse bliver dette aspekt af eksistentia-lismen relevant, når der opstår konflikter, eller når *vi-fællesskabernes* betingelser udfordres af et individ. Tvinges et individ eksempelvis fra sted til et andet sted, problematiseres på-standen om individets uindskrænket valgfrihed og ansvar for egen tilværelse.

Hjem-ude-hjem – Eventyrlig teori

De udvalgte værker af H.C. Andersens forfatterskab i dette kandidatspeciale består af fire eventyr, en roman og en rejseskildring, men da vi finder eventyrlige træk i alle tre genrer, har vi valgt at inkludere en teoretisk redegørelse af udvalgte eventyrtræk. Her er det især *kontraktmodellen*, som er interessant qua vores stedsteoretiske fokus i undersøgelsen af H.C. Andersens litteratur. I dette afsnit vil vi især henvisne til teoretikeren og strukturalisten, Tzvetan Todorov, som teoretiserede *det fantastiske*.

Centralt for eventyret er, at det foregår i en anden virkelighed end den, vi kender. Dette fordrer ifølge Todorov, at læseren af eventyret forholder sig på en bestemt måde: “I første omgang må teksten tvinge læseren til at betragte personernes verden som en verden af levende mennesker og til at vakle mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på de beskrevne hændelser” (Todorov, 1970, s. 34). Inddrager man stedsteoriens begreber i dette udsagn, vil konklusionen lyde, at man som læser af eventyret accepterer et andet rum end virkelighedens rationelle rum: “Den overnaturlige verdens tid og rum, [...] er ikke dagligdagens tid og rum” (ibid.: 111). Dermed ikke sagt, at eventyret ikke også følger den naturlige verdens rum og naturlove til tider men blot, at der fra læserens side skal veksles mellem disse to rum: “*Læserens tøven* er altså det fantastiske første betingelse” (ibid.: 33). Derudover findes der i eventyrets rum en *protagonist* eller helt, som af Todorov klassificeres under *fiktionsmodierne*, som “udgøres af forholdet mellem bogens helt og os selv eller naturlovene” (ibid.: 16). I forbindelse med vores undersøgelse er kun en ud af de fem klassifikationer relevant: “Helten er (af grad) læseren og naturlovene overlegen; denne genre er *legenden* eller *eventyret*” (ibid.).

Foreløbigt har vi altså redegjort for, at eventyret indeholder en protagonist, som optræder i et rum, der adskiller sig mere eller mindre fra virkelighedens rum. Når disse grundlæggende træk er på plads, kan vi bevæge os videre mod eventyrets strukturelle opbygning: “[E]nhver fortælling er en bevægelse mellem to lignende, men ikke identiske ligevægtstilstande” (ibid.: 151). Dette udsagn binder sig til kontraktmodellen, der bruges til at beskrive og strukturere et hændelsesforløb i en fortælling. Indledende i fortællingen befinder protagonisten sig i en ligevægtstilstand, som eksempelvis kunne være i hjemmets trygge og velkendte rammer: “I begyndelsen af fortællingen foreligger der altid en stabil situation [...] Så sker der noget, der forstyrrer roen, der afstedkommer en uligevægt” (ibid.). Uligevægten betyder, at protagonisten forlader hjemmet, og dermed forekommer et såkaldt kontraktbrud;

protagonisten befinder sig nu i det utrygge og ukendte “ude”. Uligevægten kan både forårsages af en ydre og tvungen omstændighed, men modsat kan den også forårsages af noget indre i protagonisten, som dermed selv opsøger dette brud på kontrakten og drager væk fra hjemmet på eget initiativ. Begivenhederne, der finder sted, mens protagonisten er “ude”, differerer fra fortælling til fortælling, men fælles for eventyreren er, at protagonisten vender “hjem” igen: “Ligevægten er således genoprettet, men det er ikke den samme ligevægt som i udgangspunktet” (ibid.). Med dette menes, at skønt der er genoprettet harmoni og ligevægt, er der sket en udvikling hos protagonisten. Denne har været ude og mødt prøvelser væk fra hjemmet og har dermed udviklet.

Kontraktmodellen er interessant at sætte i forbindelse med stedsteori, da den netop binder sig til stederne i et eventyr eller en eventyrlig fortælling. Hjemmet, der indledningsvist defineres som et sted for protagonisten, kan som følge af den indre eller ydre omstændighed, der forårsager kontraktbruddet, pludselig mødes med en attitude af placelessness. Protagonistens attitude mod det oprindelige hjem forandres, når denne (valgfrit eller tvunget) indser, at den må forlade dette sted og drage ud mod det ukendte. I eventyret har protagonisten ofte et meget klart endemål, som er at genoprette ligevægten, hvorfor selve rejsen mod denne genopretning kunne tolkes som bestående af ikkesteder for protagonisten. Kontraktmodellen kan i vores undersøgelse benyttes på alle de udvalgte værker, da H.C. Andersens protagonister alle oplever en bevægelse af hjem-ude-hjem på den ene eller anden måde. Vi søger ultimativt at undersøge, hvorvidt protagonisten i alle tilfælde oplever en fuldstændig genoprettelse af ligevægten, eller om der er eksempler på en ikke-genoprettelig uligevægt, som i så fald vil lede til en tolkning af stedløshed for protagonisten.

Hotelromaner – Når romaner omhandler og er rum

I redegørelsen af sted og rum i kombination med den metodiske intention om at anvende disse på skønlitteratur rent analytisk, er det også vigtigt at anskue ikke blot hvilke rum, historierne indeholder, men også hvilke rum selve bogsiderne indeholder. Bogens ord rummer utallige betydninger og en rumlighed, ligesom de rum, vi lever i, er mættet med indskrifter (Tygstrup, 2013, s. 298-299). Som den tidligere nævnte franske forsker, George Perec, også

forklarer, kan skriften og selve ritualen omkring det at skrive sågar blive et hjem for den, der ikke har et (ibid.).

Professor i litteraturvidenskab og moderne kultur ved Københavns Universitet, Martin Zerlang, skrev værket *Hotelromaner* (2021), der netop udforsker litteraturens rummelighed men med et primært fokus på *hotellet* som stedet, der både agerer metafor og ramme for romanen. Denne dobbelthed består på den ene side af hotellet som lokationen eller rammen om en roman, hvorfra genren *hotelromanen* manifesterede sig i det 19. århundrede (Zerlang, 2021, s. 22). På den anden, mere abstrakte side, kan hotellet forstås som en billedlig parallel til selve læseroplevelsen, hvor læseren indtræder i romanen for en stund og 'bor' i den:

Der er i hoteller og romaner et beslægtet mix af det anonyme og det intime. Hundreder, tusinder kan have boet i dette værelse eller læst i denne bog, men hver enkelt gør det for en stund til sit værelse eller sit romanliv, selvfølgelig inden for de rammer som er udstykket af arkitekten eller forfatteren
(Zerlang, 2021, s. 18)

Her er der altså tale om, at ligesom et individ kan træde ind på et hotel, bo for en stund og tage afsted igen, kan en læser residere i en roman i det tidsrum, det tager at læse den, og dermed er oplevelsen tidsligt prædetermineret og typisk relativt kort, ligesom et hotelophold (ibid.: 14-15). Ligheden mellem disse to 'rum' kan forstås på flere planer; for eksempel opgiver man som gæst i begge tilfælde sin identitet, enten ved a) overdragelse af kreditkort i bytte for en nøgle og "et værelse, der med sit abstrakte nummer står åbent for enhver identitet", eller ved b) at læseren kortvarigt opgiver sin egen identitet til fordel for en fiktiv identitet, hvor læseren kan låne eller leve i den for en stund i romanens handling (ibid.: 18). Denne sidstnævnte anskuelse af mistet eller omskiftelig identitet kan også relateres til det tidligere nævnte begreb, attituderelativisme, hvor det moderne menneske kan skifte mellem attituder og adaptere sig i forhold til sine omgivelser.

Videre skriver Zerlang også, at romanen og hotellet kan beslægtes på baggrund af gæstens første rumlige oplevelse – rent strukturelt kan der også drages paralleller. For eksempel kan gæsten både møde en glamourøs lobby eller en snusket disk, ligesom læseren kan møde en generøs, alvidende fortæller eller en passiv en af slagsen (ibid.: 21). På samme måde er hotellet "opdelt i sale og værelser, og handlingen er inddelt i kapitler, og ligesom

hotellets vinduer kan lede blikket ud mod storslåede udsigter eller ind mod sværtede bagårdsmure, kan romanen føre læseren ud på livets solside eller ind mod livets skyggesider” (ibid.). Her bliver hotellet så at sige en rumlig metafor for romanens inddeling og læseroplevelse, og gæsten kan i begge tilfælde føle sig hjemme for en stund – begge rum har stedligt potentiale. På samme måde fungerer disse rum som et form for blankt kanvas, hvor læseren eller gæsten har mulighed for at udforske sig selv på ny og komme ud på den anden side som et andet menneske end før. Her citerer Zerlang den kroatisk forfatter og digter, Ivana Brodžić: “Jeg kan lide hoteller, for det er sådan, at i et hotel har du ingen historie, du har kun en essens. Du føler det, som om du er lutter muligheder, og at du ligesom et knitrende blankt og hvidt stykke bølgepapir venter på at blive omskrevet. Der er ikke nogen fortid” (ibid.: 164). Dette stadie af tabula rasa fører samtidig til en fremmedhed i verden, hvor det at søge mod hotellet eller romanen i virkeligheden er en søgen efter en betryggende form for fremmedgørelse (ibid.: 162).

Det er netop denne transit, denne rejse gennem værelset og bogsiderne, der er hele ideen bag Zerlangs værk:

Hotellet satser alt på ankomsten, men når det kommer til stykket, ved alle, at der også venter en hjemkomst. Spørgsmålet er så, om det bliver en hjemkomst til den gamle orden, eller om opholdet i hotellets boble giver en anledning til en ny orden. Forbliver man den, man var, eller bliver man en anden, når man får orden på sig selv?

(Zerlang, 2021, s. 14)

Den processuelle oplevelse af at bo på et hotelværelse eller at leve i en roman for en stund, at bevæge sig i en anden verden, er livsændrende i større eller mindre grad og giver ens oprindelige verden, hjem eller stedlighed et andet præg end før (ibid.: 192). Eller som Zerlang selv beskriver det, så ”ser verden lidt anderledes ud” på den anden side, og grænsen mellem det genkendelige og det fremmede rykkes ud i en ”transcendental hjemløshed” (ibid.). Denne rejse gennem romanens og hotellets verden altererer ultimativt de ideer og formodninger, vi måtte have om verden og andre, hvor denne tanke også kan kobles på a) Meiner og Tygstrups tidligere nævnte idé om den dobbelte topik – litteraturen skaber sine egne rum, der forandrer vores perception af disse i virkeligheden, og b) Todorovs teori om genoprettelsen af ligevægten i kontraktmodellen.

Metode

I dette kandidatspeciale vil vi undersøge den stedløshed, der kommer til syne i H.C. Andersens forfatterskab og liv – både hos protagonisterne i hans fortællinger og hos ham selv. I vores undersøgelse er vi gået deduktivt til værks, da vi har betragtet de udvalgte værker med en formodning om at observere nogle stedlige fænomener. Vi har derfor udvalgt teorien, inden vi påbegyndte vores undersøgelse og analyse af teksterne, hvilket foranlediger, at vi har kunnet vælge værker med flere eksempler på stedlighed. Teksterne, vi har valgt, er selekteret med henblik på at skaffe et bredt empirisk felt og overblik over forfatterskabet, hvor både eventyr, romaner og rejseskildringer er repræsenteret.

Analysen er opdelt i tre kapitler. I det første kapitel, “Den eventyrlige stedløshed”, indgår analyserne af *Den grimme ælling* (1843), *Grantræet* (1844), *Den lille Havfrue* (1837) og *Sneemanden* (1861), og hver analyse består af de samme tre fokuspunkter: “Stedlighed – Komposition”, “Rødder og Fødder” og “Hjemmet”. Dette har vi gjort med henblik på at skabe homogenitet i analysen, da de fire udvalgte eventyr deler mange af de samme stedlige og eventyrlige træk, men på hver deres måde. Det andet kapitel af analysen har vi valgt at kalde “Den fiktive stedløshed”, der består af en dybdegående analyse af Andersens roman *Improvisatoren* (1835). Her undersøges både stedligheden og de eksistentielle temaer hos hovedpersonen i fortællingen, Antonio. Slutteligt hedder det tredje og sidste kapitel i analysen “Den biografiske stedløshed”, hvor vi analyserer Andersens famøse rejseskildring *En Digtters Bazar* (1842) og ser på, hvordan han selv oplevede stedløshed og fremmedgørelse på sin egen verdensrejse. Løbende vil vi inddrage fund fra de forskellige analyser for at belyse de lignende træk i fortællingerne, uanset genre, og de løbende opsummeringer vil også sammenstykke de diverse kontraster og ligheder mellem værkerne.

Her er det naturligvis vigtigt at pointere, at trods vores tredelte opdeling af værkernes genrer (eventyr, fiktion og biografi), kan alle værkerne teknisk set kategoriseres som autofiktive. Eventyrerne, som mange analytikere tidligere har peget på, kan i mange tilfælde spores tilbage til Andersens eget liv og oplevelser specielt *Den grimme Ælling* (1843) som det mest famøse eksempel. Ligeledes kan *Improvisatoren* (1835), som nævnt ovenfor, også konnoteres til Andersens egne rejser gennem Italien, og hovedpersonen deler mange af de samme syn på verden og stedlighed, som Andersen selv gjorde eller ønskede, at han gjorde. I rejseskildringen *En Digtters Bazar* (1842) brydes de mange eventyrlige beskrivelser af de

eksotiske lande og steder med små opdigtede historier, der ofte tager udgangspunkt i den lokation, han befinder sig på i momentet, han skriver dem, hvorfor skildringen også på mange måder bliver en fiktionisering af rejsen. Disse små historier vil vi dog ikke komme ind på i analysen. Derfor er vores kategorisering mest for læservenlighedens skyld, men i virkeligheden kan alle de udvalgte værker teknisk set godt kvalificeres som autofiktive. I analyserne af de fiktive værker har vi valgt at undlade alle autofiktive træk, selvom mange tidligere undersøgelser har dette element inkluderet. Dette metodiske valg har vi truffet for at give analysen af de fiktive tekster et mere autonomt præg, som tillader os at tolke dem som individuelle tekster. Vi vil desuden gøre opmærksom på, at vi i eventyrene til tider har måttet undlade gennemgange af historierne og kronologiske beskrivelser af narrativerne for at kunne udnytte pladsen i analysen til det stedlige aspekt. Det brede genremæssige skel har forårsaget en nødvendig skelnen i, hvilke dele af teorien kunne benyttes i analyserne. Derudover skal det tilføjes, at vi grundlæggende set forsøger at generalisere en større pointe ud fra et mindre, repræsentativt udvalg af litteratur, da kandidatspecialets omfang har betydet, at en mere ekstensiv undersøgelse ikke har været mulig.

Stedsteori, eksistentialisme og eventyrteori har vi valgt at benytte i alle genrer, mens teorierne om hotelromaner af Zerlang og normativ topos-forskning af Meiner & Tygstrup kun benyttes i analysen af romanen og rejseskildringen. Vi benytter stedsteorien samt eksistentialisme i alle analyserne, da disse er vores bærende teorier. Vi har valgt at læse eventyrteori ind i alle repræsenterede genrer, da vi finder eventyrtræk i alle fortællingerne, hvilket vil give analyserne en homogenitet og kohæsion i sin særlige tilgang til især komposition og sted (kontraktmodellen). I kombinationen af eksistentialisme og stedsteori er vi også i stand til at udrede de mere personlige oplevelser af sted ud fra den psykiske oplevelse, som protagonisten eller Andersen selv oplever. Dette belyser yderligere, hvordan oplevelsen af sted netop er funderet på baggrund af den enkeltes oplevelse, hvorfor vi ikke forsøger at generalisere de nævnte steder og ikkesteder, men give et indblik i, hvordan de opleves af både fiktive karakterer og rigtige personer. Her skal det tilføjes, at eksistentialisme kan være svær at betragte som en decideret teori, da det egentlig er en retning indenfor filosofi, men det skal ses som en retningslinje til at anskue, hvordan menneskets adfærd opstår, udvikles og påvirkes.

Efter analysen vil vi perspektivere til Charles Baudelaires samling af prosadigte, *Parisisk spleen* (1869). Dette gøres med henblik på det moderne menneske, og hvordan denne tidsånd kommer til udtryk, både hos Baudelaire og Andersen ud fra de erfaringer, vi allerede

har gjort os i den foregående analyse. Perspektiveringen vil have nogle enkelte stedsteoretiske nedslag og pointer, men perspektiveringens primære fokus er at se på, hvordan den eksistentielle rodløshed og moderne kunstnerånd kommer til udtryk hos Andersens protagonister såvel som ham selv. I analysen inddrager vi også Baudelaire enkelte steder som et slags forstadie til perspektiveringens pointer.

Den eventyrlige stedløshed

Den grimme Ælling (1843)

Stedlighed – Komposition

Af alle H.C. Andersens eventyr må eventyret om den grimme ælling regnes som den mest folkekære og velkendte fortælling. Andersen udgav eventyret som en del af en samling i 1843, og mange har spekuleret og tolket ællingen som et symbol på Andersen selv. Eventyret kan dog læses med et mere autonomt fokus på indhold, som vil bevilge en mere nykritisk tolkning af både den grimme ælling og de steder, der optræder i eventyret. Først og fremmest er det vigtigt at grundlægge eventyrets unægtelige fantastiske dimension, og hvordan denne skal forstås: “Når dyr taler, bekymrer vi os ikke derom, thi vi ved, at tekstens ord skal tages i en anden betydning, nemlig den, der kaldes allegorisk” (Todorov, 1970, s. 33). Dette er en central pointe for læseoplevelsen af de fire udvalgte eventyr i denne analyse, da det er den præmis, læseren må acceptere for at forstå fortællingerne til fulde.

Kompositionen i *Den grimme Ælling* kan organiseres i to centrale dele; den eventyrlige kontraktmodel og årstidernes skiften. Disse har symbolsk indflydelse på hinanden gennem fortællingen. Indledningsvist ser vi kontraktmodellens hjem-ude-hjem-bevægelse i den grimme ællings rejse. Den udklækkes i andereden og præsenteres i andegården. I andegården udtaler den gamle and med spansk blod til de nyankomne ællinger: “lad nu, som I var hjemme”, hvorefter eventyret beretter: “Og saa vare de, som hjemme” (Andersen, 1990, s. 32-33). Tidligt i narrativet præsenteres andegården altså som et “hjem” for den grimme ælling og dens søskende. Ællingen møder dog ingen accept i andegården, hvor dens anderledes udseende og størrelse fører til spot og ydmygelse fra andegårdens andre beboere: “Den stakels Ælling vidste hverken, hvor den turde staae eller gaae, den var saa bedrøvet, fordi den saae saa styg ud og var til Spot for hele Andegaarden” (s. 33). Hertil kan forskellen på at “høre hjemme” og at “lade som man er hjemme” fremhæves, da den gamle and netop formulerer sætningen: “lad nu, som I var hjemme”. På grundlæggende semantisk niveau vil en sådan ytring opfordre til at simulere en opfattelse af stedet som hjem, mens attituden mod stedet som et autentisk hjem kan være fraværende. For den grimme ælling er dette sted absolut ikke et hjem, og ællingen oplever i andegården kun afvisning og placelessness.

Følelsen af placelessness fører til kontraktmodellens ud-bevægelse: “Da løb og fløi han henover Hegnet [...] saa kom den ud i den store Mose, hvor Vildænderne boede. Her laae den hele Natten, den var saa træt og sorrigfuld” (ibid.). Eventyret, som indledes med en ligevægt, brydes altså af andegårdens komplette afvisning af ællingen, der forlader dette sted, hvor den ikke føler sig accepteret eller hjemme. Ifølge Todorovs teori om eventyrets strukturelle opbygning, er der nu opstået en uligevægt i narrativet, og protagonisten begiver sig ud i forsøget på at genoprette ligevægten.

I kontraktmodellens ude-steder ser vi først den store mose, hvor den grimme ælling møder nogle vildgæs, som inviterer ham med på deres rejse. Men inden ællingen når at acceptere invitationen, bliver de to vildgæs skudt af jægere, og den grimme ælling tvinges atter i transit. Mosen bliver altså hurtigt et eksempel på et ikkested, da fugle jages og dræbes, hvilket uundgåeligt hindrer tilknytning og pause. Selvom der i mosen findes affektive responser, her i form af frygt og angst, hvilket typisk ville udgøre kriterierne for et sted, er der som nævnt ingen mulighed for pause, da subjektet tvinges til at flygte. Nok er mosen et sted for jægerne og nogle af de andre dyr, der ikke er truet, men for ællingen kan mosen aldrig blive et sted grundet dens art. Ællingen kommer derefter til et lille fattigt bondehus, hvor den heller ikke accepteres. I bondehuset møder ællingen en kat og en høne, som besidder en meget lukket attitude mod verden. I eventyret beskrives det, hvordan katten og hønen opfatter dem selv: “alletider sagde de: »vi og verden« for de troede, at de vare Halvparten, og det den allerbedste Deel” (s. 35). Her eksemplificeres det, hvordan karaktererne, som den grimme ælling møder, ikke har en anelse om, hvor stor verden egentlig er. Katten og hønen anser sig selv som den bedre halvdel til verden og har dermed en attitude af at være på størrelse med og endda vigtigere end resten af verden. På samme måde har andemoren tilbage i andegården en opfattelse af præstens mark som verdens grænse: “»Troer I, det er hele Verden!« sagde Moderen, »den strækker sig langt paa den anden Side Haven, lige ind i Præstens Mark! men der har jeg aldrig været!” (s. 31). Både andemoren, katten og hønen udviser altså en afgrænset attitude mod verdens steder, fordi de aldrig har begivet sig væk fra hjemmets trygge rammer. Til dette mener den grimme ælling “at man kunde ogsaa have en anden Mening, men det taalte Hønen ikke” (s. 35). Den grimme ælling har allerede set mere af verden på dens rejse end andemoren, katten og hønen tilsammen, og dens attitude bærer tidligt i fortællingen præg af at have en dybere forståelse af verdens størrelse og steder.

Men heller ikke i bondehuset føler den grimme ælling sig hjemme: “»I forstaae mig ikke!« sagde Ællingen” (ibid.). Ifølge Descombes teori om at føle sig hjemme dér, hvor man

retorisk føler sig forstået og anerkendt, kan bondehuset heller ikke defineres som et hjem for ællingen, som da også vælger at forlade dette sted på eget initiativ: “»Jeg troer, jeg vil gaae ua i den vide Verden!«” (s. 36). Bondehuset bliver for den grimme ælling til endnu et ikkested i transitten, der ikke tillader affektiv tilknytning eller grobund for skabelsen af et hjem, fordi den ikke passer ind eller accepteres af katten og hønen. Desuden siger konen i huset, at ællingen kun er på prøve i tre uger for at se, om den kan lægge æg, hvilket fra begyndelsen gør bondegården til et ikke-permanent transitsted for ællingen. Indtil nu har det i fortællingen været sommer, men efter ællingen forlader bondehuset, indtræder efteråret. Efteråret initierer kulde og uskånsomme vejrforhold, hvilket symboliserer ællingens modstand på rejsen, som kulminerer i vinterhalvåret.

Årstiderne spiller, som tidligere nævnt, en central kompositionel rolle i eventyret, men også i et stedteoretisk øjemed, da årstidernes skiften forandrer stederne. Sommeren symboliserer tiden, hvor ællingen ønsker at finde hjem i andegården og i det fattige bondehus, men ikke møder accept grundet vi-fællesskabernes afvisning af den. Efteråret og vinteren er årstiderne, hvor ællingen ikke aktivt forsøger at finde sted eller hjem længere, men derimod fra start opfatter alle steder i transitten som ikkesteder. Den nænner end ikke at ønske at høre hjemme hos svanerne, da den støder på dem: “den misundte dem slet ikke, hvor kunde det falde den ind at ønske sig en saadan Deilighed, den vilde være glad, naar bare dog Ænderne vilde have taalt den imellem sig!” (s. 36). Samtidig med ællingens opgivende attitude er stederne om efteråret og vinteren forandret til kolde og afvisende steder, som eksempelvis søen, der langsomt fryser til: “Ællingen maatte altid bruge Benene, at Vandet ikke skulde lukkes; tilsidst blev den mat, laa ganske stille og frøs saa fast i Isen” (ibid.). I eventyret skriver Andersen endda: “Men det ville blive altfor bedrøveligt at fortælle al den Nød og Elendighed, den maatte prøve i den haarde Vinter” (s. 37), hvilket ekspliciterer vinterens hårde effekt på stederne og dermed ællingen. De samme steder opleves altså på forskellig vis alt efter hvilken tid, stedet opleves i. Hertil kan Bakhtins teori om kronotopen inddrages, fordi det tydeliggør, hvordan tidens gang og stedets potentiale er afhængige af hinanden i litteraturen. Sommerhalvåret tilbyder en mulighed for stedlig tilknytning, mens vinterhalvåret gør dette umuligt. Årstidernes skiften er i eventyret om den grimme ælling med til at danne og opløse stedlige potentialer i en kontinuerlig cyklus.

Efter vinteren kommer foråret, og i foråret afsluttes kontraktmodellens bevægelse i *Den grimme Ælling*: “den laae i Mosen mellem Rørene, da Solen igjen begyndte at skinne varmt; Lærkerne sang – det var deiligt Foraar” (ibid.). Ællingen, som endnu ikke ved, at den

er blevet til en svane, flyver fra mosen og ind i en stor have: “og før den ret vidste det, var den i en stor Have, hvor Æbletræerne stode i Blomster, hvor Sirenerne duftede og hang paa de lange, grønne Grene lige ned imod de bugtede Canaler! O her var saa deilig, saa foraarfriskt!” (ibid.). I haven møder den nu voksne ælling tre svaner, som den bestemmer sig for at lade sig slå ihjel af, da den hellere vil dræbes af disse end at udleve mere mishandling og lidelse:

»Dræber mig kun!« sagde det stakkels Dyr, og bøiede sit Hoved ned mod Vandfladen og ventede Døden, – men hvad saae den i det klare Vand! den saae under sig sit eget Billed, men den var ikke længere en kluntet, sortgraa Fugl, styg og fæl, den var selv en Svane
(Andersen, 1990, s. 37)

Den grimme ællings rejse og prøvelser ude er gennemført, og ællingen er nu vokset og blevet til en svane. De tre svaner i haven byder den velkommen, og her får den forhenværende grimme ælling for første gang en autentisk mulighed for accept og sted. Foråret symboliserer altså både stedets og ællingens forandring og genopståede mulighed for autentisk tilknytning. Ifølge kontraktmodellen er ællingen hjemme dér, hvor den er omgivet af sin egen slags fremfor et fysisk sted, og ligevægten er dermed genoprettet til sidst.

Rødder og fødder

I eventyret om den grimme ælling ser vi både eksempler på en protagonists tvungne og valgfri transit i søgen mod ligevægtens genopretning. Her kan det indledningsvist inddrages, hvordan karaktererne, som den grimme ælling møder, ikke har en åben attitude mod verden. Som nævnt kort i analysen af kompositionen, har andemoren, katten og hønen en afgrænset og snæver opfattelse af verdens steder. Disse karakterer har altså en dogmatisk forståelse af eksistensen og tilværelsen som et resultat af aldrig at have forladt deres rødder. De har kun set en brøkdelt af verden, hvorfor deres attitude er svær at påvirke eller forandre. Den grimme ælling er derimod indledningsvist tvunget på transit fra andegårdens spot og lidelse, og senere vælger ællingen selv at drage videre på rejsen, hvilket fører til en åben attitude til verdens steder og individer. Den grimme ælling kommer altså i eventyret i besiddelse af fødder fremfor rødder, hvilket adskiller den fra de andre karakterer og sætter den i forbindelse med svanerne, som også har rejst i verden og dermed også besidder fødder:

“bredte deres prægtige, lange Vinger ud og fløi bort fra de kolde Egne til varmere Lande, til aabne Søer!” (s. 36). I dette citat ekspliciteres det desuden, at svanerne ikke er ofre for vinterens transformation af stederne, da deres vinger (i teoretisk forstand: fødder) bringer dem til de varme lande, mens vinteren hersker hjemme.

Svanerne er gennem hele eventyret et symbol på det ypperste for protagonisten. Denne fugl er et symbol på forvandling til noget bedre og eleveret. Alene deres farve, “skinnende hvide” (s. 36), kan symbolisere renhed og intellekt, mens adjektivet “skinnende” tilføjer et nærmest guddommeligt element til svanerne. Kontrasten til den hvide farve ses på den grimme ællings farve: “selv den stygge, graae Unge svømmede med” og “en kluntet, sortgraa Fugl, styg og fæl” (s. 31; 37). Farven grå er en blanding af hvid og sort, hvilket symboliserer ællingens udgangspunkt i eventyret. I andegården, bondehuset og alle de andre ikkesteder, ællingen konfronteres med, er ællingen stadig i udviklingsfasen og ved at skille sig af med den sorte farve. I forbindelse med ideen om rødder og fødder tolker vi, at den sorte farve forsvinder i takt med, at ællingen oplever mere og mere af verden og derfor endeligt optræder som en hvid svane.

Mens protagonisten er ælling, beskrives den som styg, stor og grå af både sin omverden og af sig selv som resultat af omverdenens fordømmelse, men da den opdager, at den er blevet til en svane, beskrives den med adjektiver som dejlig, smuk, ung, slank og undselig. Forvandlingen fra ælling til svane er en proces, som til sidst kulminerer i det famøse citat: “Det gjør ikke noget at være født i Andegaarden, naar man kun har ligget i et Svaneæg!” (s. 37). Altså er det underordnet hvilke strabadser og udfordringer, man konfronteres med, så længe ens eksistens er bestemt til storhed. Her kommer hele budskabet i eventyret også til udtryk. Et interessant aspekt af denne både fysiske og psykiske forvandling er den grimme ællings attitude fra grim ælling til smuk svane. Gennem hele fortællingen accepterer ællingen sin skæbne, da den også selv synes, at den er styg, men da den opdager, at den er blevet til en svane, accepteres den nye rolle hurtigt. Den grimme ællings attitude mod verden er altså bestemt af dens status de forskellige steder. I andegården og på bondegården er dens status lav som følge af dens udseende, manglende evner og de andre karakterers fordømmelse, men i haven med svanerne er dens status høj som følge af dens skønhed og karakterernes påskønnelse: “Alle sagde de: »Den nye er den smukkeste! saa ung og saa deilig!« og de gamle Svaner neiede for den” (s. 38). På den måde er det underordnet, at man er født i andegården, når man hele tiden lå i et svaneæg og alene deraf er bestemt til skønhed og storhed.

I forbindelse med Sartres teori om eksistens før essens, tolker vi moralen i *Den grimme Ælling* som en kontrast til dette livssyn. Hvis det ikke er betydeligt, hvor og hvordan man er født, så længe man er prædetermineret til storhed, må essensen i dette tilfælde gå forud for eksistensen. I dette eventyr er det altså ikke et resultat af ubegrænset frihed til at vælge, som i sidste ende definerer ællingen, men i højere grad en forudbestemt skæbne, hvori ællingen ingen magt har. Et sådant livssyn binder sig i høj grad til den religiøse eksistentialisme, som i 1800-tallet blev defineret af bl.a. Kierkegaard. Læses eventyret allegorisk, kan det også tolkes, at den grimme ællings skønhed som svane symboliserer evner og talent. Dog er budskabet stadig det samme; protagonistens evne og talent er bestemt fra fødslen og er derfor ikke et resultat af eksistentiel frihed. Det kan altså også tolkes i eventyret, at den grimme ælling er i besiddelse af rødder i stedet for fødder i forbindelse med den mere eksistentielle holdning, da ællingens essens (skæbne) er prædetermineret inden ællingens eksistens. Ergo ville den have opnået skønhed og storhed ligegyldigt hvor den befandt sig. På den måde bærer eventyret om den grimme ælling præg af en tilsidesættelse af behovet for fødder, da protagonistens skæbne på forhånd er bestemt.

Hjemmet

I eventyret om den grimme ælling er omdrejningspunktet at finde et sted at høre til; et hjem. Den grimme ælling accepteres ikke af andegårdens beboere, hvilket indleder ællingens søgen efter et nyt sted at kalde hjem. Begrebet får en anderledes betydning for eventyrets protagonist end først antaget, da det viser sig, at hjem ikke altid er et sted, men også kan være en attitude. Vi præsenteres i *Den grimme Ælling* for flere hjem; i andegården er ænderne hjemme, på bondegården er hønen og katten hjemme og hos bondemanden og bondekonen er de og deres børn hjemme. Disse karakterers forståelse af hjem er begrænset til et bestemt sted, hvilket især ekspliciteres i andegården ved andemorens forståelse af hele verden, som afgrænset ved præstens mark. Andemoren og karaktererne i andegården ser altså deres hjem som hele verden. Også katten og hønens forståelse af verden er begrænset, og de besidder desuden en egocentreret attitude, der tydeliggøres i deres tolkning af deres hjem som den bedre halvpart af verden. Disse eksempler på hjem er for eventyrets protagonist påviste ikkesteder præget af transit og afvisning af alle andre end individerne, som bebor disse hjem. I eventyret opdager den grimme ælling, at den er blevet til en svane i en smuk have, hvor

den også møder tre svaner. Man kunne fristes til at tolke haven som det endelige hjem ifølge kontraktmodellens komposition, men da svanerne antageligvis ikke har en endelig destination, har vi opstillet en alternativ tolkning.

Som følge af vores beskrivelse af den moderne verden, der i 1800-tallet begyndte at blive mere mobil og tilbød nye muligheder for transit, læser vi dette eventyr som et eksempel på alt det positive, denne forandring førte med sig. Svanerne er, i en allegorisk læsning af eventyret, et symbol på det moderne menneske, som har udviklet fødder og bevæger sig ud i verden. Denne tolkning understøttes af svanen som trækfugl, hvilket også spiller en rolle i eventyret. Da den grimme ælling først støder på svanerne, er de på vej mod de varme lande: “det var Svaner, de udstødte en ganske forunderlig Lyd, bredte deres prægtige, lange Vinger ud og fløi bort fra de kolde Egne til varmere Lande” (s. 36). Svanerne forlader kulden for at finde føde og varme længere sydpå, hvilket de gør hver vinter. For svanerne er transitten altså en livsnødvendighed, som er direkte forbundet med overlevelse, og deres tilværelse er altså præget af en nomadisk attitude. Den hjemløshed, som konstant transit fører med sig, er altså vital for svanen, hvorfor et stedsbundet hjem ikke er ønskværdigt for disse fugle. I eventyret er hjemmet for den grimme ælling derfor i højere grad defineret som en attitude som følge af, at hjem ikke er stedsbundet men forskellige steder, så længe ællingen er sammen med ligemænd i form af de andre svaner. Eventyret kan altså læses som en nytolkning af begrebet hjem og dét at være hjemme, da dette sted ikke er begrænset til ét sted, hvilket det ofte defineres som i teorien.

Grantræet (1844)

Stedlighed – Komposition

Den sørgmodige fortælling om det spæde grantræ, der møder sin grumme skæbne, er måske ikke et af H.C. Andersens mest kendte værker, men det korte eventyr beskriver på smuk og simpel vis, hvordan nærvær og påskønnelse af de gode stunder vægter højere end de steder, man i udgangspunktet troede, man ønskede at være. Ligesom vi observerede i *Den grimme Ælling* (1843), består *Grantræet* (1844) rent kompositorisk af to dele; kontraktmodellens strukturelle opbygning i kombination med overgangen fra det naturlige til det menneskabte og generiske. Derudover skal dette eventyr ligeledes forstås allegorisk i forbindelse med narrativet, som Todorov pointerer. I dette tilfælde er der ikke decideret tale om et dyr, men stadig en levende organisme, der igennem en besjæling bliver katalysatoren for et menneskeligt budskab.

I forbindelse med kontraktmodellens første led, ”hjem”, etableres der først og fremmest et naturskønt paradys i en næsten universalromantik sammensmeltning mellem elementerne:

Ude i Skoven stod der saadant et nydeligt Grantræ; det havde en god Plads, Sol kunde det faae, Luft var der nok af, og rundtom voxte mange større Kammerater, baade Gran og Fyr; men det lille Grantræ var saa ilter med at voxte; det tænkte ikke paa den varme Sol og den friske Luft, det brød sig ikke om Bønder-børnene der gik og smaasnakkede [...] saa satte de sig ved det lille Træ og sagde: »nei! hvor det er nydeligt lille!« Det vilde Træet slet ikke høre (Andersen, 1990, s. 41)

Selvom omgivelserne eller denne lilleverden, som Bakhtin ville kalde det, er underskønne og uden mangler, får læseren hurtigt et indtryk af, at fortællingens protagonist, det unge grantræ, er langt fra tilfreds. Grantræet besidder først og fremmest en længsel efter at vokse sig større og højere – at stå fastere, så at sige. Dette er både med henblik på et æstetisk og samhörigt aspekt, da denne vækst også vidner om en forfængelighed hos grantræet, der vil være lige så stor og smuk som de højeste graner. Med denne udvikling følger mulighederne for at indfinde sig i et større fællesskab end det, som grantræet allerede befinder sig i:

»O, var jeg dog saadant et stort Træ, som de Andre!« sukkede det lille Træ, »saa kunde jeg brede mine Grene saa langt omkring og med Toppen see ud i den vide Verden! Fuglene vilde

da bygge Rede imellem mine Grene, og naar det blæste kunde jeg nikke saa fornemt, ligesom de Andre der!«

(Andersen, 1990, s. 41)

At vokse, at *bevæge* sig opad, ville invitere fuglene *ind* i træet for at bygge rede; at blive et bo, et hjem for andre i en organisk symbiose. Derudover ville de høje trækroner også indvie grantræet i den familie, der hersker blandt de højeste graner, og det affektive fællesskab ville forøges i bevægelsen fra skovbund til trætop. Hertil kan Bakhtins begreb, kronotopen, inddrages, da dette sted stadig kræver mere social investering (de høje graner og fuglene) og tid (det voksende træ) for at kunne blive et hjem for grantræet.

Man kan sige, at grantræet har meldt sig ud af fællesskabet i dets øjenhøjde qua en subjektiv placelessness, der gør grantræet ude af stand til at værdsætte dets omgivelser og relatere til de værdier, som dets medvæsener har: ”Det havde slet ingen Fornøielse af Sol-skinnet, af Fuglene eller de røde Skyer, som Morgen og Aften seilede hen over det” (ibid.). Selvom dette per definition er protagonistens naturbundne hjem, føles det ikke sådan, og fremmedgørelsen fortsætter kontinuerligt gennem fortællingen i takt med, at protagonisten altid ønsker at være et andet sted end hvor den befinder sig. Mangel på stedlighed hviler derfor ikke i de fysiske rammer eller de subjekter, som grantræet møder, men i dets eksistentielle tilstand og tilgang til sin omverden. Den tidligere nævnte forfængelighed påvirker også udsynet på omverden, hvor grantræet på nogle måder føler sig misforstået og bedre end sine medbeboere i skoven. Grantræets omgivelser, der fornemmer dets eksistentielle kvaler og fysiske længsler til steder langt væk, afslører og varsler mod dens fatale skæbne tidligt i fortællingen: ”»Glæd Dig ved din Ungdom!« sagde Solstraalerne; »glæd Dig ved din friske Væxt, ved det unge Liv, som er i Dig!«. Og Vinden kyssede Træet, og Duggen græd Taarer over det, men det forstod Grantræet ikke” (s. 42). På næsten profetisk vis tager naturen afsked med det unge træ, der endnu ikke forstår konsekvenserne af dets ubestridelige lyst til forandring og bevægelse.

Længslen bliver det første tegn på, at grantræet vil mere end at være begrænset af sin biologiske tilstand og med tiden ønsker at bevæge sig fra ’hjem’ til ’ude’ i kompositionen – fra natur til kultur. Længslen intensiveres yderligere, idet narrativet udvides, og det unge grantræ hører om de tidligere skovboeres skæbne – en drøm, hvor det endnu ikke kender til bagsiden: ”»Og saa –?« spurgte Grantræet og bævede i alle Grene. »Og saa? Hvad skeer saa?« – »Ja, mere har vi ikke seet! Det var mageløst!« – »Mon jeg er blevet til for at gaae

denne straalende Vei? « jublede Træet” (s. 43). Fuglene i skoven beretter blandt andet om skibe i mastetræ tværs over verdenshavene – de døde træers nye liv i evig transit som båd – og de smukke unge graner, som protagonisten selv, der pynter så smukt i de varme stuer til jul.

Og rigtig nok ender grantræet netop i de sidstnævnte gyldne stuer til jul; den livslange drøm om at forlade hjemmet udledes, og det næste led i kontraktmodellen er initieret. Grantræet placeres i det smukke hjem, som det nu kan indtage og blive en del af. Det bliver pyntet smukt, og i dens pomp og pragt kan grantræets forfængelighed tilfredsstilles for en stund. Nu blev det endelig så smukt, som det håbede at blive. Der kredses om det, og ligesom dets omgivelser venter træet i spænding på, hvad der skal ske om aftenen. Men hurtigt efter det hyggelige jule-ritual med dans, sang og gaver, går det op for træet, at det er til for andres fornøjelse og ikke en del af familien og hjemmet: ”Børnene dandsede rundt med deres prægtige Legetøi, Ingen saae paa Træet uden den gamle Barnepige, der gik og tittede ind imellem Grenene, men det var bare for at see, om der ikke var glemt endnu en Figen eller et Æble” (s. 44). Træet kan ikke knytte sig til nogen i dette hjem, da dens formål udelukkende er æstetisk, og det bliver overset så snart, det har udført sin gerning og eneste formål. Som grantræet også spørger sig selv, mens bedstefaren fortæller børnene en historie: ”»Skal jeg slet ikke med, slet ikke gjøre Noget! « Det havde jo været med, havde gjort hvad det skulde gjøre” (s. 45). Selvom pausen fra bevægelsen er dét, der ifølge Tuan skaber sted, er grantræet alligevel ikke *der*, hvor pausen indfinder sig, og det bliver blot vidne til hjemmet; ikke en beboer. Bevægelsen ligger derfor ikke kun i transitten fra skov til stue, men bevægelsen hviler fortsat her rent eksistentielt – stuen er et ikkested for grantræet. Ironisk nok er grantræet som objekt med til at skabe stedlighed for familien, men dette forhold er ikke gensidigt – som Lippards begreb multicenteredness oplever grantræet kun at forme stedet, men ikke at blive formet af stedet.

Træet må søge tryghed i fiktionens verden, som bedstefaren i familien fortæller til børnene i eventyret om Klumpe-Dumpe; en protagonist, der rent faktisk lever lykkeligt til sine dages ende: »Ja, ja! hvem kan vide! maaskee falder jeg ogsaa ned af Trapperne og faaer en Prindsesse!« Og det glædede sig til næste Dag at blive klædt paa med Lys og Legetøi, Guld og Frugter” (ibid.). Men i modsætning til den forventede reinkarnation og affektive indvielse i sine omgivelser, bliver træet frataget sit pynt, taget ud af sin fod og sat på loftet “og her, i en mørk Krog, hvor ingen Dag skinnede, stillede de det hen” (ibid.). Langsomt men sikkert indser grantræet, at det har udført sin gerning, og at loftet er til at henstille ting, der engang

havde funktion men ikke længere har det. Endnu et ikkested i det ellers varme hjem, en forventningens rastestedsplads. Her indtræder de eksistentielle kvaler og fortrydelsens øjeblik for alvor. Grantræet fortæller således om Klumpe Dumpe-eventyret til musene, der også befinder sig på loftet: ”»den hørte jeg min lykkeligste Aften, men den Gang tænkte jeg ikke paa, hvor lykkelig jeg var!«” (s. 47). Grantræets tidligere nævnte evindelige lyst til at befinde sig andre steder end dér, hvor det befinder sig, bliver også emnet for den bitre morale, eventyret besidder.

Her kan man diskutere, hvorvidt der er tale om træets eksistentielle placelessness, som medfører, at træet ikke føler sig til stede, da vi har set eksempler på, hvordan træet ikke bliver accepteret og inkluderet i familiens hjem. Men som moralen i historien også indikerer, og som Tuan som tidligere nævnt også pointerer, opstår stederne kun dér, hvor pausen indfinder sig. Her kan individet forholde sig til sine omgivelser, investere sig affektivt, danne relationer og tage del i stedet. I en evig bevægelse og transit fra sted til sted når individet kun at observere, men ikke at tage part i fællesskabet, minderne og de stedlige kvaliteter. I eventyret skabes der også i kontrast til moralen et narrativ om, at jo mere man har rejst og oplevet, jo mere indhold har livet: ”»nei, hvor Du har seet meget! hvor Du har været lykkelig!«” (s. 46). Sagt på en anden måde og med tryk på datidsformen i dette udsagn, er stilstand forbundet med livets ende. Her bliver grantræets naivitet, uvidenhed og længsel efter mere dets død, hvor fortrydelsen indtræder slutteligt: ”det tænkte paa sin friske Ungdom i Skoven, paa den lystige Juleaften og på de smaa Mus, der saa glade havde hørt paa Historien om Klumpe-Dumpe. »Forbi! forbi!« sagde det stakkels Træ. »Havde jeg dog glædet mig, da jeg kunde! forbi! forbi!«” (s. 48). Grantræet ender på et ikkested, i gården, med udsyn til den friske, levende natur, mens den selv langsomt visner – her er et vindue ud til den verden, det selv var en del af men ikke kunne værdsætte.

Rødder og fødder

Som tidligere nævnt er træet rent biologisk bundet af sin natur, og dens rødder er solidt plantet i skovens muld – her bør det trives, men ønsker en rejse væk fra hjemmet, en transitvirkelighed frem for en opholdsvirkelighed. Men dermed sagt er grantræets levetid også betinget af dens muligheder; så snart rødderne er kappet, er det et spørgsmål om tid, før det visner. Denne fatale konsekvens bliver grantræet dog først smerteligt bevidst om senere i

eventyret. Selvom skoven ikke kan sikre træet foranderlighed, kan den sikre dets liv og sundhed.

Den direkte overgang fra hjem til ude sker idet, at rødderne kappes, hvor den magiske rejse ikke lever op til forventningerne eller den eksistentielle forløsning, som grantræet havde håbet på:

Øxen hug dybt igjennem Marven, Træet faldt med et Suk hen ad Jorden, det følte en Smerte, en Afmagt, det kunde slet ikke tænke paa nogen Lykke, det var bedrøvet ved at skilles fra Hjemmet, fra den Plet, hvor det var skudt frem; det vidste jo, at det aldrig mere saae de kjære gamle Kammerater, de smaae Buske og Blomster rundtom, ja maaskee ikke engang Fuglene. Afreisen var slet ikke noget behageligt
(Andersen, 1990, s. 43)

Trods den kølige afstand og ikke-autentiske attitude til hjemmet, som grantræet udviser i starten af eventyret, oplever det bagsiden af de fødder, det har fået, og tilværelsens mere smertelige aspekter i afskedens lune. Som grantræet også observerer hos de andre graner inden dets egen afrejse: ”de vare næsten ikke til at kjende” (s. 42). Med transittens muligheder og nye udsigter kommer også en vis usikkerhed og ustabilitet – en betingelse for de unge graner, som aktivt søger denne mangel på tryghed og ultimativt stedløshed. Disse træer vil have fødder og kappe deres rødder: ”Naar det var ved Juletid, da bleve ganske unge Træer fældede, Træer som tidt ikke engang vare saa store eller i Alder med dette Grantræ, der hverken havde Bast eller Bo, men altid vilde afsted” (ibid.). Men ideen om valg og tvang er en illusion for træerne; træet tror, det er frit og på en rejse af egen fri vilje, men fra rødderne bliver kappet, er træets skæbne bundet til menneskets magt. Fra skoven til stuen til loftet til gården og i dens endelige transit fra træ til aske er grantræet aldrig herre over sin egen skæbne igen, hverken fysisk eller eksistentielt. Bevægelsen leder grantræet ud i stedløshed, hvor den slutteligt ikke engang anerkendes som et træ længere – både essens og eksistens er strippet fra den stakkels organisme:

og svalerne fløi om og sagde »qvirre-virre-vit, min Mand er kommet!« men det var ikke Grantræet, de meente. »Nu skal jeg leve!« jubledede det og bredte sine Grene vidt ud; ak, de vare alle visne og gule; det var i Krogen mellem Ukrudt og Nælder, at det laae[...] »See, hvad der sidder endnu paa det ækle, gamle Juletræ!« sagde han og trampede paa Grenene, saa de knagede under hans Støvler
(Andersen, 1990, s. 47-48)

Gensynet med naturen bliver ikke glædeligt men et sidste farvel. Drømmen om livet på de åbne have og i de gyldne stuer endte med at umyndiggøre og reducere grantræet, der aldrig fik overhånden i sin eksistensberettigelse.

Hjemmet

Til eventyret om grantræet, der vil ud og opleve verden i al dens pragt og væld, plæderer vi for, at det også besidder et ønske om at finde et andet hjem, som kontraktmodellen også lover. Fuglenes fortællinger om de smukke hjem, hvori de unge grantræer finder vej og finder sted, fascinerer og forfører grantræet:

Var jeg dog i den varme Stue med al den Pragt og Herlighed! og da -? Ja, da kommer noget endnu Bedre, endnu Skjønnere, hvorfor skulle de ellers saaledes pynte mig! der maa komme noget endnu større, endnu herligere –! men hvad? O, jeg lider! jeg længes! jeg veed ikke selv, hvorledes det er med mig!

(Andersen, 1990, s. 43)

Ikke nok med, at ideen om hjemmet her lover tryghed og lykke, det lover også mere, end hvad husets rammer kan rumme. Et hjem, der konstant udfolder sig og skaber foranderlighed til glæde for grantræet. Men som tidligere nævnt bliver grantræet mødt med dets fysiske forhindringer kort tid efter, at det indtræder i hjemmet – det er ikke et menneske. Selvom grantræet i læsningen skal anskues allegorisk, som Todorov pointerer, er det samtidig et objekt for mennesket i eventyrets verden, som ikke kan indgå i det affektive fællesskab og blive en del af boligvirkeligheden. Hjemmet bliver, som Bachelard nævner, symbolet på den utopiske drøm om det perfekte hjem; den perfekte lilleverden, som Bakhtin også kalder det. Et hjem, som grantræet aldrig kan blive en aktiv del af. Håbet er der dog stadig, og på et tidspunkt interfererer grantræets oprindelige idé om hjemmet (skoven) med dets samtidige sted (huset), da dets forståelsessfære stadig er begrænset, og de stedlige kvaliteter stadig udforskes: ”og hvad mon da skeer? Mon der kommer Træer fra Skoven og see paa mig? Mon Graaspurvne flyve ved Ruden? Mon jeg her voxer fast og skal staae pyntet Vinter og Sommer?” (s. 44). Her overvejer grantræet sågar, om det kommer til at slå rødder i huset og blive en fysisk afgrening af hjemmet. En form for fast inventar og dermed en sikret entitet i hjemmets rammer og struktur.

Senere i eventyret, efter at grantræet er blevet sat på loftet, møder det en masse små mus, som den udveksler erfaringer og fortællinger med. Meget snart opdager grantræet, at ideen om det perfekte sted eller hjem ikke findes men er relativt ud fra, hvem der anskuer det, som Husserl også pointerer med sit fænomenologiske begreb *Ichzentrum*. Grantræets erfaringer af steder er ikke universelle, og derfor findes det sande hjem heller ikke. Dets jagt har været forgæves, og den skulle være blevet i sit oprindelige hjem, skoven:

»Hvor kommer Du fra?« spurgte Musene, »og hvad veed du?« De vare nu saa grueligt nysgjerrige. »Fortæl os dog om det deiligste Sted paa Jorden! Har Du været der? Har Du været i Spisekammeret, hvor der ligger Oste paa Hylderne og hænger Skinker under Loftet, hvor man danser paa Tællelys, og gaaer mager ind og kommer feed ud!« [...] »Det kjender jeg ikke!« sagde Træet, »men Skoven kjender jeg, hvor Solen skinner, og hvor Fuglene synge!« og saa fortalte det Alt fra sin Ungdom

(Andersen, 1990, s. 46)

Dette bliver vendepunktet for grantræets rejse, som igen understøtter lektien i eventyret om at nyde nuet og ikke sammenligne egne erfaringer med andres i en konstant søgen efter noget bedre. Her får grantræet også et formål med tilværelsen; at fortælle historier. Hvor den før stod til pynt, kan den nu udveksle erfaringer med andre og sparre affektivt med andre væsener, hvorfor loftet på mange måder er mere et sted end stuen. Senere kommer der flere til oppe på loftet, der også vil høre grantræets fortælling: "Næste nat kom der mange flere Muus, og om Søndagen endogsaa to Rotter; men de sagde, at Historien var ikke morsom, og det bedrøvede de smaa Muus, thi nu syntes de ogsaa mindre om den. »Kan De kun den ene Historie?« spurgte Rotterne" (s. 47). Her bliver musene og rotterne symboler for livets udvikling og interessesfære; musene er de nysgerrige børn, ligesom dem i stuen juleaften, der glædeligt vil høre den samme historie igen og igen og finder tryghed i hjemmets rammer, mens rotterne bliver symbolet på tab af uskyldighed og indpasset af den voksnes kynisme overfor verden. Rotterne, eller de voksne, vil hellere høre flere historier, se flere steder og ikke nøjes med det enkle og repetitive. Det har grantræet selv erfaret bitterligt i sin rejse fra skovens hjem til stuens fremmedgørelse, hvor det ikke selv kunne nøjes længere, men måtte søge videre. I forbindelse med kontraktmodellen bliver det sidste stop for grantræet dets død og ikke et meningsfuldt sted, hvor det kunne beundres, elskes og høre historier om verdens syv vidundere. I sidste ende løber børnene ind i huset, efter at grantræet er blevet hugget til pindebrænde, og brænder det. En symbolsk handling, hvormed træet dør i et hjem,

der aldrig blev dets eget: “derfor løbe Børnene, som legede, ind og satte sig foran Ilden, saae ind i den og raabte: »pif! paf!« men ved hvert Knald, der var et dybt Suk” (s. 48). Igen er grantræet kun til fornøjelse for andre men fandt aldrig glæden selv. I forlængelse heraf tolker vi, at træet opnår en form for ligevægt til sidst trods det faktum, at den ikke nødvendigvis finder hjem. Det vender tilbage til sin organiske rødder i ildens aske, hvorfra det kan renses og genopstå.

Den lille Havfrue (1837)

Stedlighed – Komposition

Det famøse eventyr, *Den Lille Havfrue*, er en fortælling, der er blevet fortolket og genfortalt utallige gange i tidens løb. Men overraskende nok glemmer mange tit og ofte, hvordan eventyret rent faktisk ender, og hvor mørk en drejning den lille havfrues eksistens tager i sidste ende. Trods det romantiske plot, får historien ikke den lykkelige slutning, som læseren kunne have håbet på, hvilket også gør eventyret uforudsigeligt og interessant.

Først og fremmest får vi i kontraktmodellens første led introduceret og etableret et hjem på havets bund; en form for abstrakt hus:

Paa det allerdybeste Sted ligger Havkongens Slot, Murene ere af Coraller og de lange spidse Vinduer af det allerklareste Rav, men Taget er Muslingeskaller, der aabne og lukke sig, eftersom Vandet gaaer; det seer deiligt ud; thi i hver ligge straalende Perler, een eneste vilde være stor Stads i en Dronnings Krone

(Andersen, 1990, s. 87)

I havets uendelige rum finder vi det såkaldte ”allerdybeste sted” – en affektiv boble under havets overflade, der bryder med fiskenes evige bevægelse. Her hersker havkongen, og hjemmet drives til stadighed qua de ældre kønsroller, hvor ”hans gamle Moder holdt Huus for ham”, da havdronningen døde mange år forinden den tid, hvor historien udspiller sig (ibid.). Bedstemoren udgør derfor også en moderrolle for havkongens seks døtre, hvor protagonisten, den lille havfrue, er den yngste og smukkeste i flokken. I dette hjem fornemmer læseren tryghed og glade dage, og det er tydeligt, at dette barndomshjem er trygt og fyldt med gode minder: ”Hele den lange Dag kunde de lege nede i Slottet, i de store Sale, hvor levende Blomster voxte ud af Væggene [...] Hver af de smaa Prindsesser havde sin lille Plet i Haven, hvor hun kunde grave og plante, som hun selv vilde” (s. 88). De idylliske beskrivelser af dette sted er et perfekt eksempel på Bachelards idé om barndomshjemmet som arketyperen for det perfekte sted – den konstante referenceramme til stabilitet, kontinuitet og sorgløshed.

Men på dette familiære sted føler protagonisten sig alligevel anderledes, da hun på mange måder skiller sig ud fra sin søskendeflok – her inkluderer det affektive fællesskab hende ikke altid:

Hun var et underligt Barn, stille og eftertænksom, og naar de andre Søstre pyntede op med de forunderligste Ting de havde faaet fra strandede Skibe, vilde hun kun, foruden de rosenrøde Blomster, som lignede solen der høit oppe, have en smuk Marmorstøtte, en deilig Dreng var det, hugget ud af den hvide, klare Steen og ved Stranding kommet ned paa Havbunden (Andersen, 1990, s. 88)

Mens hendes søstre manifesterer de steder, de befinder sig i og tager ejerskab over dem, drømmer den lille havfrue sig væk til over havoverfladen via sit rituelle sted i haven. Man kan argumentere for, at via en subjektiv placelessness tager hun afstand fra sine søstres værdier og indfinder sig ikke efter normerne på dette sted, da hun ikke kan relatere til dem. I sin have kan hun imitere en ønsket situation, imitere et sted hun ville ønske, at hun kunne dele med en mand af menneskelig skikkelse. Også de røde blomster i haven med deres smukke farve symboliserer den højere verden for hende, hvor solen stråler lige så rødtligt og gyldent som blomsterne på havbunden. Generelt er der en søgen og en bevægelse opad mod noget højere, både fysisk og åndeligt i dette eventyr. Hertil kan man diskutere, om der er tale om et reelt sted i havfruens have, da hun fysisk er til stede men ikke deler stedet affektivt med nogle *levende* væsener. Hun udlever i højere grad en fantasi et andet sted end en realitet på dette sted.

Senere i eventyret, efter hun har mødt og reddet prinsen for derefter at returnere til havbunden, bliver statuen nu et symbol på prinsen og et objekt for hendes affektion: "Der var det hendes eneste Trøst, at sidde i sin lille Have og slynge sine Arme om den smukke Marmorstøtte, som lignede Prindsen, men sine Blomster passede hun ikke" (s. 94). Som Tuan også forklarer, er objekter og steder centrum for betydning, og vi vender tilbage til dem igen og igen og tildeler dem betydning. Hvor statuen før var en identitetsløs buste, der symboliserede menneskenes verden og romantikkens potentiale, er statuen nu også en cementering af hendes livs kærlighed, der formår at skabe sit eget sted og en symbiose mellem de to verdener. Hermed sagt er havbunden og slottet stadig hendes hjem, men hun kan ikke mærke tilhør til sin boligvirkelighed og længes inderligt efter at udforske landjorden på den anden side af havoverfladen: "og hun kjendte godt til den høiere Verden, som hun meget rigtigt kaldte Landene ovenfor Havet" (s. 96). I hjemmet på havbunden har generationer af havfolk som hende selv levet, og naturen er i centrum, som Bakhtin peger på i beskrivelsen af hjemmet. Alligevel overgår menneskets verden hendes egen.

Det er netop denne dualisme, der er central i opstillingen af stederne i fortællingen; hav og land, sandbund og brosten, himmel og havspejl. Specielt gennem sporadisk

optrædende førstepersonsfortælleren opstilles en os/dem-dynamik i fortællingen, hvor både skellet i lokation og det antropologiske udsyn skildres: “før hun turde komme op fra Havets Bund og see, hvorledes det saae ud hos os” og senere ”Maane og Stjerner kunde hun see, rigtignok skinnede de ganske blege, men gjennem Vandet saae de meget større ud end for vore Øine” (s. 89). Selvom dette skel også etableres gennem historiens forløb og protagonistsens egne smertelige erfaringer, formår førstepersonsfortælleren at bryde op i eventyrets fokalisering ved at referere til et kollektivt ”vi”, hvor menneskets forståelse af havfolket bliver det tilbagevendende perspektiv. Det skaber dimension til fortællingen og tegner det dualistiske skel op yderligere.

Denne gennemgående kontrast er grundet subjekterne (fantastiske eller ej) og deres biologiske bånd, der hindrer dem i at erobre de andre steder på ny, som Pereg ville beskrive det, og gøre dem til nye hjem. Præmissen er den samme for mennesket, som den er for havfolket; at krydse over til den anden verden eller de andre steder vil blive deres sidste rejse i livet: “og [havfruerne] bade Søfolkene, ikke være bange for at komme der ned; men disse kunde ikke forstaae Ordene [...] og de fik heller ikke Deiligheden dernede at see, thi naar Skibet sank, druknede Menneskene, og kom kun som døde til Havkongens Slot” (s. 91). Der beskrives også senere i eventyret, hvordan at området omkring heksens hus på havets bund også fungerer som en kirkegård for de druknede:

Mennesker, som vare omkomne paa Søen og sjunkne dybt derned, tittede, som hvide Beenrade frem i Polypernes Arme. Skibsroer og Kister holdte de fast, Skeletter af Landdyr og en lille Havfrue, som de havde fanget og qvalt, det var hende næsten det forskrækkeligste [...] Midt paa Pladsen var reist et Huus af strandede Menneskers hvide Been
(Andersen, 1990, s. 98)

Dette skovområde og heksens hus kan siges at være en form for heterotopi ifølge Foucaults kriterier, da dette ikkested virker til at være lokaliseret udenfor det resterende havfolks lokation som en form for ’sted’, der afviger fra det sædvanlige i dets andethed. Foucault bruger kirkegården blandt andet som et eksempel på en heterotopi, hvorfor heksens ’sted’ også kan siges at have de samme kvaliteter. I forlængelse heraf er heksens hus et prima eksempel på et ikkested i eventyret – det forvolder dyb ubehag hos dets besøgende og gør det umuligt at opholde sig der i længere tid ad gangen. Præmissen for at være der bunder også i en transaktion mellem havfruen og heksen, der yderligere understøtter ikkestedets kvaliteter. En

transaktion eller betaling, der er foregået mange gange før med mange andre væsener, og hvor reglerne og rammer er faste og afprøvede. Hun er én af mange, der søger heksens hjælp, og der er intet unikt ved hendes tilfælde – hun er endnu en 'kunde' i heksens farlige forretning. Væsener kommer for at blive forvandlet i en risikabel pagt eller dø en grusom død. Her kan søfolkene også få deres sidste hvilested, men druknedøden er generelt uundgåelig for mennesket under havets overflade, hvorfor havfruen og prinsens romance initialt virker umulig at udleve.

Der findes dog et 'sted' i eventyret, hvor protagonisten og prinsen kan være sammen – det smukke mødested på midten, der hverken er hendes hjem eller hans. Som tidligere nævnt redder havfruen prinsen efter en skibssulykke på havet og fragter ham sikkert til land. Hvor havet møder bredden, hvor salt møder sand, kan de forenes for en stund:

Søen gjorde her en lille Bugt; der var blikstille [...] lige hen til Klippen, hvor det hvide fine Sand var skyllet op, her svømmede hun hen med den smukke Prinds, lagde ham i Sandet, men sørgede især for, at Hovedet laae høit i det varme Solskin
(Andersen, 1990, s. 94)

Her kan de begge overleve med nød og næppe, men i takt med, at prinsens helbred er i bedring og hans bevidsthed vender tilbage, rinder havfruens tid på landjorden ud, og det kan derfor siges, at de befinder sig på et ikkested. Dette ikkestedes modstridende natur for dem begge betyder, at én af dem er nødt til at forlade det for at overleve. Bredden er derfor et punkt mellem A og B, men ikke et sted. Den tidslige begrænsning udgør den ultimative barriere for forening.

Et andet eksempel på et ikkested, som protagonisten befinder sig i i hendes søgen ude fra hjemmet, er de klipper, som havfrue-søstre må sidde på, når tiden er inde og de er modne nok: »Naar I fylde Eders 15 Aar,« sagde Bedstemoderen, »saa skulle I faae Lov til at dykke op af Havet, sidde i Maaneskin paa Klipperne og see de store Skibe, som seile forbi, Skove og Byer skulle I see!« (s. 89). Herfra kan havfruerne kun observere på afstand men aldrig tage del i menneskenes verden. Det er et paradoks, da de ser andre passere i transit på skibene samtidig med, at de forholder sig lige så statisk og passivt som de rejsende. Klipperne bliver derfor beskrevet som deres flygtige mulighed for at opleve den anden side, men i virkeligheden er det kun et vindue, hvorfra de kan betragte og spekulere. Denne betragende men distanceret position har den lille havfrue allerede sat sig i utallige gange fra sit

værelsesvindue på slottet, hvor relationen mellem blikket og landskabet gør, at havfruen føler sig fremmedgjort i eget hjem ved at beskue den verden, der folder sig ud over hende:

Ingen var saa længselsfuld, som den yngste, just hun, som havde længst Tid at vente og som var saa stille og tankefuld. Mangen Nat stod hun ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaa Vand, hvor Fiskene sloge med deres Finner og Hale. Maane og Stjerner kunde hun see

(Andersen, 1990, s. 89)

Som en tilskuer til en forestilling kan hun ikke bryde ud af de rammer eller det sted, hvor hun befinder sig og tage del i det beskuede landskab.

Fremmedgørelsen i længslen mod den anden side hviler også i den affektive fremmedgørelse, som protagonisten oplever i sin søskendeflok. I takt med, at de hver især fylder femten år og får muligheden for at 'opleve' menneskenes verden, bliver det tydeligt, at deres drømme og ideer om hjemmet ikke er de samme. Søstrene forsøger hver især at udforske, hvilke steder der findes på den anden side, men de formår kun at betragte den hinsides skønhed på afstand; isbjerge og hvaler hvilende på vandets overflade, skove, slotte og kirker på land og smukke solnedgange er kun nogle af de flotte steder, de fem ældste søstre betragter. Men de forsøger ikke at interagere og vinde indpas nogle af stederne. Dette er dog med undtagelse af den tredje søster, der møder en flok børn ved bredden: "hun vilde lege med dem, men de løbe forskrækkede deres Vei, og der kom et lille sort Dyr, [...] men hun havde aldrig før seet en Hund, den gjøede saa forskrækkeligt af hende, at hun blev angst og søgte ud i den aabne Sø" (s. 90). Men grundlæggende set har de fem ældste søstre ikke den samme nysgerrighed og trang til indblanding som den lille havfrue, da de altid vil kalde havbunden deres hjem:

Den første Gang en af Søstrene kom over Vandet, var enhver altid henrykt over det Nye og Smukke hun saae, men da de nu, som voxne Piger, havde Lov at stige derop naar de vilde, blev det dem ligegyldigt, de længtes igjen efter Hjemmet, og efter en Maanedes Forløb sagde de, at nede hos dem var dog allersmukkest, og der var man saa rart hjemme

(Andersen, 1990, s. 91)

Eventyrlysten er begrænset hos de andre søstre, der finder turene fascinerende men ikke dragende i samme omfang som deres lillesøster. Deres forskellige perspektiver udgør også

et glimrende eksempel på, hvordan sted opleves forskelligt – den indifferente attitude, den lille havfrue har overfor sit hjem, har hendes søstre for landjorden (Mønster, 2013, s. 19-20). De steder, havfruerne krediterer mening, er vidt forskellige, og selvom protagonisten kan anerkende sit hjem til et vist punkt, vil hun altid lægge mere værdi i menneskenes verden, hvortil kontraktmodellens ønskede endestation er determineret; hendes andet og endelige hjem. Omvendt kan søstre anerkende skønheden i menneskenes verden, men deres tilhørssted vil altid være deres hjem; havbunden.

Rødder og fødder

I eventyret om den lille havfrue er dynamikken mellem tvungen og selvvalgt transit meget flydende, som Hylland Eriksen også peger på i sin definition af det moderne menneske – havfruerne bliver opfordret til at opleve menneskenes verden, når de først fylder femten, og der er derfor en accept i at anskue den anden side men ikke nødvendigvis tage del i den. Nok er denne transit ikke tvungen men stærkt eftertragtet og tilskyndet, en forventet færd blandt de unge havfruer. Det bliver på vi-fællesskabets præmisser, hvor meget frihed den enkelte får, som Hylland Eriksen også forklarer. Men den lille havfrue ønsker netop at forlænge transitten og interagere med menneskene: "Meer og meer kom hun til at holde af Menneskerne, meer og meer ønskede hun at kunne stige op imellem dem" (s. 95). Transitvirkeligheden, hun vælger, bliver en flugt og et aktivt fravalg af hjemmet. Her er hun nødt til at kappe sine rødder for at kunne vinde fysiske fødder, hvor der i højere grad er tale om et ultimativt enten/eller-forhold fremfor et både/og-forhold – som individ er hun ikke fri men bundet af heksens betingelser og djævelske kontrakt. Hun kan som konsekvens aldrig vende tilbage til sit respektive hjem, og hendes transit vil for altid være fysisk smertefuld: "hvert Skridt du gjør, er som om du traadte paa en skarp Kniv, saa dit Blod maatte flyde. Vil du lide alt dette, saa skal jeg hjælpe dig?" (s. 99). Alligevel er ideen om prinsens kærlighed og den fascinerende landjord smerten værd, og hun ofrer stemme, velvære og hjem for det moderne menneskes tilværelse.

På mange måder misunder havfruen det moderne menneske, som landfolket symboliserer, da de ikke er begrænset i deres færden på nogen måde og ikke er bundet til ét sted, hvor havfruens rødder er på havets bund. Men menneskenes fødder anskues meget forskelligt ud fra, hvem der anskuer dem; den ældre generation af havfolk finder dem nomadiske

og forkerte, mens den nye generation, der er repræsenteret af den lille havfrue, misunder dem:

»vi have det meget lykkeligere og bedre, end Menneskene deroppe!« [...] Hvad der just er deilig her i Havet, din Fiskehale, finder de hæsligt deroppe på Jorden, de forstaae sig nu ikke bedre paa det, man maa der have to klodsede Støtter, som de kalde Been, for at være smuk! «
(Andersen, 1990, s. 96)

Frygten for, hvad denne type mobilitet og de ydre omstændigheder i form af bymiljøet og andre væsener tilbyder, bliver en fjendtliggørelse af modernitetens indpas, hvor havfolket repræsenterer det statiske, uforanderlige og hjemlige. Samfundet, der nægter at følge med tidens tand. En afsides verden, hvor individerne er bundne til deres rødder og ikke kan få fødder; både af biologiske forskelle men også baseret på samfundssynet og afvisningen af moderniteten. Samtidig er den mere lokale transit eller centrale bevægelse hele havfolkets eksistensgrundlag og præmis for overlevelse, hvor det for mennesket kan udgøre en fare: "Paa alle Skibe tog man Seilene ind, der var en Angst og Gru, men hun sad rolig paa sit svømmende Iisbjerg og saae den blaa Lynstraale slaae i Zikzak ned i den skinnende Sø" (s. 91). Her finder havfruen tryghed i bevægelse på sin havrejse, mens menneskene frygter for deres liv på deres transportmiddel i stormens øje. Dermed er bevægelsen både en præmis for havfolkets væren i havet men også det, de frygter i modernitetens øjemed, mens det både åbner muligheder og kan være en trussel for mennesket – en konstant bevægelse mellem utryghed og tryghed for begge parter.

Rent eksistentiel er der en gennemgående forhandling af menneskenes og havfolkets essens og åndsliv, der står i diametral modsætning til hinanden. Mennesket lever for evigt qua deres udødelige sjæl, der består selv efter at kroppen forgår, mens havfolkets ånd ophører med materien:

Vi have ingen udødelig Sjæl, vi faae aldrig Liv mere, vi ere ligesom det grønne Siv, er det engang skaaret over, kan det ikke grønnes igjen! Menneskene derimod have en Sjæl, som lever altid, lever, efter at Legemet er blevet Jord; den stiger op igjennem den klare Luft, op til alle de skinnende Stjerner!
(Andersen, 1990, s. 96)

Selv efter livet ender, har menneskene et hjem at drage til for altid at høre til – men når først rødderne er kappet hos havfolket, som sammenligningen med det grønne siv indikerer, kan fødderne ikke fortsætte, og essensen dør med eksistensen. Det er derfor denne evige sjæl, som den lille havfrue vil besidde, udover menneskenes verden og prinsens evige kærlighed: ”Alt vil jeg vove for at vinde ham og en udødelig Sjæl!” (s. 97). Den lille havfrue føler sig rodløs, da hun vil ende som havskum på havets overflade efter sin død – en organisme uden liv, tanke og tilhør. Havskummet er samtidig et symbol på endnu et ikkested mellem hav og land, da det typisk hviler på bredden mellem de to verdener, men også består af luft og vand. Hun ville sidde fast endnu engang mellem to verdener, hun elsker, men ikke kan forene. Her virker menneskenes skæbne som det bedre eksistentielle alternativ, hvor hun har mulighed for at dele sjæl med et menneske i så fald, at han elsker hende. Dog advarer heksen hende, at hvis hun ikke kan vinde prinsens gunst, eller at han gifter sig med en anden, vil hun møde sin fatale skæbne som havfrue. Hun tager alligevel chancen for at flygte fra både sin stedlige fremmedgørelse og sin eksistentielle rodløshed ved tanken om efterlivet for at finde hjem.

Hjemmet

Som tidligere nævnt bliver målet for den lille havfrue, set fra kontraktmodellens sidste destination, at finde dér, hvor hun i sandhed føler sig indfriet og hjemme: ”Men snart kom hun dog igjen til at tænke paa Verden oven over sig; hun kunde ikke glemme den smukke Prinds og sin Sorg over ikke at eie, som han, en udødelig Sjæl” (s. 97). Hjemmet er dér, hvor han er. Eksistensen er dér, og hvor han er. Den moderne verden er dér, hvor han er. Men i sin bevægelse ude fra sit oprindelige hjem og som menneske erfarer hun, at prinsens samvær og slot for evigt er en smertelig limbo mellem havbunden og landjorden:

I den maaneklare Nat, naar de alle sov, paa Styrmanden nær, som stod ved Roret, sad hun ved Reelingen af Skibet og stirrede ned igjennem det klare Vand, og hun syntes at see sin Faders Slot, øverst deroppe stod den gamle Bedstemoder med Sølvkronen paa Hovedet og stirrede op igjennem de stride Strømme mod Skibets Kjøl

(Andersen, 1990, s. 103)

Slottet og menneskelivet bliver et ikkested for hende og *ikke* hendes endelige hjem. Her kan hun ikke gøre sig forståelig uden sin stemme, som hun opgav til heksen, og dermed kan hun

ikke forbinde sig til personerne på stedet. Den lille havfrues stemme er også en stor identitetsmarkør for hende, da hun er notorisk kendt som dén havfrue med den smukkeste sangstemme på hele havbunden. Uden sin stemme kan prinsen aldrig lære hende at kende helt, da kunsten er så afgørende for hendes væsen og selvforståelse. Derudover får hendes smerter i fødderne den jordiske tilværelse til at føles som en straf nærmere end en gave. Men specielt hendes manglende stemmebånd gør hende ude af stand til at vinde indpas i det retoriske landskab, som Descombes også redegør for. Dette gør det svært for hende at blive en del af det affektive fællesskab og knytte det ønskede romantiske bånd til prinsen. Alligevel accepteres hun af prinsen, men de kan aldrig udveksle erfaringer og følelser verbalt, hvorfor hun i sidste ende ikke formår at vinde hans kærlighed til fulde, og deres forhold forbliver platonisk og næsten faderligt:

»Du er dog ikke bange for Havet, mit stumme Barn!« sagde han, da de stode paa det prægtige Skib, som skulde føre ham til Nabokongens Lande; og han fortalte hende om Storm og Havblik, om sælsomme Fiske i Dybet og hvad Dykkeren der havde seet, og hun smilte ved hans Fortælling, hun vidste jo bedre, end nogen Anden, Besked om Havets Bund
(Andersen, 1990, s. 103)

Nok misforstås og udelukkes hun ikke fra det retoriske fællesskab, men hun reduceres i højere grad til et affektivt, kært objekt nærmere end et selvstændigt individ eller en potentiel romantisk partner. Prinsen kalder hendes sågar for sit ”lille Hittebarn”, og ”han holdt af hende, som man kan holde af et godt, kjært Barn, men at gjøre hende til sin Dronning, faldt ham slet ikke ind” (s. 102-103). Han vælger derfor slutteligt at gifte sig med nabokongens datter, som han mener reddede hans liv efter skibbruddet, og protagonistens død er determineret.

Til slut resulterer fortællingens genopretning af ligevægten hendes død, hvor hun først, som set i *Grantræet*, bliver en naturlig organisme i naturens kredsløb: ”Endnu engang saae hun med halvbrustne Blik paa Prindsen, styrtede sig fra Skibet ned i Havet, og hun følte, hvor hendes Legeme opløste sig i Skum” (s. 105). Dog ender hendes kropslige rejse og død ikke her, da hun slutteligt bliver en del af luftens søstre; luftåndernes verden i eventyrets narrative tvist: ”Den lille Havfrue saae, at hun havde et Legeme som de, det hævede sig meer og meer op af Skummet” (s. 106). Som et tegn på nåde og sympati for den lille havfrue lukkes hun ind i åndernes verden efter hendes hæderlige forsøg på at opnå en udødelig sjæl og

menneskelig lykke. Disse ånder kan nemlig gennem gode gerninger skabe en udødelig sjæl efter trehundrede år som ånd. Ånderne anerkender hendes prøvelser i livet som havfrue og menneske og ikke mindst de eksistentielle kvaler, der kommer med dem: ”af en fremmed Magt afhænger hendes evige Tilværelse” (ibid.). Den lille havfrue blev indhyllet af heksen i en illusion af kontrol over egen skæbne, men den afhang i sidste ende af den uvidende prins’ vilje – hjemmet var aldrig garanteret.

I hendes sidste form som luftånd kan hun træde ind alle steder, og hendes liv afhænger af, om hun svæver inde i ikkesteder eller steder. Selv sidder hun fast i et ikkested mellem Guds rige og menneskenes verden i 300 år:

»Usynligt svæve vi ind i Menneskenes Huse, hvor der er Børn, og for hver Dag vi finde et godt Barn, som gjør sine Forældre Glæde og fortjener deres Kjærlighed, forkorter Gud vor Prøvetid. Barnet veed ikke, naar vi flyve gjennem Stuen, og maae vi da af Glæde smile over det, da tages et Aar fra de trehundrede, men see vi et uartig og ondt Barn, da maae vi græde Sorgens Graad, og hver Taare lægger en Dag til vor Prøvetid!«

(Andersen, 1990, s. 106)

Her vil hun være til stede i andres hjem men aldrig selv blive en del af det. Her vil hun være vidne til de affektive fællesskaber men aldrig interagere i dem. Ligesom hendes forvandling til menneske har hun absolut ingen kontrol over egen skæbne og eksistentielle vilkår, men må lade held og tilfældighed determinere hendes skæbne. Hun kan kun håbe på, at hun vidner flere steder og hjem end ikkesteder og huse; flere glade børn og familier end forkrøblede. Kun da kan hun selv finde forløsning fra sit ikkested eller såkaldte ”prøvetid” og opnå hellig frelse i Guds rige. Kontraktmodellen lover ikke en ligevægtig slutning som tidligere pointeret, og man kan ikke ligefrem konkludere, at havfruen finder et hjem igen. Men hun tages dog væk fra sin stedlige fremmedgørelse på havbunden, sin affektive afvisning og fysiske smerter på landjorden og bevæger sig mod sit endelige mål om en evig sjæl.

Sneemanden (1861)

Stedlighed – Komposition

Sneemanden er en fortælling om ulykkelig, umulig kærlighed. H.C. Andersen opstiller i eventyret et næsten tragikomisk scenarie, hvor kærlighed kun kan opfyldes ved synkron ud-slettelse, fordi protagonisten ikke kan leve det samme sted som sin kærlighed. Kontrasten mellem stedet, man er og stedet, man ønsker at være, er altså et tungtvejende element i eventyret om snemanden.

I forbindelse med eventyrets strukturelle opbygning vil vi igen analysere eventyret efter kontraktmodellens struktur. Her spiller årstiderne på samme måde som i *Den grimme Ælling* en betydelig rolle. Snemanden bygges først og fremmest om vinteren: "Han var født under Hurraraab af Drengene, hilset af Bjældeklang og Pidskesmæld fra Kanerne" (Andersen, 1990, s. 101). I eventyret beskrives det, at han fødes, hvilket ifølge Todorovs teori om det fantastiske regnes som en accepteret del af det univers, genren udspiller sig i. Som læser er man ikke forvirret over snemandens menneskelige egenskaber som tankevirksomhed, tale og drømme, fordi eventyr-genren forbereder læseren på disse elementer. Der er dog stadig nogle naturlove, som snemanden ikke kan bøje; nemlig at han smelter ved høje temperaturer og de manglende motoriske evner. I kraft af snemandens manglende evne til bevægelse, er analysen af kontraktmodellens struktur af en mere psykologisk art, hvor hjem-ude-hjem-bevægelsen skal findes i snemandens indre.

Efter snemandens fødsel står han plantet med udsyn til et hus. Her er snemandens udgangspunkt, hvor han er en nyfødt eksistens. Snemandens ude-bevægelse findes i hans læren om verden og de følelser og fornemmelser, der følger med dannelsen. Snemanden er placeret tæt ved en anden karakter i eventyret, den gamle lænkehund. Lænkehunden er ældre end snemanden og ved mere om verden: "»det er rigtignok saare Lidt man veed, naar man er født igaar! det mærker jeg paa Dig! Jeg har Alder og Kundskab, jeg kjender Alle her paa Gaarden! og jeg har kjendt en Tid, hvor jeg ikke stod her i Kulde og Lænke; væk! væk!«" (s. 103). Lænkehunden fortæller snemanden om naturen, menneskene og kærligheden. Eventyrets uligevægt og dermed eksistentielle ude-bevægelse kan tolkes som snemandens voksende menneskelighed, fordi der opstår en uoverensstemmelse mellem dens fysiske evner og eksistentielle ønsker. Her er det især beskrivelsen af kærlighed, som gør indtryk på snemanden. Indledende introduceres snemanden for kærlighed, da den spørger

lænkehunden, hvem en ung mand og ung pige er: “»Men hvad forestille de her?« spurgte Sneemanden. »Kjærrrrr-restefolk!« sagde Lænkehunden” (ibid.). Derefter beskriver lænkehunden, hvordan de skal “flytte i Hundehuus og gnave Been sammen”, hvilket tolkes som hundens beskrivelse af den ypperste kærlighed; et fælles sted at kalde hjem og adgang til føde (ibid.). Her eksemplificeres det subjektive element i individers forståelse af steder og hjem. Snemanden, som igennem lænkehundens fortælling lærer om kærlighed, suger denne viden til sig og udvikler sig i takt med fortællingen.

Da snemanden efterfølgende får øje på kakkelovnen gennem vinduet, oplever den selv for første gang kærlighed, selvom den endnu ikke helt kan definere det: “Sneemanden blev ganske underlig til Mode; han havde en Fornemmelse, han ikke selv kunde gjøre sig Rede for; der kom over ham Noget, han ikke kjendte, men som alle Mennesker kjende, naar de ikke ere Sneemænd” (s. 104). Her ses en parallel til den grimme ællings respons i det første møde med svanerne, hvor den følte sig forunderligt til mode. Her ekspliciteres desuden, at snemanden trods en voksende menneskelighed ikke er menneske, hvilket skaber empati for snemanden, som aldrig vil kunne opfylde den nyfundne kærlighed. Snemanden betages af kakkelovnen og spørger lænkehunden om, hvordan den kunne forlade hende: “»Og hvorfor forlod Du hende?« sagde Sneemanden. Han følte at det maatte være et Hunkjøns Væsen. »Hvor kunde Du forlade et saadant Sted?«” (ibid.). Snemanden beskriver kakkelovnen som hunkøn, hvilket understøtter, hvordan han udvikler en forståelse og en menneskelighed i takt med sin viden om verden; her er tale om en normativ, ciskønnet og heteroseksuel forståelse af et forhold. Men kærligheden til kakkelovnen viser sig at være umulig, da lænkehunden fortæller snemanden, hvad der vil ske, hvis den kom ind til hende: “»og kom Du til Kakkelovnen, saa var Du væk! væk!«” (ibid.). Det sted, hvor kakkelovnen befinder sig, er altså udelukket for snemanden, da den ville smelte og ophøre med at eksistere. Her opstår en kontrast mellem stedet, der tillader snemandens eksistens (udenfor) og det ikkested, der ville smelte snemanden (indenfor). Udenfor, hvor naturen er kold og frossen, kan snemanden overleve sammen med sin uopfyldte kærlighed, men indenfor er stedet afvisende i kraft af varmen, som ville udslette snemanden. Dog virker snemanden indifferent overfor dette og ønsker stadig blot at komme ind til kakkelovnen: “men han var ikke lykkelig, han havde Kakkelovns Længsel” (s. 105). Det sted, hvor snemanden blev skabt, bliver altså præget af stedløshed hos snemanden, som ikke ønsker at blive på dette sted, men er ude af stand til at bevæge sig eller overleve indenfor.

Mod slutningen af eventyret nærmer foråret sig: “Og der blev Veirskifte, det slog om i Tø. Tøveiret tog til, Sneemanden tog af” (ibid.). Det beskrives videre, hvordan snemanden en morgen vælter og afslører, at den har været bygget op omkring et kosteskaf, hvilket lænkehunden opdager, og den forstår endelig snemandens absurde længsel efter kakkelovnen: “»Nu kan jeg forstaae det med hans Længsel!« sagde *Lænkehunden*, »Sneemanden har haft en Kakkelovnsskraber i Livet! det er den, som har rørt sig i ham, nu er det overstaaet; væk! væk!«” (s. 105). Snemandens længsel efter kakkelovnen begrundes altså med, at dens eksistens er opbygget omkring et objekt, som hører til kakkelovnen. Eventyrets strukturelle hjem-ude-hjem-bevægelse afsluttes altså ved vinterens afslutning og snemandens forsvinden: “Saa tænker Ingen på Sneemanden!” (s. 105). Gennem eventyret er snemanden gået fra indledningsvist at være uvidende, men i takt med stigende viden om menneskelighed lærer snemanden, hvad kærlighed er. Uligevægtens ude-bevægelse ses altså i snemandens absurde og ulykkelige kærlighed til kakkelovnen. Snemandens kærlighed er umulig grundet kakkelovnens varme, og eventyret afsluttes med en genopretning af ligevægten, da snemanden forsvinder sammen med dens fornuftsstridige kærlighed til kakkelovnen.

Rødder og fødder

I forbindelse med snemandens manglende evne til bevægelse er det tydeligvis et eventyr, der tematiserer rødder og dermed en stedbunden protagonist: “Vidste jeg bare, hvorledes man bærer sig ad med at flytte sig! jeg vilde saa gjerne flytte mig! kunde jeg det, vilde jeg nu ned at glide paa Isen, som jeg saae Drengene gjøre det; men jeg forstaaer ikke at løbe!” (s. 101). Eventyrets protagonist ønsker sig altså fødder og at kunne bevæge sig, men grundet dens natur, er dette ikke muligt. Dog er snemanden stadig nysgerrig på verden omkring den, men da den er ude af stand til at bevæge sig fra stedet, hvor den er født, må den skaffe sig viden om verden fra lænkehunden.

Fra lænkehunden lærer den om kakkelovnen, hvilket vækker en ny lyst til bevægelse i snemanden. Den vil ind i huset til kakkelovnen, som den forelsker sig i:

»Det knager saa underligt i mig!« sagde han. »Skal jeg aldrig komme derind? det er et uskyldigt Ønske, og vore uskyldige Ønsker maae dog vist blive opfyldte. Det er mit høieste Ønske, mit eneste Ønske og det vilde være næsten uretfærdig, om det ikke blev stillet tilfreds. Jeg maa derind, jeg maa helde mig op til hende, om jeg ogsaa skal knuse Vinduet!«

(Andersen, 1990, s. 104)

Lænkehunden fortæller derefter snemanden, at den ikke kan komme derind, fordi den i så fald vil forsvinde, hvortil snemanden siger: “»Jeg er saa godt som væk!«” (ibid.). I dette citat kommer absurditeten i snemandens ønske om bevægelighed til udtryk, da den ønsker at forsvinde for blot at være det samme sted som sin kærlighed. Snemandens attitude mod stedet, den er bundet til, er gennemsyret af en afvisning fra snemandens side, som kun ønsker at være i kælderstuen med kakkelovnen. Kontrasten mellem stedet, hvor snemanden er og stedet, han ønsker at komme hen til, er skabt af dens manglende evne til at bevæge sig, hvilket rodfæster den til det originale sted, den blev skabt.

En anden karakter i *Sneemanden*, som oplever en stedbundethed, er lænkehunden. Alene i navnet “lænkehund” skabes konnotationer til en bunden tilværelse, som lænker hunden til et bestemt sted. Lænkehunden beskriver, hvordan den engang var en del af husholdningen, hvilket betyder, at den på trods af sin nuværende status som lænkehund engang havde mere mobilitet. Som afslutning på næsten alle lænkehundens ytringer siger den ordene: “væk, væk”. I eventyret kan dette tolkes som en formaning om snemandens skæbne. Første gang den siger det er, da den beskriver snemandens forgænger: “»Væk, væk!« bjæfede den gamle Lænkehund; han var noget hæs [...] »Solen vil nok lære Dig at løbe! det saae jeg med din Formand ifjor og med hans Formand; væk! væk! og væk ere de Alle!«” (s. 101). Snemanden, som til sidst er “væk” og dermed ikke længere til stede, bliver altså gennem lænkehundens ytring varslet om sin skæbne. På samme måde som grantræets ytring: “forbi, forbi”, er der altså en symbolsk betydning i dette, der kan tolkes som skæbnens uundgåelige indtræden, og vi tolker samtidig dette som et udtryk for, at manglende tilknytning til det sted, man er, gør det umuligt og “for sent” at sætte pris på stedet. Snemandens eksistens er flygtig og kortvarig, men den forstår stadig at skabe mening med denne eksistens: “Natten var meget lang men ikke for Sneemanden, han stod i sine egne deilige Tanker og de frøs, saa de knagede” (s. 105). Meningen er kærlighed, og selvom snemandens kærlighed ikke bliver gengældt eller opfyldt, holder tanken om kakkelovnen stadig snemanden varm om hjertet.

Hjemmet

Eventyret om snemanden, som er ude af stand til at komme det sted hen, den ønsker sig, er altså en fortælling om, hvordan man ikke kan føle sig hjemme, hvis man ikke er der, hvor man ønsker at være:

»Skal jeg aldrig komme derind? det er et uskyldigt Ønske, og vore uskyldige Ønsker maae dog vist blive opfyldte. Det er mit høieste Ønske, mit eneste Ønske og det vilde være næsten uretfærdig, om det ikke blev stillet tilfreds. Jeg maa dering, jeg maa helde mig op til hende, om jeg ogsaa skal knuse Vinduet!«

(Andersen, 1990, s. 104)

Snemanden ønsker intet andet end at være det samme sted som kakkelovnen, hvorfor dette sted bliver mødt med stærk affektiv tilknytning fra snemandens side til trods for, at den aldrig har været på dette sted, og at den ville smelte, hvis han nogensinde kom derind. Ideen om hjem er altså et kontrastfyldt aspekt i eventyret, som har stederne ude og inde i fokus.

I lænkehundens fortælling om, hvordan livet indenfor er struktureret, kommer der et andet relevant stedligt element til syne. Udover kontrasten mellem ude og inde er der nemlig også en kontrast mellem oppe og nede: "Du kan see ned i Kamret, hvor jeg har været Herskab; for det var jeg hos Huusholdersken. Det var vel et ringere Sted end ovenpaa" (s. 103). Den symbolske betydning i at være placeret over andre bliver i eventyret kort tematiseret, hvilket i stedteoretisk forstand tilføjer en ny dimension i eventyret. 'Oppe' og 'inde' er forbundet med højere status, mens 'nede' og 'ude' forbindes med en lavere status for de individer, der hører hjemme disse steder. I kontraktmodellen er strukturen ofte en mere håndgribelig størrelse, hvorfor eventyret om snemanden adskiller sig en del. Hjem-ude-hjem-bevægelsen ses ikke i en fysisk bevægelse, da snemanden kun eksisterer et eneste sted gennem hele eventyret. Bevægelsen ses i højere grad på et eksistentielt plan i den voksende menneskelighed og kærlighedens konfrontation hos snemanden. Igen kan eventyret om grantræets skæbne perspektiveres til snemandens, som på trods af pausen (det statiske element i dens eksistens), der burde skabe sted, heller ikke føler sig hjemme. Snemanden er på samme måde som grantræet et vidne til hjemmet uden selv at være en del af det, og en gennemsyrende stedløshed præger begge disse eksistenser.

Opsummering

De fire eventyr portrætter alle stedløse protagonister i fysisk og eksistentiel forstand, der hver især gennemgår prøvelser i transit, frustration i stilstand og længsel i søgen efter hjem. Opsummerende er eventyret om *Den grimme Ælling* en allegorisk fortælling om, hvordan hjem kan tolkes på forskellig vis. Den grimme ælling accepteres ikke i andegården, der indledende præsenteres som hjem, hvilket sender den ud i den vide verden i en søgen efter et nyt sted at kalde hjem. Afslutningsvist finder den grimme ælling hjem og accept i selskab med sin egen slags, og ligevægten i kontraktmodellen genoprettes. Eventyret tematiserer skæbne og en prædetermineret essens som forudgående for eksistensen, hvilket kommer til udtryk i både indhold og morale. Derudover er eventyret et eksempel på, hvordan fødder fremfor rødder i fysisk forstand kan føre til lykke og accept for protagonisten.

Denne oplevelse er, hvad *Grantræet* håbede selv at mærke i sin transit, men dets skæbne tog uheldigvis en anden drejning. Eventyret udforsker, hvordan de gode stunder afhænger af det affektive fællesskab nærmere end de lokationer, hvor stederne optræder. Derfor kan ideen om et sted let glorificeres per se, men uden det essentielle, der udgør stederne – nemlig en tidlig udvikling og nærværet mellem subjekterne, der deler det, som Bakhtin også definerer. Grantræet er indhyllet i en illusion om, at der altid findes et bedre sted at være. Men trods dens transit i verden, efter rødderne kappes, bliver det evident, at træets aspirationer klinger hult i den virkelige verden. Det lærer blandt andet om stederne og hjemmets relative natur, og at det ikke har sat pris på de vigtige steder i livet, mens det befandt sig i dem. Rent eksistentielt finder træet aldrig til rette, hverken i sine rødder eller fødder, og som pindebrænde i pejsens ild står det klart, at grantræet aldrig var herre i eget hus; fra det moment, hvor træet overgav sig til mennesket, gav det slip på sin skæbne og vilje.

På samme vis kæmper *Den lille Havfrue* med en eksistentiel stedløshed, der ligesom grantræet resulterer i en fremmedgørelse fra hjemmet og en længsel efter det uvisse. Gennem fortællingen er der en klar kontrast mellem hav og land, hvor havfolket i overført betydning bliver symbol på et samfund, der værdsætter traditioner og det statiske i deres rødder, mens menneskenes verden bliver et symbol på den moderne verden, hvor fødderne kan vandre. Derfor bliver det også svært for prinsen og den lille havfrue at forene deres skæbner, indtil hun beslutter sig for at få fødder for at indtage den anden side. Selvom dette skulle være et foreningens øjeblik og et slutpunkt i kontraktmodellen, ender den lille havfrue blot

på endnu et ikkested, hvor hun ikke kan interagere med sin omverden og tage affektiv del i stedet. Ligesom grantræet og den grimme ælling er hendes skæbne prædetermineret, da hun overlader den til heksens forbandelse. Den evige, menneskelige sjæl og prinsens kærlighed, som hun så inderligt ønsker, er derfor ikke garanteret. Dette må hun mærke på egen krop og eksistens i slutningen af fortællingen som luftånd i en mangeårig transit. Hun må rejse fra sted til sted, mens hun selv er fanget i et ikkested i længsel efter at finde hjem i Guds rige.

Ligesom historien om den lille havfrue er eventyret om *Sneemanden* en fortælling om en fantastisk protagonists udvikling af menneskelige egenskaber, men ikke i en fysisk forstand. Snemanden er indledningsvist en uvidende og ny eksistens, men i takt med lænkehundens fortællinger, lærer den om verden og ikke mindst om, hvad kærlighed er. Uligevægten introduceres, da snemanden føler denne unaturlige kærlighed til noget, som vil udlette dens eksistens, hvorfor ligevægten i eventyret genoprettes, da snemanden smelter og forsvinder. I eventyret tematiseres en stedbunden eksistens, som er bundet til dens rødder på trods af et inderligt ønske om at få fødder og dermed kunne bevæge sig.

Overordnet set ses en følelse af stedløshed på et eksistentielt plan i de fire eventyr, der sætter protagonisterne i flugt og gør dem ude af stand til at anerkende deres respektive hjem i et stadie af subjektiv placelessness. Deres transit foregår mellem utallige ikkesteder, der holder dem på fødderne i en bevægelse væk fra hjemmet og i en fremadgående længsel mod det nye. Slutteligt kan man ikke tale om, at nogle af karaktererne decideret finder 'hjem', da det først optegnes som en ophøjet idé og lokation, der kan findes ude i verden. Dog skiller *Den grimme Ælling* sig ud fra de tre andre eventyr, da den starter et sted, hvor den ikke hører til, men finder sine rødder via sine fødder. De andre protagonister derimod starter et sted, hvor de egentlig har hjemme, men får fødder og betaler prisen derved. Enten ender de fantastiske væsener altså i en materie-opløsende død eller også bliver moralen, at sted ikke er prædetermineret men kun opstår i mødet med andre i forståelse og affektion.

Den fiktive stedløshed

Fortællingen om *Improvvisatoren* (1835), Antonio, tager udgangspunkt i hans barndomsår i hjembyen Rom. Her bor han med sin mor i et fattigt kvarter, men på trods af fattigdom excellerer Antonio som intuitiv digter og sanger. Barndommen beskrives som en smuk og lykkelig tid, men den ender brat, da hans mor dør i en ulykke, og Antonio må flygte med morens venindes forældre ud af Rom. Her begynder, hvad Antonio selv kalder for sit livs eventyr. I romanen, som er opdelt i to dele, rejser Antonio vidt omkring i Italien, og med rejsen følger smukke beskrivelser af Italiens natur og byliv. Som læser tages man med på en transit gennem et land, der beskrives som ud af et eventyr, og gennem disse beskrivelser hviler en dyb kærlighed til Italiens byer og steder. I undersøgelsen af *Improvvisatoren* har vi valgt at inddele analysen i underkategorier, som fremhæver relevante aspekter i fortællingens mange steder. Det første vi ønsker at redegøre for er eventyrligheden i *Improvvisatoren*. Herunder vil vi komme ind på kontraktmodel og symbolik. Dernæst vil vi inddrage beskrivelserne af barndomshjemmet i Rom og den generelle forståelse af hjem. I forlængelse deraf vil vi undersøge rejsens hoteller og transittens betydning for Antonio. I dette afsnit vil vi komme nærmere ind på stedernes og naturens direkte afspejling i Antonios person og udlede, hvordan disse er to gensidigt påvirkende elementer. Derudover vil vi redegøre for transittens steder og ikkesteder og redegøre for, hvordan transitten både er tvungen og frivillig. Ligeledes vil vi inddrage, hvilken rolle hotellerne spiller i fortællingen og koble dette til teorien derom. Sidst men ikke mindst vil vi redegøre for de optrædende underjordiske steder, da disse er særligt interessante for vores stedlige fokus. Sideløbende vil vi pege på det kontrastfyldte i referencerne til det mere uhåndgribelige overjordiske og undersøge betydningen af de steder, hvor alle niveauerne flettes sammen, som det sker i Grotta Azzura på Capri og på Vesuv.

Eventyrlighed i *Improvvisatoren*

I begyndelsen af *Improvvisatoren* beskriver Antonio flere gange sit liv som et eventyr, hvilket fra start fordrer en bestemt forståelse af romanens genre som eventyrlig eller som minimum med eventyrlige træk. Fokaliseringen i *Improvvisatoren* varsler om, at Antonio allerede har oplevet sit liv og nu beretter om det: “betragter jeg hele mit Livs Drama, ja saa veed jeg endnu mindre, hvorledes jeg skal fremsætte det, hvad jeg bør forbigaae, som det Uvæsentlige, og hvilke Punkter der ere nok til at gjengive det hele Billede [...] sandt og naturligt vil jeg fortælle det store Eventyr” (Andersen, 2004, s. 11). At Antonio selv i narrativet påtager sig en eventyrlighed i sin karakter og i sin holdning til livet, tilføjer elementer fra den eventyrlige genre til karakteren og romanen. Med denne tolkning henvises der især til hans evindelige beskrivelse af sit liv som et eventyr, samt hans opbygning af narrativet som en eventyrlig rejse. Desuden følger opbygningen i *Improvvisatoren* dannelsesromanens struktur, og romanen regnes også som den første danske dannelses- eller udviklingsroman (Høst, 2005). Dannelsesromanen følger i træk kontraktmodellens struktur i form af en ligevægt, der brydes og til sidst genoprettes, hvilket ligesom i eventyrgenre kommer til udtryk ved, at protagonisten på rejsen udvikler sig fra én status til en anden. I dannelsesromanen er denne udvikling ofte både fysisk (fra barn til ung til voksen) og mental (fra uskyld til krise til dannelse), hvilket tydeligt kommer til udtryk i Antonios liv; fra barndommen og uskylden i Rom, til livets kriser og udfordringer, til den endelige genoprettede ligevægt i form af dannelse og lærdom. I *Improvvisatoren* er det kunsten, der især udgør den sidste del, og Antonios dannelse og genoprettede ligevægt drejer sig især om digtningen, da det er denne, som bringer ham frem i verden, skaber mulighed for yderligere dannelse og ultimativt bringer ham sammen med sit livs udkårne, Lara.

Antonios rejse kan ligesom eventyrernes protagonisters transit placeres i kontraktmodellens strukturelle opbygning. Her placeres Antonios udgangspunkt og dermed hjem i byen Rom, hvor han er født. Rom beskrives gennem romanen flere gange som hjem, og når Antonio reflekterer over, hvor han hører hjemme, er Rom altid i hans bevidsthed. I Rom bor Antonio i et arbejderkvarter med sin mor: “Min Moder var Enke, havde ikke andet at leve af, end hvad hun kunde fortjene ved Syning og ved at leie en stor Stue bort, vi før selv havde beboet” (Andersen, 2004, s. 13). Hjemmet i Rom beskrives af Antonio som et sted med kærlighed og skønhed, hvorfor Bachelards teori om steder, man elsker, topophilia, kan bruges til at definere kontraktmodellens første fase. Antonio beskriver desuden hjemmet som et

paradis, hvilket tilføjer et næsten overjordisk element til hjemmets betydning for ham. I hjemmet præsenteres man for Antonio og hans mor som to centrale karakterer, men derudover beskrives endnu en karakter, der dog besidder en lidt anden rolle: den danske maler Federigo, som har lejet sig ind på det ledige værelse. Federigo er den kunstner, Antonio først introduceres til, og dermed spiller han en central rolle for Antonios videre kunstneriske udfoldelse. Federigo bor altså i en del af hjemmet, som Antonio og hans mor selv plejede at bebo, hvilket nu giver dette rum en anderledes betydning i kontrast til resten af huset. Betragter man huset som rammen for hjemmet, må det udlejede værelse stå i kontrast til husets andre rum, som er Antonios hjem, mens det udlejede værelse i højere grad får status som en form for hotelværelse i Federigos transit. Federigo opholder sig på lånt tid i et hjem, men uden selv at være en autentisk del af det. Derudover beskrives det, at Antonio og hans mor bor "paa det lille Tagkammer" mens Federigo "var flyttet ind i Salen" (ibid.). Kontrasten mellem det lille tagkammer og salen rejser konnotationer til et niveaudelt classesystem, hvor Antonio og hans mor på trods af et fysisk højere placeret hjem er socialt og økonomisk placeret under Federigo. Disse tolkninger cementerer Antonios status i romanens begyndelse, hvor der senere i narrativet beskrives begivenheder, som viser, at der sker en udvikling i hans status: "jeg tænkte paa min egen fattige Barndom, hvorledes jeg ogsaa havde leget som de, og nu stod som hjemme oppe i den rige Balsal, mellem Roms første Familier" (s. 84). Her fremhæver Antonio, hvordan han som barn var fattig, men nu er placeret som hjemme oppe i den rige balsal, hvilket skaber tydelige konnotationer til salen i hans barndomshjem, han ikke kunne bebo. Antonio er på dette tidspunkt altså både placeret oppe og i en balsal, og beskriver sig her som hjemme for at tydeliggøre sin succes.

Et andet teoretisk funderet symbol på, at Federigo ikke hører hjemme i Antonios hjem, er hans sprog, som Antonio ikke forstår: "Jeg begreb dengang ikke, at der kunde være mere end eet Sprog, og troede derfor, at han var døv, naar han ikke forstod mig" (s. 13). Som Descombes teori fremviser, formes stedlige potentialer først, når individerne ikke skal anstrenge sig for at blive forstået, hvorfor også det hjemlige potentiale udfordres af Federigos sprogbarriere. Dog knytter Antonio og Federigo et bånd gennem kunst: "han [...] tegnede mig Soldater, Heste og Huse. Vi bleve snart bekjendte; jeg holdt meget af ham" (s. 13). Gennem kunsten knytter Federigo og Antonio et bånd, som hverken behøver ord eller sprog, lidt i stil med det forhold, der knyttes mellem prinsen og den stumme havfrue, da hun bliver menneske. Denne form for venskab og tilknytning gennem kunsten og digtningen går igen

gennem hele romanen, hvor Antonio skaber forbindelser og venskaber med utallige mennesker ved hjælp af sit talent.

En anden central karakter, som Antonio i sit tidlige liv introduceres til, er munken Fra-Martino, der er Antonios mors skriftefader. Fra-Martino har sammen med moren og Federigo en stor betydning for Antonios tidlige opfattelse af hjemmet og læren om verden. Fra-Martinos hjem beskrives også af Antonio: “Munken syntes mig et ganske andet Væsen, end de andre Mennesker, jeg kjendte; det, at han boede hos de Døde, der i den brune Kjortel næsten saae ud som han [...] gjorde, at jeg begyndte at tænke paa, om jeg ikke ogsaa kunde blive saadan en Mand” (s. 13). Antonio hæfter sig ved, at munken bor i klosteret, hvor også de døde befinder sig, hvilket tilsyneladende både skræmmer og fascinerer ham. Antonio anser Fra-Martino som et andet væsen, fordi han bor, hvor han gør, og i kraft af sit erhverv som munk. Disse karakterer spiller alle en stor rolle for Antonios tidlige forståelse af verden og især hjemmets udgangspunkt i Rom. Samtidig er Fra-Martino også Antonios første introduktion til de religiøse erhverv og rolle i kulturen, hvilket fascinerer ham.

I romanen beskriver Antonio, hvordan hans livs eventyr begynder grundet en skelsættende begivenhed: “Jeg vil skride til den Begivenhed, der satte det første Tjørnegjerde mellem mig og Hjemmets Paradiis, førte mig ud mellem Fremmede, og skabte Spiren til min hele Fremtid” (s. 26). Ifølge Todorovs teori om eventyrets struktur er det ofte en definerbar begivenhed, som sender en protagonist ud i verden, og i *Improvisatoren* er denne begivenhed endda italesat af protagonisten selv. Begivenheden, Antonio varsler om i dette citat, er bortgangen af hans mor: “Hjulet var gaaet over min Moders Bryst, Blodet strømmede hende udaf Munden, hun var død!” (s. 34). Morens død sender Antonio fra det trygge barndomshjem i Rom og ud i verden, hvilket symbolikken bevidner om i metaforen: “Tjørnegjerde mellem mig og Hjemmets Paradiis” (s. 26). Morens død bliver en hindring mellem Antonio og hans hjem, da han ikke længere kunne bo i sin mors hus i Rom, som var hans hjem: “Da vi gik over Piazza Barberina, kunde jeg ikke lade være at see op til min Moders Huus; alle Vinduer stode aabne, Værelserne ventede paa nye Beboere” (s. 42). Her fremstår symbolikken i døden tydeligt i Antonios beskrivelse af det tomme hus, som nu venter på nye beboere. Når hjemmet ydermere beskrives som et paradys, understøtter det tolkningen om, at Antonios opvækst i barndomshjemmet var lykkelig og tryk, hvorefter han sendes ud i den store og utrygge verden med ukendte steder. Her kan Bachelards teori om huset som ramme for hjemmet inddrages, da huset bliver repræsentativt for det, Antonio opfatter som sin egen

trygge lilleverden. På samme måde som vi beskrev i teorien, kan hjemmet også tolkes som Bachelards kosmos, hvor alt er orden versus ude-stedernes kaos og utryghed.

I kontraktmodellens ude-del følger vi Antonio fra barn til voksen. Her introduceres han til mange nye steder, hvoraf nogle af de centrale er “Campagnen”, også kendt i dag som Campania-regionen udenfor Rom, hvor han bor med Dominica og Benedetto (morens veninde, Marijucces’, forældre), indtil han flytter tilbage til Rom. Campagnen er også nævnt i nogle af Andersens rejsedagbøger (*En Digters Bazar* (1842) blandt andet), hvor han beskriver den som “en græsgroet Kirkegaard i det Store, det er det Billede den frembryder. Ingen Huse, men Grav-Ruiner uden Navn ligge ved Veien; mellem de høie Tidsler dreve Hyrderne deres Hjorder af Faar” (Andersen, 1943, s. 95). Derudover spiller byen Napoli en central rolle i fortællingen, og til sidst byder selve rejsen fra Rom til Napoli ligeledes på mange forskellige steder. Disse steder vil blive udfoldet i et af de følgende analyseafsnit, “Hoteller og transit”, hvor netop transitten og betydningen af rejsens steder vil være i centrum. I forbindelse med eventyrligheden og kontraktmodellen i *Improvvisatoren* er det dog relevant at inddrage, hvordan disse steder i transitten fungerer som prøvelser, der udfordrer og forandrer Antonios måde at se verden på. Antonio er et individ, som ifølge sin egen fortælling bydes velkommen og elskes alle steder, han indfinder sig. Hans måde at improvisere og digte gør, at alle anser ham som talentfuld og from. Eksempelvis frigives han fra nogle røvere, efter han improviserer en sang om en begivenhed fra sin barndom: “Du har sjunget Dine Løsepenge! [...] Flyv mod Solen min dristige Ørn” (Andersen, 2004, s. 135). Røverne sætter ham fri og hjælper ham endda videre på rejsen mod Napoli. Han møder dog også udfordringer på rejsen i form af sin onkel Peppo, Bernardo og naturens luner, som til tider truer hans liv; eksempelvis vulkanen Vesuv og stormen på havet udenfor Capri.

Hen mod slutningen i *Improvvisatoren* vender Antonio tilbage til Rom, og lige som læseren regner med, at han her vender hjem og dermed fuldender kontraktmodellens struktur, udtrykker Antonio, hvordan han længes mod andre steder. Dette kan tolkes som et symbol på, at Antonio på rejsen ude har forandret sig som person og dermed ikke føler sig hjemme på samme måde, som han før gjorde i Rom. På samme måde så vi Grantræet erkende, at det hjem, det ønskede, i sidste ende ikke levede op til forestillingen. De indtryk, stederne i transitten har gjort på Antonio samt de indtryk, stedernes personer har givet, har for evigt forandret ham. Hertil kan inddrages Lippard og Mønsters teori om, hvordan steder påvirker individer. Lippards begreb, multicenteredness, beskriver netop, hvordan steder og mennesker indgår i en samhørighed, der i en konstant cyklus påvirker, former og omformer

hinanden. Dette begreb beskriver desuden, hvordan et individ ikke nødvendigvis har behovet for at knytte sig til ét bestemt sted, hvilket i høj grad kan associeres til Antonios attitude mod verden og verdens steder.

En interessant symbolik, der går igen gennem hele romanen, er desuden sammenligningen med Antonio og en fugl, som det ses eksempelvis i Annunziatas beskrivelse af Antonio som “en vildsom Fugl paa den bladløse Green” (s. 121), og i Antonios egne beskrivelser af sig selv: “jeg var en fattig Fugl” (s. 132) og “En fangen Fugl, som jeg selv” (s. 228). Også i røverhulen beskrives Antonio som en ørn, der skal flyve mod solen (s. 135). Antonio sammenlignes altså både af andre og af sig selv med en fugl i flere henseender, hvilket vi tolker som et symbol på hans flyvske tilværelse og gemyt. I forbindelse med Meiner & Tygstrups teori om historicitet i topos, er dette et eksempel på, hvordan dette billede (fuglen) bliver betegnelsen for det moderne menneske i denne tid, der ikke længere var begrænset og havde bedre muligheder for at rejse rundt i verden. Fuglen som topos siger ikke bare noget om den øgede mobilitet men også den nye mentalitet; mennesket vil rejse, fordi mennesket kan. Billedet bliver her et symbol på Antonio, der, på trods af velkomne individer, har svært ved at finde ro og pause de steder, han befinder sig og kan derfor, ligesom en fugl, tolkes som et hjemløst individ. Ifølge Augés teori om den rejsende versus passageren er Antonio i højere grad den rejsende, da han ikke har et endemål, men i højere grad anser rejsen som målet. På den måde bliver rejsen en række af destinationer, hvilket individet ser som transitvirkeligheder, uden lyst eller trang til at slå sig ned og skabe en autentisk tilknytning til et sted. Denne tolkning fører til en forståelse af Antonio som stedløs, idet han ikke investerer sig affektivt i de nye steder. Fugle-symbolikken tilføjer desuden et eventyrligt element til fortællingen, da der opstår en direkte forbindelse mellem dyret og mennesket, som det ofte ses i eventyret. Af denne grund tolker vi Antonios forståelse af hjem på samme måde som *Den grimme Ælling*, der først finder hjem, da den er i selskab med individer som den selv. Derudover bliver den grimme ælling på samme måde som Antonio tvunget ud på sin transit. Antonio finder hjem, da han opnår succes som improvisator og dermed fuldender sin dannelsesrejse, finder sin udkårende og de to rejser ud i verden sammen.

Forståelsen af hjem

I forestående analyse er det uundgåeligt, at en delvis analyse af hjemmet har fundet sted, men vi ønsker alligevel at uddybe selve forståelsen af hjemmet for Antonio i romanen yderligere samt inddrage andre relevante forståelser af hjem i *Improvisatoren*. Antonios barndomshjem i Rom bliver i begyndelsen beskrevet med kærlighed og lidenskab. Hjemmet, Antonio deler med moren består af få rum, og som nævnt tidligere er et af disse endda udlejet til Federigo. Dette gør ikke desto mindre hjemmet til et kærligt sted som følge af morens og Antonios kærlighed til hinanden. Det samme sker, da han bor på Campagnen med Marijucce forældre. Her ses endnu et eksempel på et sted, han knytter kærlige affekter til, set fra et topophilisk perspektiv. Selvom dette sted ikke er hans barndomshjem, føler Antonio sig hurtigt velkommen i Dominica og Benedettos hjem. Hjemligheden eksisterer altså på dette sted i kraft af de nye kærlige affekter, der opstår til individerne på dette sted og gør Antonio i stand til at føle sig hjemme.

Det første sted, Antonio møder efter morens død, er den store, flade Campagne udenfor Rom: “Den mægtige Steppe om det gamle *Rom* var altsaa nu mit Hjem” (s. 43). Antonio beskriver Campagnen: “Det afsviede Græs, den usunde Sommerluft, der altid bringer Campagnebeboerne Feber og ondartet Sygdom, var den overveiende Skyggeside [...] jeg glædede mig dog ved de smukke Bjerge” (ibid.). Campagnen er altså i Antonios øjne et goldt og ulideligt varmt sted, som dog besidder en skønhed i form af bjergene, der omgiver den ene side af sletten. Derudover beskriver Antonio, hvordan Campagnebeboerne ofte flytter ind i gamle gravkamre, hvilket Benedetto og Dominica også havde gjort: “Dette var ei meer eller mindre end en af de gamle, forfaldne Grave” (s. 43). Antonio beskriver videre, hvordan de sov i gamle grave: “da vi saa vare mættede, førte den gamle Moder mig op ad Stigen, gennem den sønderbrudte Muurhvælving op til anden Etage, hvor vi alle sov i to store Nischer, eengang Grave” (s. 44). På Campagnen bliver Antonios nye hjem placeret i en gammel grav, hvilket symboliserer, hvordan hans barndom her er ved vejs ende. Det symbolske i, at barnet Antonio efter afrejsen fra Rom “lægger sig i graven” (som er hans seng) kan tolkes som, at Antonio gennemgår en central udvikling på dette sted. Denne tolkning understøttes af det næste kapitels titel: “Barndomshistorien ender”. Om stedet beskriver Antonio yderligere: “Jeg troer i Sandhed ogsaa, at dette Hjem har virket meget ind paa mit poetiske Gemyt, den snevre, lille Plads var for min Phantasie som Vægten for det unge Palmetræ, jo mere det knuges ind i sig selv, desmere voxer det” (s. 44). Han beskriver altså, at dette nye sted er som hans hjem

og tilskriver det noget af æren for, at han blev i stand til at digte. Allerede tidligt i fortællingen kan det altså tolkes, at Antonio ikke er bange for at rejse fra hjemmet og kalde nye steder for hjem. Her er det relevant at inddrage Bakhtins teori om, at man på trods af at kunne høre hjemme flere steder altid vil have barndomshjemmet som et specielt sted. Han har ifølge Hylland Eriksens teori altså en attitude til verden, som giver ham fødder, hvilket gør det nemmere for ham at kappe rødderne til barndomshjemmet i Rom og indstille sig på dette nye hjem på Campagnen. Gennem romanen får Antonio efter Campagnen adskillige hjem, og han bliver budt velkommen mange steder.

Et centralt aspekt af Antonios opfattelse af hjemmet findes desuden i hans følelser for byen Rom. Som nævnt tidligere er Rom igennem en stor del af romanen hjem for Antonio. Dette ses i indledningen, hvor han bor ved moren, men også da han efter mange år vender tilbage til byen igen. Her beskriver han: "I fire Dage gik det hjemad, tilbage til *Rom*" (s. 222). Konstateringen i dette citat peger på, at han aldrig har anset Napoli som et hjem. Det kan være grundet, at han forlod sin store kærlighed, Annunziata, tilbage i Rom og ikke fandt en ny kærlighed i Napoli. Annunziata var i hans bevidsthed hele tiden i Napoli og under rejsen tilbage til Rom. Han beskriver desuden, at hans grav står i Rom (s. 222), hvilket stedteoretisk kan tolkes som det sted, alle mennesker til sidst ender. Her findes altså endnu et eksempel på, at steder og individer indgår i en kontinuerlig cyklus af konstant foranderlighed og gensidig indflydelse. Dog ender Antonio ikke i Rom og efter at have mistet en nær veninde (Flaminia), bliver han opfordret af Flaminias far, Fabiani, til igen at rejse ud i verden: "Du trænger til Bevægelse, Adspredelse; Du vilde have godt af, at tumle Dig mere i Verden! Eengang greb Du jo alt Friheds Vingerne; maaske var det urigtigt, at jeg lod Fuglen igjen komme i Buur" (s. 245). Efter denne opfordring reflekterer Antonio over sit hjem i Rom og når til konklusionen: "Gud! lad mig aldrig mere vende tilbage til *Rom*, til mine Erindrings Grav! Farvel mit Hjem, mit Fædredested!" (s. 246). I denne forbindelse er det især hændelsen, hvor han blev tvunget til at forlade Annunziata, der i hans optik er katalysatoren til, at han ikke længere vil kalde Rom sit hjem. Her tolker vi, at Rom ikke blev hans fysiske gravsted, men blot en grav for hans erindringer, da han ikke kan finde hvile på dette sted, hvor sørgelige minder hjemsøger ham. Ligesom *Den lille Havfrue*, der forbinder oververdenen (landjorden) med prinsessen (hendes livs kærlighed), giver Antonio slip på ideen om, at Rom er hjem, da han giver slip på drømmen om Annunziata. De to – Rom og Annunziata – er uadskillelige. Graven, som befinder sig i Antonios fødeby, er en symbolsk grav, der står for de affekter, Antonio knytter til sit barndomshjem. Denne grav, der først symboliserede

hans endelige hjemsted, livets destination og sluttelige lokation, endte med at symbolisere hans tidligere livs gravsted. Et liv, han kan erindre, men aldrig genfinde. Desuden anses dette som et vendepunkt i Antonios attitude til verden og dét at finde et bestemt sted at høre hjemme. På samme måde som *Den grimme Ælling* er Antonios hjem ikke en stedbunden placering, men i højere grad en attitude, der definerer hele verden som hjem.

Romanens slutning understøtter denne tolkning, da kontraktmodellen ikke ender på en stedbunden placering; et eventuelt nyt sted at kalde hjem. I stedet ender fortællingen om Antonio med en beskrivelse af ham og hustruen Lara, lykkeligt gift på tredje år og med en lille datter ved navn Annunziata. De tre er på rejse til Capri for at gense Grotta Azzurra, hvor deres sælsomme fortællinger for alvor blev flettet ind i hinanden. At fortællingen slutter ude er dog ikke et tegn på, at Antonio ikke fik sin lykkelige slutning i sit livs eventyr, da han ender som en mand af verden, af kunsten og i selskab med sine elskede. I *Improvvisatoren* er der dog også andre interessante opfattelser af hjemmet som præsenteres, hvor den forståelse, som står mest i kontrast til Antonios, findes hos Flaminia. Flaminia præsenteres tidligt i romanen som den lille abbedisse, og senere igen ved navnet Flaminia inden hun skal til sit endelige hjem i klosteret som himmelbrud; en kvinde, der opgiver livet udenfor klosterets mure og bliver Kristus' brud:

Det sorte Gitter for Klosters Chorgang hævede sig, Søstrene stode i de hvide Liin og sang Englenes Velkommen for den nye Søster, Biskoppen rakte hende Haanden, den Døde opstod som Himmelbrud. *Elisabeth* hed hun nu [...] derpaa rakte hun Haanden til den nærmeste Søster og traadte ind i Livets Grav!
(Andersen, 2004, s. 242)

Det interessante her er, at Antonio beskriver Flaminias skæbne i klosteret som en død og selve klosteret som en grav, da hun som himmelbrud ikke må forlade dette sted. Klosteret, der ellers kan kategoriseres som et sted med forbindelse til Gud og det overjordiske, bliver altså af Antonio kategoriseret som et gravsted. Dette kan tolkes som et symbol på Antonios frygt for at være indespærret og dermed ikke kunne rejse rundt og opleve verdens steder. Denne skæbne ønsker han heller ikke for veninden Flaminia, hvilket han udtrykker tidligere i fortællingen: "»Gud har dog gjort Verden uendelig smuk! « – »Derfor skal man heller ikke vende sig fra hans Værks Herlighed, og mure sig ind i det mørke Kloster! « vilde jeg have sagt, men vovede det ikke" (s. 235). Her kommer det tydeligt til udtryk, at Antonio ikke

ønsker en stedbunden tilværelse, selvom en sådan tilværelse måske er tættere på Gud. Flaminias opfattelse af verden er anderledes, da hun føler trykthed bag klosterets mure og ønsker at definere dette sted som hendes endelige hjem: "Jeg synes derfor saa ofte, slet ikke at høre hjemme her i denne vilde Verden. Det Hele synes mig en stor underlig Drøm! derfor længes jeg ogsaa igjen efter mit Kloster, efter min lille Celle!" (s. 234). Da Antonio konfronterer Flaminia med hendes valg, siger hun: "»Verden holder Dig alt for fast! see mere mod det Himmelske!«" (s. 240). Flaminia ser altså sit hjem i det himmelske og dermed i klosteret, mens Antonio ser verden som sit hjem. De to forskellige holdninger til et ønskværdigt sted at kalde hjem bliver altså i romanen en central kontrast, der ultimativt udtrykker Antonios attitude og holdning til verden og hans holdning til, hvordan man bør leve sit liv. Flaminia bliver, ifølge Hylland Eriksens teori, symbolet på rødder, mens Antonio besidder og elsker sine fødder i det jordiske liv. Eksistentielt har de to dermed kontrastfyldte ideer om, hvad meningen med livet og eksistensen på jorden er. Flaminia ser meningen med livet på jorden som en transitvirkelighed inden den endelige destination i himlen. Heraf kan man tolke, at hun ser det jordiske liv som en lang række ikkesteder, der blot eksisterer som et slags "venteværelse" til himlen, hvor hendes rødder er. Antonio ser det jordiske liv som mere indholdsrigt end Flaminia, hvorfor det også kan tolkes, at han i det store billede faktisk har rødder plantet på jorden, mens hun ønsker at bruge sine fødder til at rejse til en verden udenfor denne.

Desuden er det relevant at inddrage pointen om, at Flaminia skifter navn til Elisabeth, da hun "genfødes" som himmelbrud. Det nye navn symboliserer, at hun ikke længere er den samme som før, og den symbolske død bliver yderligere eksplicit som følge deraf. I romanen er hun ikke den eneste, der skifter navn i løbet af fortællingen, da også Lara kaldes Maria efter at være flyttet til Venedig. Lara gennemgår altså også en slags genfødsel i forbindelse med navneskiftet, hvor forskellen fra Flaminia dog er, at Lara får sit eget navn igen, da hun genforenes med Antonio. Navnet bliver altså et eksempel på attituderelativisme og på, hvem man er, og Maria bliver til Lara igen i mødet med Antonio. På den måde kan navneforandringen også tolkes som en hjem-ude-hjem-struktur for Lara, der i den endelige genopretning af ligevægten får sit eget navn og essens tilbage.

Transit og hoteller

Antonio beskriver stederne i transitten, både by og natur, med stor omhu og detalje, som fordrer en dybere analyse af disse steder. Romanen er skrevet i romantikken, og det kommer blandt andet til udtryk i form af dannelsesrejsens tematik. På denne dannelsesrejse møder Antonio steder, der kan tolkes parallelt med hans indre. Et centralt sted, der udviser en direkte relevans for Antonios person, er bjerget Vesuv uden for Napoli. Vulkanen er på dette tidspunkt tæt på eruption, men Antonio begiver sig alligevel op på bjerget, som gør et stort indtryk på ham. Et par dage efter går Vesuv i udbrud. Symbolsk følger vulkanens eruption et vendepunkt i Antonios liv, da han på dette tidspunkt opnår mere succes som improvisator: “min Aand og mit Blod brødes om Herredømmet, jeg følte en Overgangs Periode i hele mit egentlige Jeg; Søndagften ansaae jeg for Kulminationspunktet” (s. 176). Søndag aften improviserer han på det store spillehus i Napoli, hvor han får stor ros og bifald. Dagen efter vågner han og føler sig som “et nyfødt Menneske” (s. 184), og han begiver sig hjem til en gift veninde (Santa, som er gift med professor Maretti) i Napoli, der forsøger at kysse ham. Da hun gør forsøget, falder et Madonna-maleri ned som et symbol på synden i kysset: “»Nei! Nei!« skreg jeg og sprang op, mit Blod var som sydende Lava” (s. 186). Både improvisationen i det store spillehus og Santas kys bliver parallelle hændelser med vulkanens eruption: “Alt var Flamme udenfor, som i mit Blod” (ibid.). Vesuvs eruption fungerer som en direkte indikator på Antonios indre, og denne begivenhed er et centralt eksempel på, hvordan stederne i *Improvvisatoren* spiller en rolle både i forhold til romanens narrativ, men også i forbindelse med de mere eksistentielle aspekter i Antonios karakter. Symbolikken er i høj grad præget af en seksualitet, hvor vulkanens eruption og dens spejling i Antonio kan tolkes som et undertrykt begær, der kommer op til overfladen.

Efter Vesuvs eruption konfronteres Antonio med et eksistentielt dilemma; om han på et tidspunkt skal vende tilbage til barndomshjemmet i Rom. Til dette udtrykker han: “Til Rom? jeg til Rom? denne Tanke var aldrig faldet mig ind, mine Læber taug, men min Bevidsthed sagde mig, at jeg ikke kunde, ikke vilde nu gjensee Rom og træde i de gamle Forhold?” (s. 196). Antonio udtrykker altså en afvisning af Rom og de gamle bekendtskaber, han har i byen. Han flygtede som barn ud af Rom efter morens død og vender tilbage for at gå på Jesuiter-Skolen. I den korte tid, han opholder sig i Rom, møder han Bernardo, der bliver hans gode ven. De to forelsker sig begge i sangeren, Annunziata, og dette kulminerer, da Bernardo en aften udfordrer Antonio til duel om Annunziata med pistoler. Antonio afviser

ham, men da Bernardo prøver at give ham pistolen, går den af ved en fejl og sårer Bernardo. Efter hændelsen med Bernardo og fejlskuddet tolker vi, at han ved denne afvisning kobler negative affekter til Rom, der før blev defineret som hans hjem. Antonios afvisning opstår dog efter en følelse af afvisning fra byen, da han blev tvunget ud af Rom efter hændelsen med fejlskuddet. Antonios transit er altså til dels indledt af tvungne omstændigheder, som tvinger ham til at forlade Rom. Hans yderligere rejse er i højere grad initieret af egen fri vilje og grunder i en trang til at opleve og se mere af verden og dens steder. På trods af, at hans liv i transit har påvirket hans opfattelse af Rom, tolker vi ikke Rom som et ikkested, idet mange følelser er forbundet til dette sted. Der er dog nogle steder i transitten, der kan defineres som relevante og teoretiske ikkesteder; nemlig hotellerne.

Hotellerne, som Antonio opholder sig på løbende under hans rejse i Italien, spiller en interessant rolle i forbindelse med stedsteorien, teorien om hotelromanen og *Improvvisatoren*. I stedsteorien defineres hoteller som ikkesteder grundet deres kortvarige og transitprægede tid som sted for individer. I *Improvvisatoren* anses disse dog ikke af Antonio som ikkesteder i ordets teoretiske forstand. Dette kommer til udtryk i vores analyse af Antonios opfattelse af hjem som ikkestedsbundet men i højere grad fundet i transit i selskab med de mennesker, han elsker. Hotellerne bliver i forlængelse af denne tolkning en del af en mere flydende og udvidet forståelse af hjemmet. Antonio bliver altså en karakter, der opgiver sine rødder og selve ideen om at slå nye rødder til fordel for fødder i en moderne verden præget af transit og mobilitet. Denne attitude er som nævnt i teorien en gennemgående tendens for det moderne menneske, der oplever verden og deraf hjemmet som åben for egen tolkning.

Det første hotel, der optræder i *Improvvisatoren*, er i byen mellem Rom og Napoli – Itri. Antonio rejser til Itri med den danske maler Federigo som beskriver byen:

»Der ligger mit skidne *Itri!*« raabte han og pegede paa Byen foran os. »Du troer det neppe, *Antonio!* men jeg har i Norden, hvor Gaderne ere saa rene, saa regelmæssige og afmaalte, ret længtes efter en rigtig skiden italiensk By [...] Disse snevre, smudsige Gader, graae, skidne Steen-Altaner med Strømper og Klokker paa, Vinduerne uden Orden, et oppe, et nede, nogle store, andre smaae

(Andersen, 2004, s. 148-149)

I dette citat beskriver Federigo, hvordan denne bys kaos er en kontrast til Nordens orden, hvor gaderne ligger regelmæssigt og rene. I Itri beskriver han, at en maler som ham selv kan skabe noget ud af en sådan bys karakteristik, der er så anderledes et sted fra de steder, han

kender hjemmefra. I citatet kommer altså en sammenligning af steder (Danmark versus Italiens byer) til udtryk, der kan tolkes som to kontrastfyldte steder. Da Itri senere beskrives af veturinen (deres vejviser), udtaler han: “Alt bliver Ukrudt, som plantes der” (s. 149). Denne metafor beskriver menneskene, der bebor denne by, og vejviseren karakteriserer dermed disse mennesker som påvirket af dette sted i så høj grad, at de i symbolsk forstand bliver til ukrudt. Her ses altså endnu et eksempel på, at steder og mennesker påvirker hinanden. Samtidig udtrykkes der her en interessant tendens til at dømme mennesker på baggrund af det sted, de kalder hjem.

Et andet relevant eksempel på dette ses i Roms ghetto, hvor jøderne bor: “Bekjendt er det, at i *Rom*, Christenhedens første Stad, tør Jøderne kun boe i det dem anviste Qvarteer af Byen, det snevre, smudsige *Ghetto*” (s. 74). Både Itri og Roms ghetto er eksempler på steder i romanen, hvor nogle mennesker er dømt og afvist af det yderligere samfund og dermed placeret på bestemte steder, der bliver deres hjem. Antonio, der hverken anser sig selv som “ukrudt” eller jøde, oplever disse steder som ikkesteder, da de ikke er steder, han ønsker at opholde sig i længere tid, end transitten fordrer. Derudover kan det tolkes, at selv de mennesker, som kalder disse steder hjem, må føle en objektiv placelessness, fordi de i ghettoen er anvist og ikke selv har valgt at bosætte sig på dette sted, og i Itri antageligvis er bosat, da de ikke har midlerne til at bosætte sig i Rom eller Napoli. Augé, med sine modsætningspar som eksempler på steder og ikkesteder, argumenterer også for, at boligkomplekset (her ghettoen) netop er et ikkested, da man bor tæt men adskilt (og anvist), og som Foucault også pointerer med sit begreb heterotopier, ligger denne bydel også typisk i udkanten af byen og fællesskabet. Jøderne kan desuden defineres som et hjemløst folkefærd, der har fået kappet rødderne og er blevet tvunget på fødderne.

Sideløbende med de mange ophold på hotellerne besøger Antonio adskillige mennesker, der inviterer ham ind i deres hjem og til deres fester: “Overalt beundrede man mit Improvisator-Talent, ja vurderte det saa høit, at ingen Kreds slap mig, før jeg havde opfyldt deres Ønske, at skabe et Digt” (s. 264). Dette citat er yderst sigende for Antonios beskrivelser af sig selv og andre menneskers reaktion til hans improvisation og talent. Et eksempel på dette er ægteparret i Napoli og Podestaen i Venedig, som efter at have hørt Antonio improvisere, byder ham velkommen i deres hjem. Antonio er altså ofte i rollen som gæst i andres hjem og udtrykker en afslappethed i forhold til at befinde sig sådanne steder. Vi tolker dette som et symbol på H.C. Andersens egen tilbøjelighed til at føle sig hjemme i andres hjem, hvilket vi ser i både rejsedagbøgerne og i andres beskrivelser om ham fra perioden.

Et sidste interessant aspekt er Antonios forhold til skæbne og eksistens, hvor det citat, der står mest centralt er: “Og Mennesket er frit? Ja vi kunne frit gribe i Traadene, der ligge for os, men hvor de ere knyttede fast, see vi ikke” (s. 193). Her kan de nordiske norneres rolle i skæbnen inddrages. Nornerne var en skæbnesmagt i nordisk mytologi, som determinerende menneskets livsforløb ved at væve deres skæbne til tråde (Stefánsson, 2020). Både historien om Antonio og de mytiske figurer henviser til skæbnen, der er givet til mennesket, men samtidig er ukendt. I citatet kan også Antonios holdning til eksistens udledes, hvilket tolkes som en til dels prædetermineret skæbnebestemmelse. Der udtrykkes en mulighed for valg, men da valgenes konsekvenser aldrig kan forudses og dermed ikke tilbyder frihed til at styre skæbnen, må Antonio antageligvis have en livsopfattelse, der anser essens før eksistens (religiøs eksistentialisme). En sådan tolkning understøttes af hans konstante referencer til Guds vilje i hans liv. Her kan også Annunziatas afskedsbrev til Antonio inddrages, hvori hun skriver: “Madonna vilde ei, at vi skulde forenes i denne Verden, og hun skilte os ad” (s. 277). I dette citat kan både udledes en eksistentialistisk forståelse af verden som prædetermineret, og samtidig kan der tolkes en opfattelse af, at eksistensens vilkår indebærer mere end blot den jordiske verden, de eksisterer i. Denne tematiske inddragelse vil blive foldet yderligere ud i kommende afsnit.

Oppe vs. Nede – Underjordisk og overjordisk stedlighed

I dette afsnit vil vi undersøge og redegøre for de mere abstrakte eksempler på steder, som nævnes i *Improvvisatoren*. Disse steder opstår i kraft af det religiøse aspekt hos karaktererne, der skaber en stedlighed udenfor den verden, vi kender til på jorden. Denne tematiske stedlighed understøttes yderligere af, at der ikke kun optræder overjordiske steder, som står i kontrast til det jordiske liv, men også underjordiske steder. Her ses yderligere romantiske træk i romanen ved de idylliske naturbeskrivelser og utallige referencer til Gud og det overjordiske i samme forbindelse.

Det første underjordiske sted, vi introduceres til i *Improvvisatoren*, er katakomberne under Rom. Federigo tager Antonio med ned i katakomberne, og for at kunne finde vejen tilbage fra de mørke gange, bandt Federigo en tråd fast til åbningen: “gjorde et Nøgle Traad fast ved Aabningen, hvor vi stege ned” (s. 18). Antonio og Federigos eneste vej op fra dette underjordiske sted er altså ved at følge denne tråd tilbage. Da de befinder sig langt under jorden, bliver snoren væk og lyset går ud. Federigos panik smitter af på Antonio: “da græd jeg stærkt; thi jeg følte, at jeg kom aldrig hjem” (s. 19). Ved hjem refereres her både til hjemmet hos moren, men det kan også tolkes, at hjem i dette tilfælde er oppe på jorden, hvor livet foregår fremfor i det underjordiske mørke. Det ender med, at Antonio ved et held finder snoren, der leder dem op i lyset igen. Det symbolske i denne handling kan også tolkes som kunstneren Federigos videregivelse af tråden (talentet) til Antonio, der “tager tråden op”, hvor Federigo slap. Denne begivenhed står centralt for Antonios senere refleksion over menneskets frihed, som vi har redegjort for i ovenstående afsnit, da snoren her leder Antonios skæbne tilbage til det jordiske liv. Katakomberne, der beskrives af Antonio som mange, lange gange, man ikke kan finde op fra igen uden snoren, drager desuden konnotationer til Jens Baggesens værk *Labyrinten* (1792-93). I *Labyrinten* er det også en sjælelig udvikling, der tematiseres, og Jens Baggesen regnes som en af kunstnerne, der for alvor indledte romantikkens idealer og tanker i Danmark (Svinth-Væрге, 2016). Her kan især ideen om den geniale ener perspektiveres til Antonio, der som dygtig improvisator igennem kunsten netop bliver til det kunstneriske geni. Også en af begivenhederne i *Labyrinten* kan perspektiveres til en begivenhed i *Improvvisatoren*; nemlig da *Labyrintens* protagonist besøger Strassburgkatedralen, hvor han kommer i kontakt med ‘det sublime’. I *Improvvisatoren* er det naturligtvis oplevelsen på Vesuv og begivenheden i Grotta Azzurra, der er Antonios kontakt med det sublime og ophøjede. Det sublime kan opleves af alle individer, men det er kun den geniale

kunstner, der formår at oversætte oplevelsen og give den et æstetisk udtryk. Dette udtryk, typisk via kunsten, kan opleves af det almene menneske, som ellers ville blive overvældet i mødet med det sublime. Den geniale ener har egenskaben til både at opleve og transformere det sublime til kunst. Dette ses allerede til dels nede i katakomberne i Antonios barndom, hvor han tager skæbnens tråd op, følger den mod kunstnerisk succes og fuldendes, da han ser Vesuv bryde ud og oplever den sælsomme begivenhed i grotten.

Katakomberne i Rom er desuden interessante at betragte, da disse er gamle underjordiske gravsteder. Tidligt i romanen introduceres læseren for tre gravsteder, der får stor betydning for Antonio; Fra-Martinos hjem med det underjordiske gravsted, hjemmet på Campagnen i det gamle gravsted og katakomberne under byen. Skønt gravstederne fysisk er underjordiske, er de samtidig en stærk forbindelse til det overjordiske, da graven og den religiøse begravelse giver sjælen adgang til himlen. Disse steder er altså eksempler på, hvordan underjordiske steder har en stærk forbindelse med det åndelige og dermed overjordiske. En anden central pointe vi vil inddrage er Foucaults teori om, at kirkegårde og gravsteder er heterotopier, da de døde ikke længere finder sted. Gravstederne bliver i hans teori et eksempel på ikkesteder, som følge af den glemsel og afsondring fra byen, der præger gravstedet. Gravstedernes modstykke kan tolkes som kirker og klostre, som i *Improvisatoren* regnes for steder, der tillader en nærhed med det overjordiske og Gud. Antonio besøger i romanen mange kirker og klostre, og han starter hele sin rejse som improvisator med at være kordreng i en kirke i Rom. Som nævnt tidligere beskriver Antonio dog klosteret som en gravplads i forbindelse med Flaminias skæbne som himmelbrud, hvilket står i kontrast til den typiske tolkning af kirkens stedlighed.

Det næste centrale sted i romanen, der foregår underjordisk, er, da Antonio bortføres af røvere, som bringer ham ned i deres røverhule: "Gjennem een af Aabningerne i Bjerget, halvskjult af nedhængende Eviggrønt og Slyngplanter, førte man mig" (s. 131). Røverhulen er lokaliseret tæt ved de gamle ruiner fra oldtidsbyen, Tuskulum, som Antonio også bemærker i retrospekt. I røverhulen møder Antonio Fulvia, som er en gammel kvinde, der optræder som en slags leder for røverne:

En gammel, mager Kone, med en forunderlig rank, næsten ungdommelig Holdning, sad næsten ubevægelig [...] Foran hendes Fødder laae en Mængde ulmende Trægløder, som var det en magisk Kreds, der holdt hende ude fra denne Verden

(Andersen, 2004, s. 132)

Igen ser vi et eksempel på et underjordisk sted med referencer til det overjordiske, hvilket ekspliciteres i citatet og sammenligningen, der placerer kvinden i en anden verden end den underjordiske. I røverhulen er det som nævnt Antonios talent, der køber ham friheden igen, og Fulvia ender endda med at ville assistere ham på hans fremtidige rejse.

Talentet for digtning og improvisation beskrives desuden i romanen som et overjordisk element: “Det var som en Gud talte igjennem mig, jeg var Redskab for hans stærke Ord” (s. 260). I dette citat sætter Antonio sit talent i direkte forbindelse med Gud og dermed det overjordiske. Kunsten og poesien er altså for Antonio en kontakt til hans Gud, hvilket også understøttes af en senere refleksion over kunsten: “det Guddommelige maa blande sig med det Jordiske, skal der komme et mægtigt Produkt derud af –!” (s. 273). I denne sekvens er det også digtningen, der italesættes og dermed det produkt, der skabes af sammenblandingen af det guddommelige og det jordiske. Selvom disse to aspekter ikke umiddelbart tolkes som direkte steder, eksisterer der stadig et element af rum i Antonios tolkning af oppe og nede. Kulturelt var Gud i tiden, *Improvvisatoren* blev skrevet, en indiskutabel instans i verden, der dermed indgik i forståelsen af himlen som et overjordisk men i høj grad eksisterende sted. Derfor må man som læser af *Improvvisatoren* med et stedligt fokus holde in mente, at verdens steder ikke er begrænset af fysikkens love, men derimod indeholder en ekstra dimension i form af himlen, helvede og hele ideen om et efterliv. I romanen ser vi flest inddragelser af Gud og et himmelsk sted, men beviset på, at Antonio også har en idé om et helvede, ses, da han er “Skolar i Jesuiter-Skolen” (s. 58). Her begynder Antonio at beskæftige sig meget med underverdenen og tanken om de fordømte: “De andre Skolarer, som sov paa Værelset med mig, vaagnede tidt om Natten ved mit Skrig, fortalte om min sælsomme, usammenhængende Tale om Helvede og de Fordømte” (s. 63) Antonio får disse tanker efter at have læst “*divina Comedia di Dante!*” (s. 61), hvori Dante beskriver steder som helvede og skærsilden. Det første digt, Antonio nedfælder på papir, er inspireret af Dantes skrifter, og i dette ses tydeligt, at Antonio er bevidst og overbevist om, at der eksisterer steder udenfor den fysiske verden – både oppe og nede.

Derudover besøger Antonio byen, Herculanium, som vulkanen Vesuv udslættede ved en eruption og begravede i lava og aske: “Under Gaden her, under den hele By, ligger *Herculanium* skjult. Lava og Aske dækkede i nogle Timer den hele Stad, man glemte dens Tilværelse, og Byen *Recina* reiste sig ovenover” (s. 167). Antonio, Federigo og professor Maretti, som er gift med Santa, kommer ned til byen gennem en brønd med en spiraltrappe. Nede i

den begravede by oplever Antonio en stedløshed grundet det forladte sted, hvor ekkoet fra en anden tid stadig runger:

Tomt, mørkt og øde laae Alt rundt om, en Verden larmede ovenover. Som vi tænke os, at en forsvunden Slægt kan, som Aander træde ind i vor Virken og Leven, syntes jeg her at være traadt ud af min egen Tidsalder og som et Spøgelse at vandre i den fjerne Old
(Andersen, 2004, s. 168)

I citatet og Antonios refleksion over den begravede oldtidsby, kommer forholdet mellem tid og rum til udtryk. Af teoretikeren Bakhtin kaldes dette fænomen kronotopen og dækker over den tid, som går ind i skabelsen af rum. På dette sted, hvor der i Antonios samtid ligger byen, Recina, oplever han altså et glimt af et forhenværende rum i oldtidsbyen, Herculanium. Forholdet mellem rum og tid bliver her ekspliciteret, og grænsen mellem de to udviskes af stjernernes symbiotiske tilstedeværelse på trods af Herculaniums underjordiske placering. Inddragelsen af den begravede by fordrer desuden en redegørelse for stedet, som var skyld i begravelsen; vulkanen Vesuv. Dette reelle historiske sted består af et brutalt og naturligt miljø som materiel kendsgerning, og deres ekspedition bliver et udtryk for den symbolske kendsgerning, netop at udforske naturen. Den imaginære dimension kan derfor siges at være den ophøjede oplevelse, kunstneren kan få i mødet med naturen. Antonio, Federigo og Maretti føres op til vulkanens krater af en vejviser, og Antonio oplever netop her en nærhed til Gud: "aldrig har jeg følt mig min Gud saa nær. Hans Almagt og Storhed fyldte min Sjæl!" (s. 173). På bjerget føler Antonio altså en nærhed med det overjordiske, og stedet på bjergets top er også fysisk placeret højt oppe som en kontrast til Herculaniums underjordiske placering. Her bliver for alvor udpenslet forskellen mellem det underjordiske og overjordiske, og Antonio taler ind i netop denne tolkning, da han i en refleksion over stedet på bjergets top beskriver: "Jeg følte en Kraft i min Sjæl, en Klarhed i mine Begreber, ja, tør jeg sammenligne et Mindre med et Større, da har jeg det Beslægtede med *Boccacio* at Indtrykket af eet Sted, dets øieblikkelige Indskydelse, var afgjørende for Aandens hele Virken" (s. 174). De overjordiske steder i *Improvisatoren* gør et stort indtryk på de personer, der indtræder disse steder, og som Antonio beskriver, påvirker stedet hele åndens virke.

Et sidste centralt underjordisk sted, der skal fremhæves i *Improvisatoren*, er naturligvis den sælsomme grotte i Capri: Grotta Azzurra. Antonio finder sig selv på dette sted, da hans skib kæntrer, og han vågner op i grotten. Her oplever han, på trods af en underjordisk

fysisk placering, en overjordisk begivenhed, der får stor betydning for hans fremtid. Den blå grotte i Capri er kendt for den måde, lyset kaster et blåt skær rundt i hele grotten, som Antonio også oplever: “Mere end Vulkanens Storhed, stærkt som Adskillelsen fra *Annunziata*, staaer det Syn for mig, jeg saae, da mit Øie atter aabnedes. Den blaa Æther var dybt under mig, over mig og rundt om” (s. 215). Antonio beskriver her, hvordan den blå grotte gør større indtryk på ham end de to begivenheder, der indtil nu har påvirket ham mest, og hans videre beskrivelse af grotten ekspliciterer, hvordan dette sted både har over- og underjordiske kvaliteter: “Mine Tanker anstrængte sig: hørte jeg Døden eller Livet til? [...] Var det Dødens Bolig, Grav-Cellen for min udødelige Aand! et jordisk Opholdssted var det ikke” (s. 216). Antonio italesætter selv dette sælsomme sted som et limbo mellem himmel og jord. Han beskriver det desuden som et opholdssted, der ifølge stedsteorien defineres som netop et sted, man opholder sig, men kun for en kort stund; ikkestedet. Ligesom *Den lille Havfrue*, der i sidste ende bliver til en luftånd og må svæve mellem himmel og jord, er dette ikkested ligeledes dér, hvor sjælen kan vakle, men hvor materien ikke kan opholde sig for evigt.

I grotten oplever Antonio en uforklarlig begivenhed med den blinde pige, Lara, som han på dette tidspunkt kun har mødt en enkelt gang i Napoli. I grotten sejler Antonio, Lara og en gammel fisker hen til nogle urter, som Antonio skal give til Lara. Inden der når at ske mere, vågner Antonio op på et værelse, og alle tror, at hans fortælling om den blå grotte er en feberdrøm. Antonios læge og Fabiani, Flaminias far, snakker om, hvordan de fandt ham ved “Hexehullet”, og Fabiani ytrer: “»De troer dog ikke, at dette Sted har mere Kraft, end ethvert andet?«” (s. 219), hvortil lægen svarer: “»Naturen er en Kjæde af Gaader [...] de færreste have vi endnu løst!«” (ibid.). Der findes i romanen også her et eksempel på, at individerne opfatter bestemte steder som mere gådefulde end andre. Den blå grotte, som Antonios læge kalder Hexehullet, bærer præg af denne opfattelse som er en blanding af frygt og fascination. Stedet optræder i romanen som et slags bindeled mellem himmel og jord i kraft af den begivenhed, der finder sted: “Hiin forunderlige straalende Verden, hvor vi mødtes, var det Uopløselige, den faste Knude mellem det Overnaturlige og Virkeligheden. “»Vor Kjærlighed er dog en Aandens Verden!«” udbrød jeg” (s. 293). I grotten finder Antonio og Lara hinanden, og det er på dette sted, deres skæbner flettes ind i hinanden. Det er her, de finder kærligheden, som i *Improvisatoren* bliver det fælles rum i åndens verden, hvor de begge finder hjem.

Opsummering

I romanen *Improvvisatoren* (1835) om Antonio følger læseren hans rejse fra barn til voksen og bliver på rejsen introduceret til mange interessante steder. Kontraktmodellens struktur kommer tydeligt til udtryk i romanens konstruktion, som dog indeholder en anderledes forståelse af genoprettelsen af ligevægten. I begyndelsen befinder Antonio sig i hjembyen, Rom, hvor både sted og individer beskrives i overensstemmelse med teoriens begrebsliggørelse af hjemmet. Begivenheden, som tvinger Antonio ud på sit livs eventyr, er morens død, og på den efterfølgende rejse beskrives de mange steder i symbiose med Antonios udvikling fra barn til voksen. Da Antonio vender tilbage til Rom, synes kontraktmodellen at være fuldført, men han finder ikke ro på dette indledende hjemsted, og der kan i den forbindelse skabes konnotationer til *Grantræets* håb om at finde hjem i stuen, hvor det dog må indse, at den også på dette sted føler sig stedløs. Antonio finder hjem, da han opnår succes med sin kunst og finder sin udkårne, Lara. Hjemmet bliver altså ikke en stedligt bunden placering, men i højere grad et rum, Antonio selv beskriver som åndens verden. Læser man *Improvvisatoren* som en dannelsesroman, kan kontraktmodellens form (ligevægt → uligevægt → ligevægt genoprettet) ydermere findes i rejsen fra barndommen mod dannelsen og udviklingen. Antonio dannes og opnår gennem kunsten en eksistens som den geniale ener, og ligevægten genoprettes som følge af dette.

I analysen af hotellernes og transittens betydning i *Improvvisatoren* fandt vi ligeledes en tendens hos Antonio til at være i stand til at føle sig hjemme i transittens stedlighed frem for i en bunden tilstand. I dette afsnit kom især attituden med ønsket om fødder fremfor rødder for alvor til udtryk, og Antonios indstilling til hjemmet er dermed ikke den stedsbestemte lokation. Ligesom vi så i *Den grimme Ælling* er Antonio afhængig af transittens fart og bevægelse. I denne analyse fik vi desuden et indblik i Antonios tolkning af menneskets eksistentielle grundvilkår, hvor han placerer sig i den prædeterminerede skæbnesbestemmelse på trods af at være bevidst om, at mennesket til en vis grad har frihed til at vælge. Antonios holdning her står i skarp kontrast til veninden Flaminias, der bliver eksemplet på den symbolske død, som individer, der indleder en stedbunden tilværelse, møder.

I transitten støder Antonio desuden på de mange gravsteder, der er eksempler på Foucaults heterotopier, idet de symboliserer glemsel og isolation fra livets steder. Gravstedet er ikkested, fordi det symboliserer, at mennesket bogstavelig talt ikke længere finder sted. I

forlængelse af gravstederne fandt vi også i undersøgelsen af *Improvvisatoren* mange eksempler på overjordiske og underjordiske steder, hvilket fordrede en alternativ og udvidet analyse af sted og rum på disse placeringer. I analysen fremhæver vi især vulkanen Vesuv, de begravede byer og grotten ved Capri, Grotta Azzurra. Fælles for alle disse steder er deres forbindelse til det åndelige og overjordiske, på trods af en samtidig underjordisk forbindelse. Begivenheden i Grotta Azzurra er især interessant, da det er på dette sted, Antonio og Lara, for alvor bliver forbundet med hinanden. Det er også her, at Antonio oplever det sublime, der i romantikken regnes for det ophøjede element, som den geniale ener, kunstneren, kan fortolke og udtrykke æstetisk. *Improvvisatoren* er en dannelsesroman med kunsten som tematisk hjemsted og dermed rummet, hvor den geniale ener kan udtrykke den åndelige kontakt med det sublime. I analysen af de underjordiske og overjordiske steder er det centralt at referere tilbage til eventyrene, hvor især eventyret om *Den lille Havfrue* indeholder denne stedlighed, som strækker sig udover den fysiske verdens grænser i form af efterlivet som luftånd.

Den biografiske stedløshed

Indenfor Byens Porte begynder en Gade med Frugtbutikker; Frugt af alle Arter, Syden eier, møder Øiet, et Skuesaa rigt og broget, som man aldrig har det i Norden. Her var en Bevægelse, en Trængsel, som i Neapels Toledogade, maltesiske Qvinder, aldeles sortklædte og med Slør, der bleve holdte saa tæt om Hovedet, at man kun saae Øine og Næse; engelske Soldater i deres røde Uniformer, pjaltede Fakiner og pyntede Matroser, Alle i travl Bevægelse! smukke Karreter paa to Hjul og kun med een Hest for joge forbi, den mauriske Kudsk løb ved Siden
(Andersen, 1943, s. 164)

Dette er kun én af de mange maleriske og eksotiske beskrivelser fra H.C. Andersens mest kendte rejseskildring, *En Digters Bazar* (1842). I året 1840-1841 rejste han gennem store dele af Europa og Orienten (de fjernere dele af Asien), og undervejs dokumenterede han alle sine oplevelser på skrift med henblik på at udgive det efter sin hjemkomst. Mere specifikt rejste han til Tyskland, Østrig, Italien, Malta, Grækenland, Tyrkiet, Rumænien, Bulgarien, Serbien, Ungarn, Tjekkiet og Østrig. De rige beskrivelser viser de steder, han ser, de have, han sejler over og de mennesker, han møder på sin vej. Erfaringer er der nok af, og hans rejseglæde er ukuelig, men set i et stedsteoretisk øjemed kan man som læser undre sig over, hvor meget betydning disse steder og mennesker egentlig tillægges, og hvor meget den rejssende Andersen vil det. Hvilket reelt formål har denne verdensomspændende rejse egentlig for den lyriske nomade, og hvad betyder hjemmet for ham på sit livs rejse og i sit livs eventyr? Dette vil den følgende analyse tage udgangspunkt i. Her vil vi komme ind på hotellets betydning for Andersen men også læseoplevelsen af rejseskildringen. Herefter vil vi undersøge den affektive afvisning og ensomme opfattelse af de steder, han møder på sin rejse. Dernæst vil vi kigge på Andersens meget observerende men knap så interagerende natur som fremmed, efterfulgt af et indblik i de såkaldte "kærlige" relationer, han fik i løbet af sin verdensfærd. Endelig vil vi undersøge hans splittede forståelse af Danmark som sit hjem og ikke mindst transportmidlernes mange muligheder, der på dette tidspunkt åbner sig for ham.

Hotellet – Overnatning og læseroplevelse

I løbet af H.C. Andersens travle transit gennem utallige byer og stræder på sin verdensfærd, indledes hans ankomst til et nyt sted næsten altid med en introduktion til, hvor han skal bo i løbet af sit ophold, hvilket oftest er hoteller. Hvis ikke hoteller, så beværtninger, der udgør den samme praktiske funktion. Meget hurtigt fornemmer man som læser, at Andersen finder en tryghed i de midlertidige afbræk fra transitten; i hvert fald hvis hotellet lever op til hans standarder. De smukke, elegante og knap så rustikke hoteller er de foretrukne, og på mange måder er disse hoteller ligesom hans bog. Bogen er inddelt i overskuelige kapitler og underkapitler, hvor der ligeledes er værelser nok til alle på de gode hoteller. Samtidig er værelserne smukt og elegant indrettet, ligesom der skrives med et smukt formsprog og poetisk tone i skildringerne. For eksempel beskriver han sin ankomst og overnatning i regionen Pera i Istanbul, Tyrkiet, som i dag kendes som Beyoğlu:

Omsluttet af Mure og med en stor, smuk Have, hvor man mellem Roser og Cypresser har Udsigt over den lavere liggende Stad, *Bosporus* og Marmorhavet, ligger den østerrigske Minister-Residents, der bestaaer af flere Bygninger. Herinde i de oplyste Værelser, der frembyde al europæisk Beqvemmelighed og Luxus, følte man sig hjemme
(Andersen, 1943, s. 285-286)

Som Zerlang pointerer, kan et hotel både besidde en vis anonymitet og intimitet på samme tid, da mange mennesker har boet på det værelse, hvor man befinder sig, men alligevel kan man finde det behageligt og næsten personligt. Andersen beskriver også i ovenstående citat, hvordan han “følte sig hjemme”, og værelserne emmede af “europæisk Beqvemmelighed”. Derfor uddrager vi fra dette, at den hjemlige fornemmelse på et ellers neutralt og affektforladt ikkested bunder i det genkendelige og dermed trygge. De luksuriøse forhold minder om nogle af de andre hotelophold, han har haft – blandt andet i København, hvor han tit tog på hotel for at undslippe hverdagens trivialiteter og finde spændingen ved en rejses nye rammer:

H.C. Andersen flyttede i november 1838 ind på Hotel du Nord ved Kongens Nytorv, og i et brev til veninden Henriette Hanck skrev han, at der på et hotel ”er en Bevægelighed”, så han kunne narre sig selv til at tro, at han var på rejse
(Zerlang, 2021, s. 9-10)

Dette brev til veninden bliver nærmest en lovsang til hotelværelset og dets gemakker, der nu udgjorde hans hjem for en stund (ibid.).

Denne foranderlighed og de flotte omgivelser er derfor intet nyt for Andersen, men vidner samtidig om en vis forfængelighed. Den høje standard til europæisk luksus på hotel-lerne går igen flere steder i løbet af hans rejse; blandt andet i “Constaninopel”, som i dag er kendt som Istanbul:

Endelige vare vi ved *Hôtel de la France*, hos Hr. *Blondel*; og strax indenfor Døren tydede Alt paa europæisk Indretning og Bequemmelighed. Franske og italienske Opvartere sprang op og ned ad Trapperne; hyggelige Værelser aabnede sig og ved *Table d'hôte* spiste man som i ethvert godt Hotel i Europas store Stæder
(Andersen, 1943, s. 258)

Nok er hotellet typisk set som et ikkested, da man i symbolsk forstand fratages sin identitet ved skranken, isoleres på et værelse og ikke kan identificere sig med noget eller nogen, da værelset oftest fungerer som et praktisk sted mellem A og B. Men her, ved hjælp af indretningen, er disse værelser familiære i stil, og det kan skabe fornemmelse af hjemlighed. Relph beskriver også turistede steder, for eksempel hotellet, som other-directed places, der destruerer det lokale og regionale landskab. Ved at indrette et hotel i en meget anderledes stil end den lokale for at appellere til en bestemt type turist, som Andersen, bliver turisten på næste præ-deterministisk vis reduceret til en stedløs turist, der befinder sig i en imitation af hjem uden at investere sig i lokalmiljøet.

Denne høje standard og trang til hjemlighed skinner specielt igennem, når Andersen befinder sig på beværtninger, der overgår de ellers lave standarder i lokalmiljøet, han befinder sig i. I Athen overnatter han ved diplomaten Prokesch-Osten: “Herinde bringer Intet os til at føle, at *Athen* er i sin Opvæxt, herinde staaer den i Rang med Neapel, Wien og Kjøbenhavn” (s. 222). Eller i Kostendsche, en lille by ved Sortehavets kyst, hvor de føres til deres hotel: “det var ret anseeligt i disse Omgivelser, og indbød især ved sin Reenlighed”, hvor “det bedste Værelse [...] tildeeldes Passagererne af første Klasse” (s. 302). Hotelværelserne bliver nærmest en portal fra det de givne omgivelser og en bevægelse ind i de større, nordlige europæiske hoteller, hvor turisten både fremmedgøres fra det lokale men kommer tættere på det velkendte. På mange måder forbliver denne type hotelværelse stadig et ikkested, da det fortsat ikke deles med nogen, som Bakhtin mener skal gå forud for stedets eksistens, og genkendeligheden er stadig en illusion.

I analysen af hotellet og romanen vurderer Zerlang også, at vinduet spiller en vigtig rolle i forbindelse med anskuelsen, både for hotelgæsten og læseren. I kapitlet “Udsigt fra mit Vindue” beskriver Andersen pladsen *piazza fiorentini*, han beskuer fra sit værelsesvindue i Napoli:

I alle Husene er Stue-Etagen uden Vinduer, men med aabne, brede Boutiksdøre; udenfor den ene brændes Kaffe, udenfor den anden koges Suppe paa Kastainer og Brød [...] I Husenes høiere Etager har hvert Vindue sin Balcon, eller denne gaaer langs med den hele Etage og bærer en blomstrende Urtegaard
(Andersen, 1943, s. 147-148)

Her bliver de smukke omgivelser taget ind og beskrevet, som de ofte gør i denne rejseskildring, og ligesom i en roman følger Andersen med i andres liv, historier og steder fra vinduespladsen. Det, der foregår inden døre på hotellet, er ikke specielt og tildeles ikke meget attention – det vigtige foregår udenfor. Som Andersen selv skriver: “Den lille Plads er et tro Billede af det store Neapel, ja et særdeles tro, thi Digteren sad ved sit Vindue og tegnede hvert Træk, Alt hvad han saae dernede” (s. 148). Derudover stemmer denne slags verdensanskuelse overens med Augés idé om vinduet, der bliver et udsyn til den virkelige verden, man ikke selv er en del af. Her er der ikke tale om et transportmiddel men en anden ikke-steds-boble, hvor man også er afskåret fra omverden. Derudover er den fysiske placering i Napoli interessant i forbindelse med vores analyse af *Improvvisatoren*, som blandt andet finder sted i netop denne by. I det henseende kan det tolkes, at Andersen sideløbende med at tage afstand fra stederne besidder et ønske om at høre til som en autentisk italiener. Det kommer til udtryk gennem hovedpersonen, Antonio, der taler sproget og hører hjemme i dette for Andersen fremmede land.

Ligesom denne vinduesplads får læseren af rejseskildringen et indblik eller vindue til Andersens mange oplevelser på sin færd. Beskrivelserne er Andersens egne og indtrykkene lige så, hvorfor læseren i dette tilfælde ikke opgiver sin identitet kortvarigt for en fiktiv karakter, men for at kunne sætte sig i forfatterens sted. Hertil er der mange smukke, fantastiske omgivelser beskrevet, men der sættes ikke så meget fokus på de ringere oplevelser i løbet af hans rejse, hvorfor dette sted, vi sætter os i, ikke altid virker genuint. Ligesom den lettere afkoblede, beskuende placering i hotelvinduet får læseren muligvis et lettere redigeret indtryk fra de utallige dagdrømmende anekdoter, hvilket vi også vil komme ind på senere i denne analyse. Dermed oversætter hans flygtige rejse og hotelophold over i læseroplevelsen.

En afstand, som kan ses i en metakommentar, Andersen selv laver efter et ømt øjeblik i selskab med andre kunstnere i München: “dog disse Erindringer høre hjemme i Hjertets album og ikke i denne Bog, der ligger aaben for alle Folk at læse” (s. 46). Hermed skaber han distance til læseren og gør det klart, at ikke alt bliver nedskrevet, og at skildringerne derfor nærmere består af tilpassede fragmenter fremfor et uredigeret helhedsbillede. Bodrožić forklarer at søge mod hotellet eller romanen i virkeligheden er en søgen efter en betryggende form for fremmedgørelse. Hermed skal læseren opleve det beskrevne, som Andersen gjorde det, og midlertidig fratages sin egen identitet. Men efter at have læst denne ekstensive rejsekildring, sidder man alligevel med en følelse af ikke at kende forfatteren fuldstændig, hvor mange af beskrivelserne næsten virker for gode til at være sande. Dette vedrører specielt hans relationer til andre og hans meget hengivne forhold til Danmark, hvorfor man ikke føler, at beretningen altid er oprigtig – ligesom hans mange hotelophold, får læseroplevelsen det samme præg af midlertidighed, fremmedhed og upersonlighed.

Affektiv afvisning – Fremmedgørelse

Som pointeret i det ovenstående afsnit, møder H.C. Andersen mange mennesker på sin vej gennem Europa og Orienten, men det er ikke alle, der altid forstår ham eller accepterer ham. På et helt grundlæggende identitetsniveau bliver han ofte forvekslet med at være englænder eller amerikaner. Den forkerte antagelse af hans person og stedlige placering i verden sætter ham ud af kurs fra start i sine bekendtskaber og anonymiserer ham:

Barberen spurgte, om jeg var en Englænder, og da jeg sagde, at jeg var Dansk, trykkede han mig til sit Hjerte og raabte: "*brave Americani!*" jeg forsikkrede igjen, at jeg ikke var nogen Amerikaner men en Dansk, han nikkede glad, lagde Haanden paa Hjertet, og fortalte, som jeg forstod, hvorkjære Amerikanerne vare for alle Grækere fra Frihedskampens Tider, da de amerikanske Skibe bragte dem Proviant

(Andersen, 1943, s. 183)

Denne misforståelse når nye højder, da han nu også er amerikaner i denne græske barbers øjne, og han tilskrives et helt forkert affektivt forhold og repræsentation. Turisten kan i den nomadiske tilstand føle sig rodløs, men ikke at kunne identificeres ud fra ens hjemland må være den ultimative fremmedgørelse. Ligeledes bliver han spurgt på skibet fra Malta mod Grækenland: "Danmark! De er altsaa en Amerikaner?" (s. 173). Senere i sin rejse fra Orsova til Drencova får han spået sin fremtid af en ung kvinde, hvortil en af de andre passagerer, der forstod, hvad hun sagde, "syntes Spaadommen mere at have været beregnet paa en rig Englænder, end en dansk Digter" (s. 340-341). Selv i sin berettigede nationalitet virker han anderledes, og rent eksistentielt bliver han stedløs i andres malplacering af hans identitet og væsen.

Men specielt ét bekendtskab mislykkes på hans rejse; rejsekammeraten gennem Italien, der går under navnet "Englænderen". Det er i en mindre rejsegruppe via hestevogn mellem byerne, at de møder hinanden. Deres første og største konflikt opstår den første aften, de skal overnatte, og naturligtvis skal de sove i samme kammer:

Englænderen og jeg skulde sove i eet Værelse sammen; jeg traadte ind og fandt ham staaende paa mit Sengetæppe, som han havde bredt ud paa Gulvet, og forhøiede sit Hovedgjærde med to af mine Hovedpuder, hvilke han uden videre havde taget til sig. "Jeg holder ikke af at ligge lavt!" sagde han. "Ja jeg ikke heller!" svarede jeg. "De tillader!" og jeg tog dem fra ham; han saae forbauset paa mig. Det var en utaaelig Sovekammerat

(Andersen, 1943, s. 82)

Her kan der ikke indgås i et affektivt fællesskab for nogle af parterne, og deres modstrid resulterer i et ikkested, hvor det ikke er rart at være. Deres temperament og stædighed gør det umuligt at skabe stedlighed for nogen af dem; selv når Andersen 'vinder' puderne, er det stadig kun et fjendsk rum, han befinder sig i, og ikke et sted. Nok deler de affektive tilstande i dette rum, men her har ingen af dem lyst til at opholde sig, hvilket hviler i ikkestedets natur. Herfra opstår et indædt had mellem de to, og tiden kan ikke gå hurtig nok, før deres veje atter skal skilles. Andersen bruger også enhver lejlighed til at udkælde Englænderen for hans opførsel på deres færd med gruppen, og hvor rejsen før var betagende og spændende, er hver en strækning og hvert et sted endnu en foranstaltning til konflikt og uenighed. Relationen mellem de to, eller manglen på samme, resulterer i, at de begge oplever transitten og lokationerne meget anderledes, end de måske ellers ville. Dette bunder netop også i stedets relativitet ud fra, hvem der anskuer det, og hvem personen oplever det med (eller ikke gør). Denne diskrepans viser sig også flere steder, hvor Andersen ofte har en anden oplevelse af steder end andre.

Andres oplevelse af steder vs. hans egen

Et sted, som Andersen tit har svært ved at værdsætte, er traditionernes sted. I disse fællesskaber og på disse lokationer føler han sig ikke tilpas, og det bunder oftest i en uforståenhed over for det nye og anderledes. Denne attitude munder mange gange ud i en latterliggørelse af den anden kulturs kutymmer, hvilket kan tyde på en subjektiv placelessness fra Andersens side. Hvis han føler sig intimideret af det samvær, han ikke er en del af, distancerer han sig med sarkasme. Det ses blandt andet i hans beskrivelse af den voldelige og hvirvlende dervish-dans i Tyrkiet: "Gulvet berørte de med deres Pande; imellem hævede de Hovedet, men hurtigt, som om Noget forskrækkede dem, slog de igjen Hovedet ned [...] jo mere jeg saae paa de Dandsende, desmere følte jeg mig at være i en Daarekiste mellem Gale" (s. 269-271), og som han siger om deres strubesang, der foregår under bønnen: "Det var mere grueligt at høre, end egentlig uharmonisk" (s. 270). Ritualerne i det tyrkiske tempel efterlader ham forundret og frastødt, og han får reduceret "dem" i sin subjektive placelessness som en flok gale, der ikke forstår sig på kultur og civilsamfundet. Også i Grækenland virker Andersen noget uforstående overfor de musikalske traditioner og bruger sine defensive spydigheder til at fremmedgøre sig:

noget forfærdeligere har jeg aldrig hørt, jeg troede først, at det var parodisk, men *Ross* forsikrede mig at det ikke var Tilfældet [...] jeg syntes at høre en beruset Opiumsspiser vaande sig i en fæl Drøm [...] Der var noget saa rædsomt fortvivlet indvendig i denne Sang, Omqvædet lød, som om Sangeren pludselig vaagnede op og skreg, i det han blev myrdet
(Andersen, 1943, s. 201)

I takt med, at han tager afstand til disse musikalske og kulturelle traditioner, udviser han samtidig en mangel på bevidsthed om, hvad denne musik udtrykker og betyder for andre mennesker. Denne mangel på interesse og indsigt vidner yderligere om, hvordan han er hurtig til at dømme og har svært ved at integrere sig i sine omgivelser og tage del af stederne, han besøger. Han får ikke mulighed for at ændre dem, og stederne får ikke mulighed for at ændre ham, som det ellers ses i Lippards begreb, multicenteredness. Det samme sker i Rumænien, da Andersen er i karantæne for at forebygge smitte af pest i den by, han er ankommet til, hvor han beskriver lyden af en bulgarsk fløjte "som naar man blæser i et Tulipanblad og træder i det samme en Kat paa Halen" (s. 335), og tidligere i Grækenland beskrev han også Kongens slot i Athen som "en privat Mands Sommer-Villa" og "det tarvelige Slot" (s.

217). Som Hylland Eriksen pointerer i sin teori om rødder og fødder, åbnes et utal af alternativer i det moment, hvor traditionen brydes eller forkastes. Men på denne rejse er Andersen netop bundet til landenes traditioner og steder i en periode og har absolut ingen indflydelse på, hvad der sker omkring ham samtidig med, at han ofte ikke forstår det eller vil interagere med det. På mange måder bliver Andersen et symbol på det modsatte af, hvad traditionen tilbyder; han er alt andet end det bundne, det forudsigelige og det familiære. Traditionerne er røddernes fest, og han er føddernes ejer.

Der er naturligvis også eksempler på, hvor Andersen fryder sig over traditionerne, han oplever, som "Carneval" i Rom, hvor "Alt koncentrerer sig, baade Tid og Sted" (s. 134) – her beskriver Andersen næsten på kronotopisk vis, hvordan denne stemning intensiveres i samspillet mellem den korte tid og det geografisk begrænsede sted. Men ligesom hotellets hjemlige, europæiske familiaritet, er mange af traditionerne først relevante for Andersen, når de vedrører noget, der minder ham om Norden. For eksempel ved "Paaskehøjtid i Grækenland" (s. 214-216), hvor deres fejring ræsonnerer med ham grundet den kristne højtid, han kender hjemmefra, og da han er en mand af Gud, forstår han glæden, de føler.

Ligesom med traditioners latterliggørelse til tider, besidder Andersen den samme uforstående natur overfor dem, der ikke besidder den samme rejseglæde som han gør: "Frygt for de mange Farer, der efter Alles Sigende forestod, men paa den anden Side min brændende Lyst efter at see noget Nyt og Interessant, satte Feber i mit Blod" (s. 289). Generelt er der meget fart over hans rejseglæde, hvor transitten og ideen om nye steder hele tiden fører ham videre. Han når at dvæle ved afskeden med de lande og byer, han besøger, men kun meget kort, da denne vemodighed hurtigt overtages af en lyst til at komme videre igen. Denne konstante trang reflekterer han selv over i kapitlet "Afreise fra Italien – Et Blik paa mig Selv":

jeg skulde fra Neapel, fra Italien, og jeg var glad derved – hvor dog Mennesket forandrer sig.
Da jeg forrige Gang forlod dette Land, var jeg inderlig bedrøvet og veemodig derved, rigtignok gik det da hjemad mod Norden, nu derimod til Grækenland og Orienten. Man vil tilgive, at jeg for nogle Øieblikke ganske dvæler ved min egen Person, dog kun saalænge medens Fakinen bærer mit Reisetøj ned ad Trappen
(Andersen, 1943, s. 152)

Dette citat demonstrerer hans omskiftelige attitude, hvor han konstant skifter mellem at etablere midlertidig tryghed for at ville bevæge sig ud i utryghedens territorium igen, når nu

“Nyhedens Duft var borte!” (ibid.). Napoli efterlader næsten Andersen mere skuffet end ekstatiske. Samtidig er han på mange måder bevidst om sin omskiftelighed. Som Lippard kategoriserer sig selv, kunne han siges at være en nomade med en “seriel monogam passion for steder”. Men i denne paradoksale position inkluderer det også, at man deltager dér, hvor man befinder sig, hvilket man ikke nødvendigvis kan sige om Andersen. Augé beskriver også skellet mellem passageren og den rejsende, hvor den ene henholdsvis er defineret af destinationen, og hvor den anden følger ruten uden endemål. Andersen i højere grad rejsende, da der ikke er tale om *én* destination men altid en *næste* destination.

Som nævnt er Andersen ikke altid lige forstående overfor dem, der ikke føler den samme rejselyst og derfor ikke oplever steder på samme, flygtige vis som han. Disse mennesker får sågar tildelt titlen “karantæne-mennesker”: “de bruge da et Aar til at see, hvad Andre see bedre i en Maaned; men det kaldes at være solid, ikke jaske af, at gjøre sig fortrolig med o.s.v.; jeg kalder disse Folk Qvarantaine-Mennesker” (s. 330). Her beskriver Andersen netop, hvad der adskiller dem fra ham; disse mennesker forsøger netop at skabe relationer i og tilknytning til de steder, de møder. Pausen, som Tuan omtaler, er netop det brud i bevægelse, der skal til, for at rum kan blive til sted. Men Andersen tilskriver disse mennesker dovenskab på hånlig vis og glorificerer sin egen fart. Disse karantæne-mennesker er på mange måder ligesom hans litterære karakter, Flaminia, Antonios kære veninde i *Improvvisatoren*, der har valgt det sikre og statiske som sin livsstil og status. Nok venter hun på sit ultimative hjem i det hinsides, men i mellemtiden føler hun ingen trang til at udforske verden omkring hende; klostret er nok for hende. De flygtige relationer og de flotte, men inddiferente rum og lokationer, er til gengæld, hvad der giver mening for Andersen. Kvantiteten ved rejserne overgår den stedlige kvalitet og det eksistentielle udbytte. Som han udbryder i den Athenske natur: “ønskede, hvad jeg altid har ønsket: et kort, et lysende Liv!” (s. 198). Det korte liv har ingen pauser, men lysende raketfart, ingen tilknytning, men mange glimt-wise indtryk.

Den observerende nomade

Andersens mangel på deltagelse med sine omgivelser bliver hurtigt evident i den dynamik, der generelt udspiller sig i denne rejseskildring; han observerer mere, end han engagerer sig i de rum, han møder. Men ironisk nok betragter han ikke sig selv som en nomade, men en person, der formår at indtage og opleve alt, han ser. Dette bliver tydeligt i hans møde med de walisiske hyrder i byen Kostendsche, hvor han både omtaler dem som "de stakkels Nomader!" og "De fattige Nomader!" (s. 306-307). Han følger herefter anden gang op med sætningen: "vi jage dem forbi!", der er dybt paradoksalt; på den ene side stempler han andre frie menneskers færden som nomadisk uden at internalisere denne adfærd på nogen måde idet, at han passerer dem i transit. Perceptionen af selvet bærer i hvert fald præg af, at den er flygtig men determineret i modsætning til det vilde folk.

I løbet af sin rejse indser han ved flere lejligheder, at steder kun kan opstå, idet de opleves med andre, så minder og associationer kan skabe sted, hvor der før kun var rum. På Malta irriteres han sågar ved de populære, turistede skuer, han er blevet anbefalet og vil hellere udforske vrmlen af mennesker:

Men hverken Hule, Katakomber eller Kirke gjorde noget Slags Indtryk paa mig. Jeg var overmættet ved Skuet af denne Art; det gik mig, som det gaaer mange Reisende: er man paa et Sted, hvor der findes Eet og Andet at see, da gjør man sig det til en Pligt at see det, fordi det staaer i Bøger, fordi der tales derom; men som oftest er Tingen ikke denne Uleilighed værd. Hvad der interesserede mig i denne By, var Folkelivet
(Andersen, 1943, s. 167-168)

Her italesætter han, hvordan stedernes relativitet også har noget at sige ift. oplevelsen af dem. Hvad der er en identitetsmarkør for en hel by eller et helt folkefærd, kan også bare være en indifferent turistlokation for en rejsende. Samtidig bliver det også tydeliggjort, at selvom det udviklende forhold mellem mennesker og steder er gensidigt, vil et steds tilblivelse altid starte med personlig erfaring – først her kan rummet få tildelt betydning. Dette mærker han også på egen krop, da han på hjemturen til Danmark kommer igennem Østrig, og her befinder han sig i et natursted, hvor han har været før og delt det med en anden:

Men jeg kjender jo denne Plet, Skuet af disse lave Bjerge, den udstrakte grønne Mark, Lindetræerne og denne Steendysse tæt ved Veien! [...] Stedet her har endogsaa tabt; Hovedfiguren,

som i min Erindring hører med til dette Landskab, mangler. Her paa denne Steendysse sad
da en ung Haandværkssvend
(Andersen, 1943, s. 377)

Den unge håndværkssvend var grunden til, at dette sted i naturen blev til, og at Andersen genkendte det så hurtigt. Men nu hvor han befinder sig alene samme sted, er følelsen anderledes; den affektive forbindelse kan han ikke genskabe alene. Ironisk nok udvekslede de to aldrig et ord, da Andersen kun husker at beskue håndværkssvenden, der sad i dette landskab, da han red forbi. Samtidig bliver genopdagelsen af dette sted en påmindelse om, hvor lidt han har flyttet sig som menneske ift., hvor meget han har rejst rundt i verden:

Mon han husker sin Hvile her paa Steendyngen, husker Diligencen, der da foer ham forbi, en Fremmed kiggede ud af Vognen og lod ham, som den bedste Figur i Landskabet, afspeile sig i Tanken. Nei, det husker han ikke! han slynger Armen om sin Kone, kysser sin deilige Dreng –, den Reisende er endnu ikke videre i Verden end ved Steendyngen, der hvor Haandværkssvenden sad!
(Andersen, 1943, s. 377)

Her bliver den unge mands familie og hjem sidestillet med Andersens fortsat rodløse tilværelse, hvor han ikke har opnået det samme trygge fundament i livet. Han forestiller sig det liv, den unge mand siden har fået, uden nogensinde at kende ham, og det vidner yderligere om, hvor lidt kendskab eller affektive relationer, han har brug for, for at føle sig tæt knyttet til andre. De relationer, han får, er derfor ikke altid lige meningsfulde og genuine, hvilket vi også vil komme ind på i næste analyseafsnit. Denne slags ekstreme investering i fremmede adresseres også i Charles Baudelaire's værk *Det moderne livs maler* (1863), hvor han fortæller om den anonyme kunstner, M.C.G., som han beskriver på følgende måde: "Livsnyderen gør hele verden til sin familie" (Baudelaire, 2014, s. 546). Derudover beskriver han, hvordan han "kaster [...] sig ud i denne mængde, i jagten på en ukendt mand hvis fysiognomi, som han kun har set et glimt af, fascinerede ham" (ibid.: 544). Denne type kunstner, lidenskabelig og dristig, er ligesom Andersen så nysgerrig på mennesker, at han ikke behøver det store kendskab for at føle, at han kender dem; selv på afstand eller i forbifarten kan venskaber opstå. Man kan derfor spørge sig selv, om det er tegnet på den moderne kunstner i 1800-tallet, der besad denne flygtige evne, eller om der er tale om et menneske, der ikke kan skabe genuin tilknytning til andre mennesker og dermed skærmer sig bag sin kunst. Som

Baudelaire også pointerer: “Moderniteten er det forbigående, det flygtige, det tilfældige; den udgør den ene halvdel af kunsten, hvor den anden består af det evige og uforanderlige” (ibid.: 549).

Med denne observerende natur følger også en fremmedgørelse, og ofte betegner Andersen sig selv i 3. person som “den Fremmede” (Andersen, 1943, s. 259; 276; 330; 381 m.fl.). Men i denne status som fremmed ligger der også potentiale til at ændre anskuelsen af én; for eksempel i selskabet hos den østrigske minister i Athen, Prokesch-Osten, hvor der blev oplæst nogle af Andersens eventyr: “jeg var imidlertid ved denne Oplæsning paa den smukkeste Maade præsenteret for dem, hvem jeg i denne Kreds var en aldeles Fremmed” (s. 222). Han er klar over, at i dette selskab er hans kunst én ting, mens hans væsen eller essens er en anden, som de endnu ikke har kendskab til. Men så længe, han er fremmed for dem, er det hans talent, der udgør hans selvfremstilling. Det skaber en frihed, der ikke kræver noget af ham relationelt set, og hvor han samtidig kan blive anerkendt for sin litteratur. Denne slags involvering, eller mangel på samme, ville Relph kalde overfladisk og uforpligtende, hvor steder stadig kan opleves, men uden det store eksistentielle udbytte. Ligesom *Den grimme Ælling*, der først fandt anerkendelse og ligesind udenfor andegården, genvandt Andersen respekten senere uden for hjemmet, da dommen var faldet dér og omdømmet ødelagt. Hvor både ællingen og Andersen skulle forestille at passe ind (andegården og Københavns litterære miljø), er der ikke plads til deres skæve eksistenser. Udlandet bliver et blankt kanvas for digteren, der kan genoprette sit tilsmudsede ry.

Som nævnt befinder Andersen sig i højere grad på afstand end i midten af stederne, han møder. Selvom han elsker at blende ind i de enorme menneskemængder i de mange storbyer, er det altid med et betragende øje og uden at initiere kontakt. Ligesom *Sneemanden* står han eksistentielt stille og observerer uden at interagere. Forskellen er bare, som tidligere set i afsnittet, “Den Eventyrlige Stedløshed”, at snemanden er bundet af sit sted og er derfor tvunget til at iagttage trods sin længsel til at indgå i det sted, den betragter. Andersen derimod har valget om at bryde den affektive afstand men vælger kun at bryde kun den fysiske barriere. Disse menneskemængder beskrives altid med megen entusiasme og glæde, som set i Napoli: “*Napoli*, Du hvide, solbelyste Stad! Menneskevrимlen med Sang og med Skrig er Lavastrømmen gjennem dine Gader, det lyder ud til os” (s. 156), og i Konstantinopel: “Hvilken Vrimmel! [...] Hvilken Trængsel! hvilken Tummel! [...] Larmen fra Gaden susede op til os!” (s. 258). I mængden kan mennesket være unoteret og anonymiseret, og der virker Andersen til at finde tryghed. Her kan man som subjekt blive glemt blandt de mange andre,

hvorfor ens handlinger og tanker ikke er af betydning – her kan man *være* et sted uden at være *i* det. Det er næsten en hel omvendt kritik af den objektive placelessness, hvor han ikke afviser mængden, men sig selv. Han omfavner det kollektive og udskiller det individuelle; nedprioriterer essensen over eksistensen. En anden lighed set i *Sneemanden* er, at snemanden også har en forkærlighed for og et ønske efter noget, der vil udslette den; snemanden smelter, hvis den kommer ind til kakkelovnen, mens Andersen forsvinder ind i mængden, hvor identiteten ligeledes fordufter.

Denne slags anonymitet adresseres også i Baudelairens *Det moderne livs maler* (1863), hvor kunstneren, M.C.G., *vil* være anonym, gemme sig bag sine initialer, kendes for sin kunst og forsvinde i mængden (Baudelaire, 2014, s. 541-542). Senere fandt man ud af, at der var tale om den franske kunstner, Constantin Guys, der tilføjede “Monsieur” til sine initialer. Han beskrives således: “Hans lidenskab og profession er at blande sig med og forsvinde i mængden [...] Det er et *jeg* som tørster efter *ikke-jeg*, og som hvert øjeblik afspejler og udtrykker det i billeder som er mere levende end livet selv, evigt ustabil og flygtigt” (ibid.: 546). Denne slags person kaldes også *flanøren*, af det franske udtryk *le flâneur*, af den tyske filosof, Walter Benjamin, i en analyse af Baudelairens digt, “A une passante”, fra *Syndens Blomster* (1857). Navnet stammer fra Norden og er beslægtet med ord som “flakke” og “flane” (Stounbjerg, 1988, s. 106-107). Her beskriver Benjamin, at jeget i digtet omflakker “i et udstrakt rum. Der skal være plads til ikke at holde sig til den slagne vej, til at forvilde sig ind i sidegaderne” (ibid.). På mange måder er Andersen selv en flanør, der spadserer omkring uden endemål og med en hunger efter at forsvinde i menneskestrømmen. Flanøren er det moderne menneske, der finder tryghed i at fare vild og forsvinde, i de perifere bekendtskaber og midlertidige ophold.

Mængden ses ikke som farlig men fascinerende, og formålet er kun at suge til sig uden at give noget igen. Den emmer af liv samtidig med, at den er ekstremt fremmedgørende. Ligeledes ses alt i bevægende billeder, der peger mere på facade end indhold. Det samme gør Andersen, da han meget ofte beskriver byer, bygninger, mennesker og meget andet ved toposset “billeder”, som litterære lysglimt. For eksempel i Rom, hvor “den Fremmede ind-drikker her et Skjønheds-Billede af Syden, der aldrig vil udslettes af hans Tanke” (s. 130), ved et bjerglandskab i Italien, hvor Andersen “glædede [sig] ved Beskuelsen af dette levende Billede” (s. 85), og ligeledes er Firenze “en heel Billedbog, naar man vil blade op i den” (s. 77). Dette er kun få af utallige eksempler på, at Andersen bruger billedet som en beskrivelse af, hvad han ser. Intet må forstyrre den statiske skønhed, han er vidne til på sin tur. Disse

billeder er således maleriske, når de udspiller sig for øjnene af ham i virkeligheden; en drøm, han har haft siden barnsben. I kapitlet “Et Ønskes Opfyldelse” (s. 37) beskriver han et såkaldt “perspektiv”, han havde som barn, der indeholdt billeder af flere monumenter og bygninger i verden: “Hvor tidt havde jeg ikke seet paa disse Billeder og i Tanken traadt midt ind i dem, men aldrig kunde jeg dog faae ret at vide, hvad der var bag Gadehjørnet” (s. 37). Men selv i virkeligheden, når han endelig bliver vidne til disse billeder, besidder han ikke længere den samme nysgerrighed for, hvad der findes på disse steder, men holder sig fortsat på afstand. For at være til stede her kræver det en engageret tilstedeværelse, han ikke udviser. Men han anskuer sin omverden som en samling glansbilleder, der ikke må ødelægges for det indre øje og erindring: ”Du friske, duftende Morgen, udslet alle graae og uskjønne Erindringer” (s. 379). Dette bevidner kun om, hvordan det ydre er altafgørende, men indholdet ikke nødvendigvis er vigtigt for ham. Ligeledes tilegner Andersen sig den moderne verdens blik på livet ved sine næsten fotografiske evner, hvor det objektive blik hviler mellem ham og verden. Kameralinsen er rammen for hans verdenssyn.

I efterskriftet til denne rejseskildring, skrevet af H.C. Andersen-forskeren, Helge Topsøe-Jensen, findes der flere meget modstridende beskrivelser af den flygtige verdensborger, der pointerer hans evne til at observere og tage indtryk ind fra sine omgivelser. Han beskriver blandt andet Andersens skarpe øje:

”En Digters Bazar” leverer jo et fuldgyldigt Bevis for, at H. C. Andersen netop forstod at se, ja, i højere Grad end de fleste af sine Samtidige forstod at bruge sine Øjne og at fortælle, hvad han saa. Fra Naturens Haand var han udstyret med et mærkværdigt skarpt Syn
(Andersen, 1943, s. 396)

Her vendes hans iagttagende natur til noget godt, hvor hans tålmod og øje for detaljer værdsættes. Dertil er Andersens fotografiske evne også blevet anskuet som hans akilleshæl af rejsekammeraten, digterkollegaen og vidnet, H.P. Holst:

Han seer Intet, han nyder Intet, han glæder sig over Intet – han gjør ikke andet end skrive. Naar jeg i Museerne seer ham med Blyantspennen i utrættelig Bevægelse, forat nedskrive, hvad Custoden fortæller om Statuer og Malerier, istedenfor at see dem og glæde sig ved deres Skjønhed, forekommer han mig som en Skifteforvalter i et Dødsbo
(Andersen, 1943, s. 395)

Her sættes der netop fokus på manglende engagement og personlig investering i stederne, de støder på; formålet med rejsen bliver at genfortælle stederne til andre nærmere end at opleve dem selv. Som Perec også argumenterer for, kan skriften og selve ritualen at skrive blive en tryghed og et hjem for den, der ikke har et. Andersen fandt muligvis rollen som fremmed betryggende, skjult bag hans skjold af pen og papir, hvor han ikke skulle yde for at nyde, men samtidig ikke vandt de store oplevelser og steder til gengæld. Dette kan også siges om hans relationer på rejsen, der ikke altid virker affektivt genuine.

“Kærlige” relationer – Affekt eller ej?

På den lange rejse kan det være svært at undgå andre mennesker – eller kan det? I rejseskildringen beskriver Andersen mange af de bekendtskaber, han får i løbet af året, men ofte besidder disse venskabelige beskrivelser et perifert præg, da de ikke altid er lige nøje beskrevet eller ikke nødvendigvis føles gengældte. I München beskriver han følgende: “jeg har her fundet mange elskværdige Mennesker, der ere blevne mig kjære” (Andersen, 1943, s. 39) og i sin afsked med den græske kyst ved Morea “lød et Lev vel til mig fra Vennerne, jeg der ihast havde vundet og nu rimeligviis aldrig mere i denne Verden skulde see. Jeg blev veemodig derved” (s. 181). Disse flygtige bekendtskaber bliver endnu et eksempel på Andersens kærlighed til mængden og ikke individet. Walter Benjamin beskriver, hvordan Baudelaires tidligere nævnte digt favner “Kærlighed ved sidste blik” (Stounbjerg, 1988, s. 105). Andersen bliver netop sørgmodig ved afskeden med sine venner, og først dér bliver de vigtige eller individuelle. Ideen eller fascinationen over det venskab, der kunne have været, men aldrig blev, trumfer det varige og intime venskab. Han får sågar en ”ven” på dette skib, en ung mandlig perser, selvom de ikke kan forstå hinanden sprogligt:

Jeg syntes dog, at jeg maatte sige Noget [...] og hvad vidste jeg da andet, end den første Linie af *Genesis* paa Hebraisk [...] han smilte, nikkede og vilde nu ogsaa sige Alt hvad han vidste af et Sprog, han troede var mit: *Yes Sir! verily! verily!* Det var hele vor Conversation. Ingen af os vidste mere; men gode Venner vare vi!

(Andersen, 1943, s. 184)

Her ser man dem begge anstrenge sig for at gøre sig forståelige, hvorfor det retoriske landskab ikke skaber fundament for et affektivt fællesskab. Nok befinder de sig på dette tidspunkt på en båd, der typisk associeres med ikkesteder grundet transitten, men steder har som tidligere nævnt også en relativ karakter, hvor den individuelle anskuelse og den affektive fordybelse er altafgørende. Der opstår alligevel en mærkelig diskrepans mellem kommunikation og udbytte, hvor det kan tænkes, at Andersen muligvis tilførte mere betydning i denne relation ved at deklarerer dem decideret “gode Venner”. I de tidligere eksempler er det også svært som læser at aflæse, hvor gengældte disse venskaber reelt er, da disse menneskers egne handlinger ofte beskrives meget nøgternt. Det virker samtidig til, at Andersen trives i de løse bekendtskaber, han får på sin rejse, og den evige rejsefeber bliver aldrig slået ned af afskeden med de mange venner.

I efterskriftet beskrives også, hvordan anmelderen fra det satiriske tidsskrift "Corsaren", Meir Aron Goldschmidt, anmeldte rejseskildringen som den første og havde dette at berette om bogen: "Men H. C. Andersen har skildret Solens Lys og Havets Skin og Slettens Grønt og Bjergenes Pragt, ja, de døde Stene har han givet Liv. Kun Folkeslagernes Liv har for ham været en død Steen", og senere tilføjer han "kun Skildterne er lidt vel pralende [Dedikationerne!]" (s. 405-407). I lyset af denne ekstreme beskrivelse, får Andersens mange "venner" og "kjære" et andet skær, og man kan som læser undre sig over, om han tillægger mere affektion til folk, der ikke nødvendigvis gengælder denne. Dermed kan hans tætte relationer leve videre i bogen som en slags vidnesbyrd, men der findes ingen reel dokumentation fra "vennerne", der bevidner, at der faktisk blev skabt genuin tilknytning under rejsen mellem dem. Selv anmelderen her må erkende, at mange af disse beskrivelser næsten er for gode til at være sande. Som tidligere nævnt fik rejsekammeraten og digteren, H.P. Holst, også oplevet Andersen på tæt hold under denne rejse, og tilbageblikket er ikke venligt anlagt: "Udadtil var de Venner, men Andersens Dagbøger viser, at der næsten daglig fandt Rivninger og Scener Sted mellem dem, og han indrømmer, at Skylden i adskillige Tilfælde var paa hans Side" (s. 394). Noget tyder i hvert fald på, at ikke alle møderne på rejsen var lige velvillige.

Der virker generelt til at være en stor diskrepans mellem, hvordan Andersen opfatter sig selv, og hvordan han blev perciperet af andre i løbet og efter sin verdensrejse. Med sine anekdoter om første møder og nye venner får læseren til tider et indtryk af, at Andersen har haft meget høje tanker om sig selv og egne sociale evner. Specielt i sin afrejse fra Grækenland bliver det tydeligt, at alle tilsyneladende vil have hans opmærksomhed, hengivenhed og et sidste minde i den sørgelige afsked:

I *Piræus* traf jeg de fleste af mine Venner fra *Athen*; Præsten *Lüth* havde sine smaa Børn med, de strakte Hænderne ud efter mig, de græske Tjenestefolk greb min Haand og nikkede glade; ombord var *Ross* den sidste Danske jeg saae, han trykkede mig til sit Hjerte – det var mig smerteligt dette Øieblik – "jeg kommer igjen til Grækenland!" sagde jeg, ligesom for at trøste mig selv; gid det maatte være prophetiske Ord
(Andersen, 1943, s. 236-237)

Der var også den unge mand, han mødte i Grækenland, der "ret med Kjærlighed sluttede sig til mig i *Athen*" (s. 237), eller den unge tyrkiske pige på et skib, der "gjorde sikkert sin Bemærkning over mig" og hvis "Hjerte jeg alt havde vundet" (s. 252-253). Disse oplevelser er mere antagelser end reelle oplevelser, men der hviler en forventning hos Andersen om, at

dem, der møder ham, elsker ham fra første færd, ligesom Antonio i *Improvisatoren*. Som tidligere nævnt er det også svært at be- eller afkræfte disse relationer, og om de rent faktisk var gengældte. Igen kommer efterskriftet til at male et betydeligt anderledes billede af den rejselystne nomade, hvor han netop tegnes som en besynderlig og lettere ustabil person – specielt af rejsekammeraten, H.P. Holst. Han skriver, at Andersen “forfølger mig med alle sine Jammerligheder, som piner mig med sin Forfængelighed, sit Vrøvl og sine ravgale Mannerer” [...] Snart er han alvorlig og høitidelig, snart flæbende og grædefærdig” (s. 395). Ligeledes beskriver han, hvordan Andersen barrikaderede dørene om natten, inden de skulle sove i frygt for indbrud, han turde ikke gå ud om aftenen i frygt for at blive myrdet, og selv grotter ved højlys dag gjorde ham ængstelig. De høje tanker om sig selv kan derfor være bundet i en vis forfængelighed hos Andersen; som en anmeldelse fra bladet “Den Constitutionelle” skrev om rejseskildringen: “et Aggregat af barnagtig Forfængelighed” (s. 402). Nok er både Holsts indtryk og anmeldelsen subjektive perspektiver på en person, både ud fra væsen og litteratur, men det tegner alligevel et billede af en bestemt type adfærd hos forfatteren og giver de helligede beskrivelser af selvet og andre en anden karakter. Hvis vi antager, at både Holsts beretning og Andersens egen fremstilling er sande, kan man kan diskutere, om der enten er tale om et seriøst tilfælde af attituderelativisme, hvor han både er som Holst beretter, samtidig med, at han fik mange relationer med sit tiltalende gemyt, eller om hans oplevelser i virkeligheden ikke afspejlede virkeligheden omkring ham. I det tilfælde ville den anonyme kunstner, M.C.G., analyseret af Baudelaire, elske fremmedgørelsen men samtidig opretholde en illusion om, at der rent faktisk opstod genuine relationer – ikke at kunne give sig helt hen til anonymiteten men heller ikke kunne spejle sig i andre grundet en subjektiv placelessness.

Hjem – Afsavn og afsky

I beskrivelsen af hjemmet for Andersen på denne tur, mere specifikt Danmark i en global kontekst, er der en konstant vekselvirkning mellem to poler; hjemve og relativitet, glorificering og flugt. Som læser er det en blandet oplevelse af startskuddet og slutdestinationen på rejsen, hvor man både bliver i tvivl, om han nogensinde havde lyst til at rejse, eller om han nogensinde har lyst til at vende hjem. Den splittede fornemmelse kommer også af, at alle disse indtryk og beskrivelser af Danmark ikke kommer i ét kontinuerligt spor, hvor emotionerne og affekterne løbende overtager hinanden, da skiftet er sporadisk. Det ene øjeblik længes han noget så inderligt efter Københavns travle gader, og det næste kan han ikke fordrage dem og priser sig lykkelig over, hvor han er i sin transit.

Oplevelserne af hjemve opstår oftest, idet Andersen beskuer lignende natur og arkitektur som i Danmark (s. 299; 291; 316; 317), i møder med eller omtale af landsmænd (s. 111; 291; 352), har bestemte kulinariske oplevelser (s. 312) eller har religiøse oplevelser (s. 297), som nævnt i forbindelse med hans oplevelse af traditioner. I den italienske by, Mantua, ser han en natur, der minder ham om sit fædrelands og oplever for første gang hjemve på sin rejse: “denne Sø og Skovene, som egentlig ikke vare, men syntes at være, bragte mig pludselig til Hjemmet, der kom Taarer i mine Øine; kald det ikke Hjemvee – thi jeg var hjemme [...] ja, der er smukt i Danmark!” (s. 59). Det er næsten som om, at han er tilbage i sit hjørne af verden igen, et kosmos, som Bachelard beskriver det; nok er dette hjem ikke indrammet i et hus, men den nordiske naturs kendetegn genskabes i de nye omgivelser, hvor søen, han beskuer, er pejlemærket. Andersen kan føle sig hjemme for en stund i dette fatamorgana af Danmark, “Hjemmets Hjem” (s. 47). Man kunne meget passende nævne det eksempel, Bakhtin bruger til sit begreb, lilleverden, hvor det findes i “barndommens bjerge og fødedalen, den hjemlige flod og skov, de hjemlige marker og fødehjemmet” (2006, s. 144). Naturen får en helt særlig evne til at omkranse hjemmet som et organisk fundament, og på mange måder få en lige så lokal funktion som huset. Ligesom *Grantræet* føler udtalt hjemve til skoven og rødderne, kan Andersen se sin nation i naturen omkring ham og længes.

Det interessante ved denne følelse af hjemve er dog, at den næsten aldrig hviler i tanken om familie, venner og kollegaer; den hviler aldrig i erindringen om mennesker. Den opstår typisk i mødet med karakteristiske nordiske træk ude i det fremmede landskab, hvor han kort kan mindes, men ellers er beretninger om kære derhjemme begrænset. I sin sidste transit hjem på båden mod Danmark, reflekterer han over, hvad det vil sige at føle hjemve:

Aldrig kjendte jeg Hjemvee, uden det er Hjemvee, at Hjertet opfyldes af en forunderlig Kjærlighed ved Tanken om de Kjære i Hjemmet! en uendelig Vellyst, der udmaler det Øieblik, første Gang igjen at see dem i den kjendte Omgivning! det træder saa levende frem, at Taarerne komme i Øinene, Hjertet bliver blødt og maa med Magt rive sig løs fra disse Tanker! – Er dette Hjemvee, ja, da kjender jeg den ogsaa! Hjemkomstens første Øieblik er dog Bouquetten af den hele Reise!

(Andersen, 1943, s. 383)

I dette sidste citat, der afslutter hele rejseskildringen, fornemmer læseren en besynderlig synergi mellem genkendelighed og fremmedhed, hvor de retoriske kneb som “Aldrig kjendte jeg Hjemvee, uden” og “Er dette Hjemvee, ja, da” tyder på en vis distance stadig. Det er, som prøver Andersen at overbevise både læseren og sig selv om nostalgien over hjemmet. Den smukke og detaljerede udpensling af den melankolske tilstand virker næsten som en udredning for Andersen selv, hvor han forsøger at detektere og pådutte sig følelsen. Samtidig bliver citatet et glimrende eksempel på den delte erfaring og samhørighed, et sted kræver for at blive et hjem ifølge Bakhtin. Det er dog slående, at disse “Kjære i Hjemmet” ikke nævnes før sidst i rejseskildringen, da han næsten er i dansk havn igen, og at hans forståelse af hjem på sin rejse alligevel har været meget relativt anskuet.

Denne relative anskuelse kommer til syne tidligt i rejseskildringen, hvor Andersen en nat i det nordlige Toscanas bjergkæder tænker over hjemmets reelle betydning. Her går det op for ham, at han ikke har et reelt hjem:

jeg heldede min Pande mod Jernstangen og følte mig ikke mere ene, end jeg er det i min lille Stue i Danmark. Den som har et Hjem i Hjemmet, kan føle Hjemvee, den som intet har, føler sig lige meget hjemme overalt. Efter faa Minuter var min Stue her et gammelt Hjem for mig, dog jeg kjendte ikke endnu Omgivelsen

(Andersen, 1943, s. 65)

Selvom han befinder sig i vildfremmede omgivelser, kan han alligevel fremmane en form for familiaritet. Spørgsmålet er dog, om en person, der “føler sig lige meget hjemme overalt” overhovedet føler sig hjemme nogen steder – for hvilken betydning har hjemmet da, hvis det kan være alle steder? Hvordan udskiller det sig fra alle de andre affektive rum? Andersen oplever ligeledes også, at “Malta var mig nu et Norden” (s. 166), finder “et Hjem i Athen” (s. 188) og beskriver sågar et dampskib mod Grækenland som en “lille Menneskeverden” (s.

179). Her kan Bakhtins lilleverden aldrig indgå, da den er indbegrebet af slægtskab og natur – det diametralt modsatte af, hvad dampskibet som transportmiddel og ikkested står for. I analogi med *Den lille Havfrue* har de begge et sted, de betragter som hjemmets hjem (havbunden og Danmark), men de vil altid tillægge verden udenfor mere værdi. Altså kan de genkende barndomshjemmet men aldrig helt tilslutte sig det.

Men noget tyder på, at hans forståelse af hjem er langt fra statisk og mere dynamisk og bevægelig. Som Baudelaire også beskriver det i sin analyse af kunstneren, M.C.G: “At være borte hjemmefra og dog være hjemme overalt; at se verden, være midt i verden og dog forblive skjult for verden, det er nogle af de mindre nydelser som disse uafhængige, passionerede, upartiske ånder, – hvis tunger ej bryder sig om at definere, – oplever” (Baudelaire, 2014, s. 546). Det er den samme løse anskuelse og definition af hjem, som Andersen selv efterlever. Hans beskrivelse af Rom er også et prima eksempel på den nomadiske tankegang:

Rom er vistnok den eneste By, i hvilken en Fremmed uden Familie-Bekjendtskaber kan voxes fast og blive som hjemme; et stille Sind vil her kunne leve saa eensomt og afsondret, som det ønsker sig det, og den meest urolige Aand vil finde Afvexlinger nok, thi her kommer ikke en Dag, uden den jo bringer noget Nyt for Øie og Tanke
(Andersen, 1943, s. 95)

Her bruger Andersen vendingen “voxes fast” (også set på s. 39), hvilket i stedsteoretisk øjemed betyder at sætte farten ned, investere sig i sine omgivelser, finde sted og måske endda hjem. At vokse fast er også en kontinuerlig proces, der beskriver det kronotopiske forhold mellem tid og sted – en gradvis proces, hvor stedligheden tager tid at etablere. Som sædvanligt er det ikke uden en bestemt distance, hvor stedsliggørelsen skal tages med et gran salt, da man i Andersens optik kan leve både afsondret og ensomt men også observerende uden at være deltagende, da oplevelsen stadig er internaliseret. Her beskrives ikke et hjem men et foranderligt rum, der ultimativt vidner om en rodløs person. Dog stemmer denne forståelse af hjem godt overens med Perecs, da han ser hjemmet som en nostalgisk, opstillet tanke – vi bevæger os konstant i det hjemlige og uhjemlige. Derfor skal vi erobre steder, ligesom Andersen ville kunne gøre det i Rom ved at “voxes fast”.

En årsag til, at hverken hjemveen virker helt oprigtig, eller at hjemmet kan finde sted alle steder i Andersens verden, kunne være, at han i virkeligheden ikke kan lide sin hjemstavns synderligt meget. Den samme spydige, kantede sarkasme er også at finde i mange af

beskrivelserne af hjemlandet, specielt når det bliver sammenlignet med det udenlandske, typisk bedre alternativ. For eksempel, på et skib tværs over Middelhavet beskriver han, hvordan “hjemme i Norden have kun faa Minuter af mit Liv bragt mig hvad jeg her nød i hele Timer” (s. 177), hvor det ikke kun er selve tidens indflydelse på sted, som set ved kronotopen, men også følelsen af tid, der er afgørende. Han finder det mere meningsfuldt at kigge på sine omskiftelige omgivelser i transit end at nøjes med det statiske hjem. Langs Bulgariens kyst skriver han også: “nei, til slig en Varmegrad har min Phantasi aldrig hævet sig i mit kjølige Fædreland!” (s. 314), og senere, da det skiftende, monotone landskab begynder at kede ham, ville han også kunne nøjes med at kigge på “selv et Stykke jydsk Hede” (s. 348). Danmark bliver det tarvelige alternativ og ikke det ønskværdige, undtagen når han lovpriser og glorificerer sit hjemland i de små glimt, der minder om hjemve.

Jo længere rejseskildringen skrider frem, jo mere får læseren også et indtryk af, at Andersen har et meget anstrengt forhold til sit hjemland, og de små spydigheder overtages hurtigt af længere forklaringer på “Hverdags-Livets Smaalighed” og “Bitterhed fra Hjemmet” (s. 236). Rejsen er for Andersen en distrahering fra dét, der nager derhjemme i hans professionelle liv, og hurtigt kan man blive i tvivl, om denne rejse i virkeligheden altid var en flugt fra hjemmets fjendtlighed:

indeni syder og gjærer det, og naar jeg saa er i den gode Stad *Kjøbenhavn* og faaer aandelig og legemlig kolde Omslag, saa skyde Blomsterne frem! – vel er ikke Behandlingen den ønskeligste, men Hvo spørger mig derom; tilsidst troer jeg selv, jeg har ganske godt af det, selv af Slambadene i det dødfødte “Tidsskrift”

(Andersen, 1943, s. 331)

min Reise var nu forbi. En Forstemthed knugede mit Hjerte, en Forudfølelse af noget ret Ondt! – I det lille Danmark staaer hvert Talent saa nær ved det andet, at der puffes og trædes, da de Alle ville have Plads. – Hvad mig angaaer, da har man kun Øine for mine Feil! min Vei i Hjemmet gaaer gjennem en stærk Søgang! jeg veed, mange Bølge vil endnu tungt vælte over mit Hoved, før jeg naaer Havn!

(Andersen, 1943, s. 368)

Danmark er ikke kun de rapsgule marker og familiens kærlige favn, men det er en påmindelse om den fiasko, han forlod i al hast, da han drog på sin verdensrejse i 1840. I efterskriftet forklarer Topsøe-Jensen, hvordan “Rejsen var begyndt, men ikke under de lykkeligste

Auspicier” (s. 390), da hans nye forestilling, *Mauerpigen* (1840), på teatret ikke kunne foregå som intenderet, da skuespilleren til titelrollen meldte fra, og samtidig rejste han inden den såkaldte “Tragedies Premiére” overhovedet fik sin debut (s. 391). Men selv da den gjorde d. 18. december 1840, var modtagelsen ikke stor, og anmelderne var ikke begejstrede, hvorfor den blev taget af plakaten efter kun tre forestillinger (ibid.). Andersen gruede netop for hjemrejsen af denne grund; kritikerne og de intellektuelle kredse i København “vilde more sig over denne Reise til Orienten!” (s. 392). Hans ry var allerede besmudset grundet *Mauerpigens* manglende succes, hans få økonomiske midler og den samme latterliggørelse skulle rigtignok også vente ham fra anmeldernes side, da han vendte hjem fra sin verdensrejse og udgav *En Digters Bazar*. Danmark tolker vi derfor ikke rigtig som et hjem for Andersen, da hans valgfrihed indskrænkes her baseret på vi-fællesskabets begrænsninger, som Hylland Eriksen pointerer; både socialt, økonomisk og professionelt. Som Andersen også skriver i et privat brev: “i Kjøbenhavn – og Kjøbenhavn er jo Danmark – faaer jeg ingen Glæde, idetmindste ikke strax; men længere ude, ja hiinsides Elben vil man maaske glæde sig ved Digteren!” (s. 402). Denne flugt fra sine fælles fagfæller og digtere står i klar kontrast til Antonio i *Improvisatoren*, der netop finder samhørighed og stor anseelse i det spirende kunstnermiljø. Her er affekten forbundet med modtagelsen af kunsten altafgørende for Andersens og Antonios oplevelser. Som læser kan man sidde tilbage med det indtryk, at Andersen i virkeligheden skriver sine dybeste ønsker ud i sin digteriske protagonist; at være elsket og respekteret for sin kunst.

Specielt ét kapitel, “En Grav” (s. 378) i denne rejseskildring bliver symbolsk for denne frygt for kritikernes lynild og kollegaernes torden. I dette kapitel befinder Andersen sig ved Tycho Brahes gravsted i Prag hen mod enden af sin rejse. Det er her, han realiserer, at han snart skal hjem til latterliggørelse og hån igen, hvor Brahe bliver en symbolsk landsmand og artsfælle at relatere til:

hvis Navn kaster Glands over Danmark – det Land, som forjog ham [...] hans Livs og Lyksaligheds Ø er i fremmede Hænder, Danmark eier den ikke, Danmark eier ikke hans Støv, men Slægten nævner hans Navn i deres onde Tid, som gik der en Banstraale ud fra det; “det er Tycho Brahes Dage!” sige de. Den Danske græder i fremmed Land ved Tycho Brahes Grav, vredes over denne uskjønsom Tidsalder [...] maaskee Du selv, havde Du levet paa hans Tid, vilde have miskjendt ham, som de Andre, hans Storhed vilde have oprørt din Forfængeligheds Grums, og Du havde kastet det i hans Livs Bæger!

(Andersen, 1943, s. 378)

Her mærker Andersen i sandhed sine mindreværds komplekser som kunstner over ikke at blive anerkendt i sin samtid, netop som Brahe selv oplevede det. Disse to mænd er af "Aanden", to betydningsfulde danske navne, men begge dybt misforståede væsener, der ikke fik anerkendelsen, de fortjente i den tid, de levede i. Andersens forfængelighed bliver desuden tydelig her og belyser det komplicerede forhold, han har til sin status som digter. Han hung- rer efter anerkendelse men bliver samtidig ekstremt skuffet, når han ikke får den. Her kan denne hungren bindes op på stræben efter det sublime, som han fremskrev det for Antonio i *Improvvisatoren*. Han ønsker at være den geniale ener, ligesom sin fiktive karakter Antonio, hvorfor det kan tolkes, at navnet "Antonio" også ligger så tæt op ad navnet "Andersen". Dan- mark "eier" heller ikke Brahe, som Andersen skriver, da hans sidste hvilested og ultimative hjem blev Prag, og på samme måde føler Andersen ikke noget tilhør til Danmark. Dette kom- mer ironisk nok til udtryk i de utroligt glorificerede, bombastiske og alligevel upersonlige beskrivelser af Danmark. Begge står de tilbage, lige hjemløse og fremmede. Andersen græder – ikke fordi det var uretfærdigt overfor Brahe, men fordi det var uretfærdigt overfor ham selv.

Transportmidler – Modernitetens indpas

Andersens rejse ud til alle verdens hjørner portrætterer i høj grad det moderne menneske, der er fascineret af de mange teknologiske fremskridt og vil bruge dem til sin fordel – nu bliver kloden et vaskeægte “tag-selv-bord”. For hvorfor til- og fravælge, når man kan få det hele? Specielt transportmidlerne, dampskibet og jernbanen, bliver netop nævnt med stor beundring af Andersen: “Jeg stirrede paa disse Vogne, paa Locomotiver, løse Karrer, vandrende Skorstene og Gud veed hvad, de løb som i en Trylleverden mellem hverandre; Alting syntes at have Been!” (s. 27). Selv jernbanen bliver beskrevet med fødder, ligesom det moderne menneske, der løsriver sig fra rødderne.

Med dette historiske sted, eller nærmere ikkested, kan man med udgangspunkt i Lefebvres tre kriterier konstatere, at a) de materielle kendsgerninger på dette ikkested er de smalle kupéer og udsynet til omverden udenfor vinduet, b) de symbolske kendsgerninger er, som Andersen beskriver dem: “hvert Øieblik er man ved en ny Station, hvor Passagerne skulle sættes af og andre optages, Farten bliver herved formindsket, man standser et Minut” (s. 29), og c) den imaginære dimension indebærer, at mennesket bliver mere mobilt, hvor der ikke favoriseres i det sociale hierarki i forhold til, hvem der kan nyde godt af de nye opfindelser. For eksempel møder Andersen to svinehyrder i Ungarn, der nu kan fragte deres dyr via skib, hvorfor svinene forbliver tykke og salgsværdige. Som de selv siger: “Nu gaaer Verden frem! Alting bliver lettere!” (s. 357). Både jernbanen og dampskibet er nu et kært folkeeje og ikke længere forbeholdt det højere borgerskab. Derfor bliver Andersens famøse topos: “At rejse er at leve” (Andersen, 1855), et historisk udsagn for de nye muligheder, det moderne menneske havde i denne tid uanset klasse, køn og social status. Et andet topos, der optræder utallige gange i rejseskildringen, er “flugten” – deres transit gennem lande og byer, over skinner og have, virker altid til at være med lynets hast (Andersen, 1943, s. 299; 292; 307; 317; 363; 367; 381 m.fl.). Dette topos bevidner om en rejse, der ikke altid er pausepræget men har en utrolig fart, som aldrig oplevet før. Som Andersen beskriver søfarten udenfor Bulgariens kyst: “Ordet kan ikke give Skildringen den Flugt, der besjælede Virkeligheden” (s. 322). På dette tidspunkt er det stadig svært for det moderne menneske at percipere den nye rejseforms ukuelige fart, både ud af ærefrygt og uvidenhed. Hvor rejsen før kunne tage mange dage og ofte krævede at gå eller ride dele af vejen, hvor mennesket kunne blive tvunget til at stoppe op i transitten og tage flere indtryk ind grundet det lange forløb, er rejsen nu slut, før man har set sig om. Komforten er større, men tidsligheden er skærpet,

og pausen kan ikke indtræffe i de konstant skiftende omstændigheder. Historisk er rejsen ikke længere bare en rejse, men en hektisk flugt.

Andersen formår også at hylde transportens nye indpas ved flere lejligheder og kan ikke skjule sin begejstring, da han beskriver den intelligens, det krævede at udvikle jernbanen: "I Poesiens Rige ere ikke Følelsen og Phantasien de eneste, der herske, de have en Broder, der er ligesaa mægtig, han kaldes Forstanden, han forkynder det evige Sande, og i dette ligger Storhed og Poesi!" (s. 30). Her opstår netop skellet mellem kunstens evner, han selv besidder, og fornuften. Ligesom Antonio i *Improvisatoren* føler han en guddommelig kraft i poesien, men trods sit felt anerkender han, at forstand kommer før og danner fundament for kunsten, hvorfor den er vigtig at værdsætte. Ved det moderne menneskes materielle udvikling er vi blevet overmennesker – ikke kun ved åndelighed, men kløgt. Her må selv digteren erkende, at videnskaben vægter lige så tungt som kunsten.

Men selv med transportmidlernes nye muligheder og fantastiske fremskridt må Andersen også erkende, at det kommer med en pris. Transitten kan resultere i, at kernefølelsen i essensen forsvinder, og man pludselig ikke har et fast tilbagevendende punkt i sin tilværelse. At have både rødder og fødder, som Hylland Eriksen pointerer, har konsekvenser for denne. Nok er det et vilkår at være en smule distanceret i denne form for livsstil, men det kan også have indvirkning på ens forbindelse til omverdenen:

Man veed første Gang ikke ret hvor man tør staae, at ikke en Vogn eller en Dampkjedel eller en Kasse med Reisegods skal flyve over os; rigtignok staaer man sikker paa en fremspringende Altan, Vognene, man skal ind i, ligge i Række tæt op til den, som Gondoler ved en Quai
(Andersen, 1943, s. 26)

Jeg har hørt Flere sige, at ved Jernbanerne var al Reise-Poesi borte, og at man foer det Smukke og Interessante forbi; hvad dette sidste angaaer, da staaer det jo Enhver frit for at blive paa hvilken Station han vil, og der see sig om til den næste Vognrække kommer; og hvad det angaaer, at al Reise-Poesi forsvinder, da er jeg af en aldeles modsat Mening. Det er i de snevre, fuldpakkede Reisevogne og Diligencer, at Poesien forsvinder, man bliver her sløv, man plages i den bedste Aarstid af Støv og Hede, og om Vinteren af slette Veie; Naturen selv faaer man ikke her i større Portioner, men vel i længere Drag, end i Dampvognen
(Andersen, 1943, s. 29)

Her beskriver Andersen de snævre kabiner og proppede platforme, som togene og stationerne tilbyder, hvor den stedlige kvalitet forsvinder. Dog tilskriver han sig ikke holdningen,

at stationen og perronen som ikkested er fremmedgørende. Augé beskriver paradokset ved ikkesteder, hvor turisten på de fremmede steder er nødt til at føle sig hjemme i det generiske, men velkendte, for at kunne klare sig (2008, s. 86). Selvom en togstation er relativt anonym i sin mangel på stedlighed, er det alligevel det mest velkendte i de omgivelser, som Andersen befinder sig i, hvorfor det alligevel ikke føles fremmedgørende. Til gengæld tilskriver han sig den optik, at selve jernbanen er et stort fremskridt fra hestevognene, hvor den såkaldte "Reise-Poesi" ikke kan trives, og der er derfor større stedlighed her end tidligere. Men selvom pausen indfinder sig i disse toges transit, og komforten er større, er det ikke nødvendigvis nok til at stedliggøre dette ikkested. Her pakkes mennesker som sild i tønne, for flere passagerer betyder mere profit, og de hurtigt forbipasserende omgivelser giver knap nok én mulighed for at observere verdenen udenfor (se også rejsen fra Mohács på s. 358). Selvom stedsanskuelsen er relativ, og Andersen finder en vis familiaritet ved jernbanen som en moderne mand, emmer beskrivelserne af hastighed og ubehag til tider, der ikke ligefrem skaber fundament for stedsliggørelse.

I forbindelse med denne fremmedgørelse i transportens øjemed oplever Andersen også op til flere gange, at hans identitet bliver reduceret til en form for identifikation eller dokumentation, der yderligere bekræfter, at han befinder sig på et ikkested. For eksempel i Bulgarien, hvor Andersen og diligencen passerer en stille "Qvarantaine-Bygning", hvor folk antageligvis kom for at dø af pesten, og hvor "vi optegne dit Navn og glemme Dig dog!" (s. 317). Her bliver ens residens registreret ved navn, men ens eksistens er i virkeligheden ubetydelig ved siden af dødsdommen, som sygdommen var på dette tidspunkt. Flere gange må Andersen også "vidne om sin uskyldighed", som Augé formidler det, ved at vise en rejsebillet som ved det franske dampskib, Rhamses, hvor "hver af dem maatte, før de turde komme ombord, fremvise deres Billet" (s. 241). Eller afrejsen fra Grækenland, hvor Andersen bliver forvekslet med en forfulgt og eftersøgt tysker i landet og må op til flere gange bevise sin uskyld:

Øvrigheden vilde tale med mig! – hvad kunde den ville? Jeg fulgte med de to Drabanter og kom ind i en mørk, hæslig Bygning, hvor en græsk Øvrighedsperson spurgte mig i en streng Tone og paa slet Italiensk, om jeg havde Pas? Jeg viste ham det! han læste og læste, men Pas-set, udstedt i Kjøbenhavn, var skrevet paa Fransk og paa Dansk; intet af disse Sprog forstod han. "Der er en Tydsker, vi skulde have fat paa og sende tilbage til *Athen!*" sagde Manden, "jeg forstaaer slet ikke deres Pas, men jeg troer De er en Tydsker og netop Den vi søge; De maa derfor tilbage til *Athen!*". Jeg søgte at forklare ham Indholdet af mit Pas, men han vilde ikke

forstaae mig. “Nu vel!” sagde jeg og tog frem et Anbefalings-Brev, jeg i *Athen* havde erholdt til den græske Minister i Constantinopel [...] hvem jeg paa det Bedste var blevet anbefalet. “Behag at læse, hvem jeg er!” – Manden tog brevet, og snart blev han Høfligheden selv, gjorde mange undskyldninger og man ledsagede mig med stor Artighed til Hotellet
(Andersen, 1943, s. 238)

Myndighederne virker ikke til at have tiltro til legitimiteten i Andersens identitet, hvorfor han både må fremvise pas og sågar et anbefalingsbrev fra et højerestående medlem i den politiske græske sektor. De er ikke interesserede i hans historie og person men kun, hvorvidt han er skyldig eller ej, hvorfor Andersen bliver behandlet på lige fod med alle andre. Hans væsen reduceres til et navn og et pas, indtil Andersen insisterer på at understrege sin sociale identitet og derved skille sig ud fra mængden: “Behag at læse, hvem jeg er!”. Herved individualiseres han igen og generobrer sin identitet på dette ikkested. Andersens egen forfængelighed kommer også på prøve, for selvom han flygter fra Danmark for at blive glemt, er hans anerkendelse af det højere borgerskab dybt indlejret i ham, hvorfor sådan en slags anonymisering kan virke stødende for en mand af hans status. Lidt senere på rejsen i sin ankomst til Istanbul lyder Andersen sågar helt lettet over, at “Ingen spurgte om Pas” (s. 257) ovenpå sin fremmedgørende oplevelse i Grækenland. Identifikationen er derfor praktisk for den rejssende, men kan også være udslagsgivende for den fremmedgørelse, rejsen kan medføre.

Opsummering

I *En Digters Bazar* (1842) oplever vi en dualistisk rejse, der på den ene side er fyldt med undren, nysgerrighed og mod men også en tilbageholdt, intimideret og fremmed følelse på den anden side. Som den nomade, Andersen er, finder han på mange måder tryghed i mødet med hotellerne, og jo mere genkendelige de er, jo bedre. Disse smukke, luksuriøse og europæisk inspirerede hoteller minder på mange måder også om selve rejseskildringen, der med sit flotte æstetiske udtryk og lidt hule tilknytning minder om et hotelophold; midlertidigt, other-directed og smukt. Læseren får næsten følelsen af at være turist sammen med Andersen for en stund, hvor han fra vinduet beskriver, hvad vi gennem romanvinduet beskuer.

Dog er rejsen ikke altid lige glamourøs, og Andersen befinder sig tit i situationer, hvor han skal forsvare sin nationalitet som identitetsmarkør samtidig med, at han ikke altid kommer lige godt ud af det med alle på sin færd. Selve rejsen var højst sandsynligt tiltænkt en personlig oplevelse uden behov for at dele det med andre, udover skriftligt i en retoucheret udgave med sine læsere, når han engang vendte tilbage til Danmark. Traditionerne er også svære at forstå for Andersen – hvor sarkasmen gør det nemmere at overkomme de nye, ubehagelige indtryk, tager han samtidig afstand til lokalmiljøet via en udtalt subjektiv placelessness, der adskiller ham fra mængden. Dette står ligeledes i skarp kontrast til Andersens protagonist, Antonio, fra *Improvisatoren* (1835), som bliver optaget i mængden og bydes velkommen af de mennesker, han møder. Men ligesom hotellerne er genkendeligheden dén faktor, der kan drage Andersen og inddrage ham i fællesskabet igen, for eksempel som set ved kristne traditioner i udlandet. Han er samtidig meget bevidst om sin skiftende attitude mod steder og rejsens udbytte og kan derfor ikke altid forstå dem, der vælger at holde pauser undervejs og “voxe sig fast” som de “Qvarantaine-Mennesker”, de er. Denne generelle uforståenhed er, hvad der tit og ofte også adskiller ham fra det kollektive og affektive.

Distancen bunder grundlæggende set også i hans observerende, men ikke deltagende, natur. Han vil langt hellere betragte og forestille sig de relationer, der kunne have været, havde han været mere insisterende på at interagere. Den samme facon ses hos kunstneren, M.C.G., beskrevet af Baudelaire, der besidder den samme flygtige evne til at bevæge sig rundt i verden, evigt observerende og intet andet. Fremmedgørelsen, der kommer med at forsvinde ind i en mængde og blive glemt, er betryggende for dem begge, da denne anonymitet giver individet mulighed for at indtage alle omgivelserne uden selv at give noget til

fællesskabet. De bruger også begge toposset ”billeder” til at beskrive deres omgivelser, som yderligere vidner om den statiske opfattelse af rejsen, menneskemængden og stederne. At beskrive disse mentalt til erindringens arkiv eller gengive dem på papir, både på skrift og i motiv, virker som et beskuende skjold for dén, der ikke ønsker at give noget af sig selv. Trangen til et ikke-jeg kan sammenlignes med *Sneemanden*, der med glæde vil smelte, hvis blot det betyder, at den kan være med sin elskede eller ophøre med at eksistere. Her vil Andersen som en anden flanør gerne opgive identiteten for frivilligt at forsvinde ind i mængden.

Det er samtidig denne trang til fremmedgørelse, der medfører, at man som læser kan undre sig over, hvor genuine Andersens relationer egentlig er til dem, han møder på rejsen. Ofte beskrives de nye bekendtskaber som gode venner og med kærligste adjektiver, men deres relation beskrives aldrig helt dybdegående, og ”vennernes” side af relationen bliver heller ikke beskrevet i detaljer. Specielt hans første rejsekammerat gennem Europa, H.P. Holst, har ikke positive ting at sige om sin rejsekompanon, der skaber diskrepans fra det, Andersen selv beskriver. Specielt forfængelighed og selvhøjtidelighed går igen i beskrivelsen af ham, der kunne bidrage til en forestilling om, at Andersen måske havde højere tanker om sig selv socialt, men egentlig var udenfor det affektive fællesskab det meste af sin rejse. Hans oplevelse tolker vi som meget anderledes end den, hans omgivelser havde.

Beskrivelsen af hjemmet, Danmark, har også meget at sige om Andersens meget stedløs natur – den ene dag ophøjes hjemlandet, og den næste giver tanken om de høstgule marker og brede kyster ham ondt i maven. Ligesom *Grantræet* formår han ikke at elske sit hjem, før han begiver sig væk fra det, og på samme vis som *Den lille Havfrue* forstår han, hvor han kommer fra, men den sande stedlige kærlighed vil altid være til den ”verden”, han endnu ikke har udforsket. Det er som om, at den hjemve, han føler, ofte ikke virker helt oprigtig ved siden af den meget relative forståelse af hjem, hvor den rodløse Andersen samtidig kan føle sig hjemme alle steder. Senere i efterskriftet til rejseskildringen finder læseren også ud af, at rejsen var mere et spørgsmål om at komme ud af Danmark og væk fra det dårlige ry, han havde fået ovenpå en tragisk premiere på et teaterstykke. Som *Den grimme Ælling*, der bliver udstødt fra andegården af sin egen slags, må Andersen flygte fra ry og fordømmelse af det litterære miljø i København. Udskældt af kollegaer og kritikere havde Andersen svært travlt med at forlade hjemlandet og komme langt væk til hvor hans omdømme ikke længere hjemsøgte ham, og han kunne blande sig med mængden. De genkaldte, smukke og nostalgiske beskrivelser af Danmark udskiftes hurtigt med de sarkastiske og nedladende, idet den bitre erfaring erindres. Modstykket til Andersens dystre karrierepunkt bliver Antonio i

Improvisatoren, der netop finder hjem hos sine kunstneriske kompagnoner. Antonio får al den anerkendelse, som Andersen selv begærede så inderligt, og protagonisten bliver i virkeligheden en litterær manifestering af, hvad Andersen selv aspirerede efter at opnå. På mange måder minder den danske digter om sin italienske protagonist, specielt i deres fælles kærlighed for at rejse og lave kunst, men alligevel adskiller forfatteren sig fra figuren, idet han ikke formår at indgå i de affektive fællesskaber, der udfolder sig i kunstmiljøet i Danmark.

Flugten hjælper de moderne transportmidler, jernbanen og dampskibene, i høj grad Andersen med, og disse nye muligheder bliver samtidig et udtryk for modernitetens indpas i denne tid. Mennesket kunne nu rejse langt mere effektivt og gnidningsfrit end tidligere, men denne efficiens kommer også med en fremmedgørende pris. Selve farten i transitten beskrives tit som en "flugt", og passageren befinder sig mest på et ikkested, hvor de hurtigt skiftende omgivelser udenfor vinduet eller omgivelserne i kupéen ikke giver mulighed for pause og fordybelse. Derfor er Andersen nødt til at føle sig bekendt med disse ikkesteder, nu hvor hans omgivelser er fremmede og transportmidlerne er et universelt holdepunkt i de fleste lande. Samtidig reduceres han og de andre passagerer til tal, navne, billetter og pas, hvorfor deres identitet berøves og reduceres i transitten – noget, hans ego ikke altid kan tåle. Rejsen er derfor en konstant balancegang mellem flere poler; Andersens opfattelse versus andres, hjemveen versus afskyen, længsel efter fremmedgørelse versus forfængelighed, tradition versus transit. Denne rejseskildring vidner om et konstant spændingsfelt, hvor Andersen, som Hylland Eriksen pointerer, er i konstant vekslen mellem tryghed og utryghed. Selvom Andersen gerne vil give et billede af, hvor eventyrlig og guddommeligt berigende rejsen har været, er den også kommet med en eksistentiel pris, der gør forfatterens affektive og stedlige placering svær at definere. Hensigten var aldrig at finde hjem – transitten og fremmedgørelsen var altid målet.

Perspektivering

Baudelaire og Andersen – Modernitetens ofre

I vores analyse af H.C. Andersens liv og litteratur fandt vi, sammen med stedløsheden, også andre træk, der vidner om et mere moderne syn på livets udfoldelse og betydning. I den forbindelse fandt vi mange fællesnævner mellem Andersens og den franske digter, kunstkritiker og oversætter, Charles Baudelaires, litteratur og synspunkter, som visse steder i analysen allerede indikerer. Specielt Baudelaires værk *Parisisk spleen* (1869), en samling af prosadigte, der blev udgivet to år efter hans død, fremhæver disse træk ved det moderne menneske og modernitetens bevægelse generelt. Som T.S. Eliot også udtalte om Baudelaire, var han “selve digterens arketype i moderne tid og til alle tider”, og mange andre moderne poeter tilskrev sig og aspirerede til Baudelaires synspunkter og skrivestil (Nøjgaard, 2023). Selvom Andersens forfatterskab udfolder sig lidt tidligere end Baudelaires, ser vi alligevel en fælles tendens i menneskesyn, det forgængelige og storbyens flygtighed, hvortil Andersen kan anskues som en slags med-pioner til udformningen af det moderne menneske.

Det er især værd at nævne Edgar Allan Poe, der er med til at influere og definere Baudelaires forfatterskab; både med henblik på temaerne og attituden, men også den anerkendelse, Baudelaire fik i det franske litterære miljø grundet hans oversættelser af Poes værker (Baudelaire, 2014, s. 9). Baudelaire følte sig set i Poes ord som kunstner og menneske, som ræsonnerer i hans verdensanskuelse og litteratur, og på mange måder anså Baudelaire sig selv og Poe som geniernes ligemænd i en kaotisk verden. Dette skriver Baudelaire blandt andet om Poe:

jeg har sat mig for at skrive historien om én af disse bemærkelsesværdige ulykkelige, der var for rige på poesi og lidenskab; som kom, efter så mange andre, for i denne lave verden at gennemgå geniets vanskelige læretid blandt de underlegne ånder
(Baudelaire, 2014, s. 456)

På samme måde som Poe kunne Baudelaire hverken fordrage den materielle tidsalder, som USA blev et symbol på, eller den evige optimisme hos mennesket i troen på fremskridtet i samfundet og konventionelle idealer (ibid.: 12). Men udover de fælles politiske og eksistencielle synspunkter ses der også andre spor af Poe i Baudelaires litteratur. I 1839 udgav Poe

novellen *Manden i mængden*, hvor en anonym fortæller betages af en ældre herre i Londons bybillede, præget af trængsel og fart, og vælger frygtløst at følge efter denne fremmede. Denne fascination og hjemliggørelse af det fremmede, denne forkærlighed til storbyens pulserende larm og de farlige momenters elektricitet går igen i Baudelaires digtsamling *Parisisk spleen*, der næsten står tilbage som en homage til Poes forfatterskab. Men som vores tidligere analyser også vidner om, er Andersen i høj grad præget af flanørens nomadiske kærlighed til omskifteligheden og overfladen, der til tider uundgåeligt gennemsyrrer hans protagonister, hvorfor vi har valgt at perspektivere dette værk af Baudelaire til vores observationer af Andersens liv og litterære udvalg i dette kandidatspeciale.

Eksistens – Distraheringens kunst

I definitionen af det moderne menneske fokuserer Baudelaire på mennesket som forladt i et liv uden mening, hvor ideen er at prøve at abstrahere fra det. I digtet "Any where out of the World" (på dansk: "Lige gyldigt hvorhen, blot udenfor Verden") får det lyriske jeg sat en definition på menneskets liv som et fængsel men afslører samtidig modgiften til meningstabet:

Dette Liv er et Hospital, hvor hver Patient er besat af Længsel efter at skifte Seng. Een ville gerne udstaa al Verdens Kvaler, når han blot kunde komme til at ligge foran Kaminen, en anden tror, at han vilde blive rask henne ved Vinduet. Hvad mig angaar, forekommer det mig, at jeg altid vilde befinde mig godt der, hvor jeg ikke er, og dette Spørgsmaal om at skifte Opholdssted er et, jeg uophørligt drøfter med min Sjæl
(Baudelaire, 1918, s. 160)

I kontrast til at affinde sig med sin eksistens på hospitalet kan den konstante bevægelse holde eksistensen kontinuerligt intens til det punkt, at man ikke mærker det inferiøre liv. I forlængelse af Andersens tidligere nævnte betegnelse, "Qvarantaine-Mennesker", udtaler han også følgende om livet i den tid, han sidder i karantæne i Orsova: "Egentlig ligge vi Alle i denne Verden i Qvarantaine, indtil vi faae Lov til at gjøre den store Himmel-Reise. Digtere fødes, siger man, men der fødes bestemt ogsaa Folk for at ligge i Qvarantaine!" (Andersen, 1943, s. 330). På samme måde som Baudelaire anskuer Andersen livet som et fængsel, hvor hemmeligheden er at bryde fri og ikke affinde sig med de rammer, der er givet. Rammer, der

ultimativt vil hæmme kunstneren i at skabe kunst; transitten frigør dem, mens de almindelige mennesker forbliver fanget i deres uvidenhed. I denne forbindelse kan Flaminia i *Improvisatoren* inddrages, da hun netop anskuer livet på samme vis som himmelbrud; jorden er et midlertidigt opholdssted, der skal føre hende til efterlivet i himlen.

Her er destinationen underordnet, hvor rejsen er det vigtigste. I Baudelaire's digt "Hver sin Kimære" møder det lyriske jeg en flok mennesker på sin vej, og han spørger dem, hvor de er på vej hen:

Han svarede mig, at det vidste han ikke, og de andre heller ikke; men sandsynligvis kom de et eller andet Sted hen; thi de dreves af en uovervindelig Trang til at gaa [...] Alle disse trætte og alvorlige Ansigter bar ikke Vidne om nogen Fortvivlelse [...] vandrede de afsted, med et Udtryk af Selvopgivelse som Mennesker, der er fordømte til evindelig at haabe
(Baudelaire, 1918, s. 15)

Det moderne defineres her, da disse folk forstår livets trivielle ligegyldighed men også ved, at distraheringen er altafgørende for at holde sig i live. Som Andersen siger, da han sejler forbi Dresden: "Her er godt at være, men vi er paa Reiseflugt" (1943, s. 381). Det er netop stilstanden eller pausens indfinden, som Tuan definerer, der ville klarlægge eksistensens indifferens, så transitten er altafgørende for både Baudelaire og Andersen. Men udover bevægelsen findes der også andre midler til at distrahere det moderne menneske fra livets kvaler – "Berus jer!": "Det er Beruselsens Time! For ikke at blive Tidens mishandlede Trælle, saa berus jer; berus jer uafladeligt! I Vin, i Poesi, i Dyd – som I vil" (Baudelaire, 1918, s. 122). At holde livet mættet med oplevelser, ikke komme for tæt på andre og drømme om noget bedre kan holde livsangsten i skak, og i den konstante stimulering kan man ikke registrere smerte. Beruselsen i kunsten og rusmidlerne kan hjælpe med at glemme tiden og intensivere livet. Her flygtes fra smerten, som Andersen også oplever i Danmark under kritikernes lup og kollegaernes latterliggørelser, men flygter fra som set i *En Digtters Bazar* (1842). Ligeledes anskuer Antonio kunstneren som idealet, der kan indsmigre sig hos folket og komme tættere på Gud.

Besyderligt nok beskriver både Andersen og Baudelaire den østrig-ungarske komponist, pianist, filosof og litterat, Franz Liszt: i kapitlet "Liszt" i *En Digtters Bazar* og i digtet "Thyrusstaven – Til Franz Liszt" i *Parisisk spleen*. Her forekommer det læseren, at de begge ser Liszt som det ultimative symbol på idealet for det moderne menneske, da han forstår at udleve sine evner som geni og giver sin kunst evigt liv i dets universelle æstetik: "Kære Liszt,

[...] hvor Klavererne udsynger din Hæder, hvor Trykkemaskinerne tolker din Visdom, hvor du saa end er [...] du den evige Vellysts og de evige Kvalers høje Sanger, Filosof, Digter og Kunstner, jeg hilser dig i Udødeligheden!” (Baudelaire, 1918, s. 120). Men i gnistrende udlevelse af kunsten, totalt uden forbehold, ligger også en frihed i praksis som musiker, da Liszt rejser meget, hvilket Andersen misunder: “der udkaste nye Tonebouquetter, der dufte Poesi over det materielle Hverdagsliv! den Lykkelige, der saaledes kan reise sit hele Liv! altid see Folk i deres aandelige Søndagsklæder, ja selv i Begeistringens Brudedragt!” (Andersen, 1943, s. 23). Omskifteligheden i tilværelsen er derfor også eftertragtet, da man dermed kan leve et brillant og elektrisk liv uden sorg – her kan kunsten og mennesket ånde. Liszt bliver et forbillede for dem begge, da han kan glemme eksistensen i intensiteten på en ny scene hver aften, ja, glemme ved at leve i ren, kunstnerisk ekstase. Et højere mål med livet findes ikke i deres optik.

I *Improvisatoren* bliver de ophøjede naturoplevelser, og dermed den evige inspiration, idealet for kunstneren. Her beskrives en sådan oplevelse af det lyriske jeg i digtet “Kunstnerens confiteor”, som han både finder klarhed i men også fortvivlelse:

Og nu sker dette: Himlens Dybde lammer mig; dens Klarhed bringer mig til Fortvivlelse. Havets Ufølsomhed, altings Uforanderlighed oprører mig... Aa! skal jeg da evindeligt lide eller evindeligt flygte for det skønne? Natur, ubarmhjærtige Fortryller, altid sejrriige Medbejler, lad mig i Fred! Hold op med at friste min Attraa og mit Hovmod! Tilegnelsen af det skønne er en Tvekamp, hvor Kunstneren skriger af Angst, før han besejres

(Baudelaire, 1918, s. 6)

I dette citat er der flere centrale elementer at betragte. Vi ser for det første, at det lyriske jeg oplever det sublime på samme måde, som det sublime på vulkanen, Vesuv, mødte Antonio i *Improvisatoren*. Mødet med det sublime beskrives her som erkendelsen af altings uforanderlighed, som dømmer kunstneren til fristelse af det skønne, der ultimativt udsletter ham. I *Improvisatoren* beskrives mødet med det sublime som en erkendelse af at være tæt på Gud, og at et sted kan have betydning for hele ens eksistens: “Indtrykket af eet Sted, dets øieblikkelige Indskydelse, var afgjørende for Aandens hele Virken” (Andersen, 2004, s. 174). I Baudelairens værk ses desuden også naturens sammenhæng med det sublime, hvilket vi også tolker ud fra *Improvisatoren*, da Antonios egen eksistens følger vulkanen og eruptionen i form af hans succes på scenen den følgende aften, hvor vulkanen for alvor brød ud. Et antitetisk perspektiv mellem *Parisisk spleen* og *Improvisatoren* er i sidste del af citatet, hvor

det lyriske jeg beskriver, at kunstneren ved tilegnelsen af det skønne “skriger af Angst, før han besejres” (Baudelaire, 1918, s. 6). Dette kan tolkes som, at kunstneren i mødet med og i besiddelsen af det sublime og det skønne vil besejres i tvekamp og udslettes. I *Improvisatoren* er kunstneren i besiddelse af det skønne, og det er netop her, at det kunstneriske for alvor bliver til: “det Guddommelige maa blande sig med det Jordiske, skal der komme et mægtigt Produkt derud af!” (Andersen, 2004, s. 273). Antonios talent er skabt af en tilknytning til det guddommelige, hvilket skaber det, han beskriver som “et mægtigt Produkt”. Der findes derfor både sammenligningspunkter og kontraster, når det kommer til synet på det sublime og kunsten i *Improvisatoren* og *Parisisk spleen*, men dog er der enighed om naturens virke i begge disse henseender.

Mængden og flanøren

“Hvilke Besynderligheder finder man ikke i en stor By, naar man forstaar at gaa omkring og iagttage?” (Baudelaire, 1918, s. 159). Sådan beskrives det flanerende lyriske jeks gang gennem Paris i digtet “Frøken Bistouri”, der, ligesom Andersen, elsker kunsten at observere uden at deltage alt for meget. Men hvad der mere specifikt beskues i denne digtsamling, er “Mængden”:

Det er ikke enhver givet at tage sig et Bad i Mængden – at nyde Masserne er en Kunst; og alene han kan paa Menneskehedens Bekostning drikke sig en Rus i Livskraft, hvem en Fé ved Vuggen har indblæst Forkærlighed for Maske og Forklædning, Had til Hjemmet og Lidenskab for Rejser. Vrimmel, Ensomhed – Ord, som betyder det samme og som kan byttes om af den virksomme og frugtbare Digter. Den, der ikke forstaar at befolke sin Ensomhed, forstaar heller ikke at være alene midt i den travle Mængde

(Baudelaire, 1918, 31)

Her opridses kriterierne til den moderne digter, hvor Andersen, som set i *En Digtets Bazar*, opfylder alle kravene: kærligheden til mængden og dermed ensomheden, lidenskaben for rejser, hadet til hjemmet. Det er her, at livet virkelig kan mærkes – de individualiserede oplevelser opløses i deres pluralitet og overflødighed. Målet er ikke at dele det med nogen eller at stå ud i mængden men tværtimod at dvæle ved ensomheden og fremmedgørelsen: “Den,

der uden Vanskelighed formæler sig med Mængden, kender feberagtige Nydelser, som evigt vil forblive fremmede for Egoisten” (ibid.: 32). I digtet “Ensomheden” beskriver det lyriske jeg netop også denne “lykken i bevægelsen” som “en prostitution”, hvor mennesket i mængden både udleverer sig selv og bruger andre i en attituderelativistisk dans med fremmede (ibid.: 76). Tidligere i det ovenstående digt, “Mængden”, beskrives også denne pulserende flok mennesker som “Sjælens uudsigelige Orgie, denne Sjælens hellige Prostitution” (ibid.: 32), hvorfor ordet “prostitution” går igen hos Baudelaire, når den overfladiske udveksling mellem mennesker i mængden beskrives. Kunstneren er nødt til at handle på sine impulser og blande sig med andre. Selvom handlingen er aktiv, er den passiv, da kunstneren drager ud i verden, men udforsker den kun på overfladen, som Andersen også formår i sine mange beskrivelser i *En Digtets Bazar*.

Med denne såkaldte “prostitution” kommer også en dagdrømmende rejse, hvor kunstneren kan indleve sig i andres liv på afstand uden at tage aktiv del i det; man kan blive sine omgivelser for en stund og slippe for ens egen, som set i digtet “Planerne”:

Og han gik hjem, og i den Time, hvor Visdommens Raad ikke længer kvæles af det ydre Livs Summen, sagde han til sig selv: Jeg har i Dag i Drømme boet tre Steder, som alle har givet mig en lige stor Glæde. Hvorfor da tvinge mit Legeme til at skifte Plads, naar min Sjæl rejser saa raskt? Og hvorfor skulde jeg udføre mine Planer, naar Planer i sig selv er en tilstrækkelig Nydelse?

(Baudelaire, 1918, s. 79)

Denne type adfærd er typisk for flanøren, der kan betragte de forbipasserendes ansigter nøje, “som skjulte de på en hemmelighed, kun han kan tyde” (Stounbjerg, 1988, s. 110). Flanøren er næsten en detektiv, der prøver at udregne andres eksistenser på baggrund af et enkelt blik; et blik, der også giver ham adgang til at være dem. Ligesom Zerlang argumenterer for i forbindelse med sin teori om hotelromaner, kan et fremmed blik give den samme oplevelse som at træde ind i en roman eller på et hotel. For en kort stund kan vi smide vores egen identitet og pålægge os en anden midlertidigt uden de større konsekvenser. Andersen strikker også narrativer sammen i beskrivelsen af andre, som for eksempel i kapitlet “Haandværkssvenden” (1943, s. 377). Som tidligere nævnt forestiller Andersen sig, hvilken drejning den egentlig fremmede persons liv har taget, selvom han aldrig har udvekslet et ord med ham. De små historier og små liv, han møder på sin vej, bliver til små mentale visitter, der kun komplimenterer den fremmedgørelse, han oplever fysisk på sin lange rejse.

Rejsefeberen og kvinden

Hvad Andersens rejsefeber angår i *En Digters Bazar*, er den samme globale længsel lige så prominent i Baudelaires digte. Blot i beskrivelsen af en kvindes hår oplever det lyriske jeg en hel verdensrejse på få øjeblikke i digtet “En verden i dit hår”:

I dit Haars Gløden indaander jeg Duften af Tobak, blandet med Opium og Sukker; i dit Haars Nat ser jeg Tropehimplens Uendelighed straalet; paa dit Haars dunede Bredder beruser jeg mig i Duft, der er sammensat af Tjære, af Moskus og Kokosolje. Lad mig længe bide i dine tunge og sorte Fletninger. Naar jeg tygger paa dit elastiske og stridige Haar, er det mig, som aad jeg Minder
(Baudelaire, 1918, s. 50)

Kvinden *er* rejsen – hun er eventyret, alle minderne og drømmene. Rejsen giver den samme euforiske, erotiske rus som i en kvindes elskelige favntag, og digtet udstråler næsten en slags afhængighed af at rejse, en desperation efter det nye. Walter Benjamin udtaler også om Baudelaire, at “studenten bliver aldrig færdig med at lære”; spilleren ‘har aldrig nok’; for flanøren ‘er der altid mere at se’” (1983, s. 969). Her er der altid mere at se, hvor hårets arkiv gemmer på lysglimt fra de mange lande, flanøren har set. På mange måder minder beskrivelserne meget om dem, Andersen selv laver i *En Digters Bazar*, hvor alle sanserne præges og bruges til at konsumere alle indtrykkene omkring ham: “der var endnu Nordens Vinter, ved Foden derimod Sydens Sommer med friske Blomster, med modne Frugter, med Palmer og indiske Figen” (Andersen, 1943, s. 161). De samme eksotiske og frydefulde beskrivelser går igen hos dem begge, hvor rejsen spiller for det indre øje i erindringens lykkelige rus.

I Baudelaires digt, “Trangen til at male”, beskrives kunstneren som lykkelig i sit virke: “Ulykkeligt er maaske det Menneske, hvem Begæret sønderslider, men lykkelig er Kunstneren!” (1918, s. 128). Herefter fortsætter digtet i en beskrivelse af, hvordan det lyriske jeg brænder efter at male en kvinde. Det centrale i dette citat er endvidere, at et begærligt menneske beskrives som ulykkelig, mens kunstneren beskrives som lykkelig. Her kan drages konnotationer til Antonios møde med Santa i *Improvisatoren*, hvor hun begærer Antonio på trods af at være en gift kvinde: “hun trykkede mig fast til sit Bryst, hendes Læber var Ild, den strømmede ind i mit Blod, i min Sjæl, I min Tanke [...] Nei! Nei!” skreg jeg og sprang op, mit Blod var som sydende Lava” (Andersen, 2004, s. 186). Det begærlige menneske repræsenteret her ved Santa tolkes i forbindelse med vores analyse af *Parisisk spleen* som

ulykkelig, mens kunstneren, Antonio, tolkes som lykkelig. Det er desuden interessant, at der i samme digt i *Parisisk spleen* beskrives, at kvinden, det lyriske jeg ønsker at male, får ham til at drømme om “en straalende Blomst, der ved et Under har aabnet sig paa en vulkansk Jordbund” (Baudelaire, 1918, s. 129). I begge værker optræder altså en kvinde, som allegorisk beskrives i forbindelse med en vulkan, hvilket vi i analysen af *Improvisatoren* tolkede som et symbol for begær og seksualitet. I dette værk tolkes vulkanen på samme vis, hvor blomsten symboliserer driftens opblomstring fra den varme, vulkanske jordbund.

Fra *Improvisatoren* kan også en perspektivering mellem Annunziata og de kvinder, der beskrives i *Parisisk spleen*, fremstilles. Her er det især kvinden, der beskrives i digtet “Den skønne Dorothea”, vi vil inddrage: “Men Dorothea vandrer stærk og stolt som Solen frem gennem den øde Gade [...] Dorothea er beundret og forkælet af alle” (ibid.: 80; 82). Her beskrives en kvinde på samme måde, som Antonio beskriver Annunziata, de første gange, han betragter hende, og det lyriske jeg i Baudelaires digt er tydeligvis fascineret på samme vis af kvinden. Dorothea beskrives desuden i citatet: “Saadan skrider hun frem, harmonisk, lykkelig ved at leve og smilende med et hvidt Smil, som om hun et Steds langt borte i Rummet skimtede et Spejl, der kastede hendes Gang og hendes Skønhed tilbage” (ibid.: 81). I stedteoretisk øjemed er denne beskrivelse interessant, da Dorothea på trods af en beskrivelse af at være lykkelig for livet, sender et smil mod et sted langt borte i “Rummet”. Hun er altså ifølge denne beskrivelse glad for livet, men det er synet af et sted langt borte, som får hende til at smile. Der opstår her en diskrepans mellem stedet, Dorothea befinder sig (gaden) og stedet, hun ser mod, der får hende til at smile (rummet). Samtidig er spejlet i sig selv interessant, fordi et spejl reflekterer virkeligheden. Selvom refleksionen ser ægte ud, kan en refleksion aldrig være autentisk, hvorfor den verden spejlet viser, som får Dorothea til at smile, ikke er ægte. Beskrivelsen af Dorotheas lykke ved livet bliver altså ifølge denne tolkning til en refleksion af hendes ydre, mens hendes indre længes efter at være et andet sted. Den samme længsel kan ses i Antonio i *Improvisatoren*, hvor det sted, han befinder sig i, altid er på lånt tid, inden han rejser videre i rejsefeberens rus.

Den samme længsel efter rusen kommer ligeledes til udtryk i Baudelaires digt med den meget direkte titel, “Opfordring til rejse” – her drømmer det lyriske jeg om at rejse til et uspecificeret land, hvilket kun understreger ligegyldigheden ved destinationen. Det er rejsen, der betyder alt: “Du kender denne Febersyge, som griber os i Kulden og Elendigheden, denne Hjemve efter det Land, vi aldrig har set, denne Nysgerrighedens Angst?” (ibid.: 52). Det interessante her er, at Andersen også bruger ordet ”feber” om den længsel, han føler.

Tidligere nævnte vi eksemplet med “Jernbane-Feber”, men senere i Andersens rejseskildring på en farefuld færd over havet mod Wien, skriver han dette: “Frygt for de mange Farer, der efter Alles Sigende forestod, men paa den anden Side min brændende Lyst efter at see noget Nyt og Interessant, satte Feber i mit Blod” (1943, s. 289). Rejsefeberen er lige så spændende som den er uudholdelig, og kunstneren må hurtigst muligt drage ud i verden igen, inden livet begynder at tynde. Også i digtet “Any where out this world” får Baudelaire cementeret, at lokationen virkelig er underordnet og transitten altafgørende: “Endelig blusser min Sjæl op og raaber til mig disse vise Ord: “Ligegyldigt hvorhen! Ligegyldigt hvorhen! naar det blot er uden for denne Verden!” (1918, s. 162). Selvom det lyriske jags sjæl foreslår det ene eksotiske land efter det andet, hvor kunstneren kan smelte ind i bybilledet og forsvinde, er svaret i sidste ende, at så længe sjælen er distraheret og livet ikke gør ondt, er han det rette sted. Hertil er det desuden centralt at inddrage Andersens portrættering af Antonios talent som noget guddommeligt og deraf udenfor denne verden. Både Baudelaire og Andersen har altså pointer i deres værker, der henviser til kunsten og sætter den i forbindelse med et sted, der er placeret udenfor den fysiske verdens grænse.

I *Improvisatoren* sætter Antonio kunsten højt. Han anser kunsten, både sin egen og generelt, som noget nær guddommeligt: “Det var som en Gud talte igjennem mig, jeg var Redskab for hans stærke Ord” (2004, s. 260), “det Guddommelige maa blande sig med det Jordiske, skal der komme et mægtigt Produkt derud af!” (ibid.: 273). Digtningen er en måde for Antonio at udtrykke, at han har haft en forbindelse til det sublime og guddommelige, hvilket kan perspektiveres til synet på kunsten gennem Baudelairens tidligere nævnte digt, “Opfordring til rejse”. I dette værk beskriver et lyrisk jeg kunsten ved flere lejligheder, blandt andet ved det land, man kan have hjemve efter, skønt man ikke har været der selv, som det nævnes ovenfor:

Et sandt Feland, siger jeg dig, hvor alt er rigt, rent og lysende, som en god Samvittighed [...] Alverdens Skatte ophober sig dér som i en Mands Hus, naar han er arbejdsom, og han har gjort sig fortjent til hele Verden. Et sælsomt Land, der staar over de andre, som Kunsten staar over Naturen, hvor denne er lutret af Drømmen, hvor den er rettet, forskønnet, omsmeltet (Baudelaire, 1918, s. 53)

I dette citat ses to relevante dele; a) naturen og kunstens symbiotiske forhold, og b) stedligheden i denne forestilling om et sælsomt land. I citatet står: “Kunsten staar over Naturen”

og det, at kunsten beskrives som højerestående end naturen, hvorfor at ud af disse to gudskabte elementer, som mennesket priser, er kunsten dog endnu vigtigere end naturen. Samtidig ses der en sammenligning mellem det land, man længes efter, som står over alle andre lande. Landet beskrives endda som “rettet, forskønnet, omsmeltet”, hvilket kan tolkes som et udtryk for, at dette land er redigeret af mennesket og kulturen. Kunsten regnes her som en del af den menneskeskabte kultur, hvilket igen understøtter en tolkning, der placerer kunsten højere end naturen. I citatet ses også en sammenligning med landet og en arbejdsmands hus. Her beskrives det, at denne mand har gjort sig fortjent til hele verden, grundet arbejdsomheden, hvilket skaber konnotationer til perioden, hvor fremskridtet og kapitalismen for alvor øges. Derfor ses sammenligningen med dette “Feland” og en mand, som fortjener hele verden og alverdens skatte. I citatet er der ifølge disse tolkninger en hyldelse til fremskridtet, der i denne periode blomstrede op, og som både kommer til udtryk i *Improvisatoren* og *En Digtets Bazar*, hvor Antonio og Andersen rejser vidt omkring i en verden, der er blevet mere mobil end nogensinde før. Landet her er ikke specificeret, fordi det er underordnet; verden er den moderne mands østers, og han har gennem livets trivialiteter gjort sig fortjent til flygtige goder og distraktioner – til rejsen, hvor kunsten kan blomstre og sjælen tilfredsstilles.

Andersen og Baudelaire – de to kunstnere og åndsfæller – har også lignende udsyn på, hvordan sjælen kan tilfredsstilles: “Drømme! bestandig Drømme! og jo mere higende og forfinet Sjælen er, desto mere fjerner Drømmen den fra det mulige” (ibid.: 54). Ligesom at fortolke det sublime er det kunstnerens eksklusive ret at ophøje sin sjæl i den konstante foranderlighed, hvor man aldrig befinder sig dér, hvor man er. Andersen formår også at kritisere en far og datter, han træffer på sin hjemrejse mod Danmark, da de ikke besidder den samme nysgerrighed og higen efter det næste sted som han selv. De beskuer nogle smukke bjerge fra skibet, da faderen udbryder, at ”Det er da nogle skrækkelige Bjerge!” og “man seer den da ligesaa godt nedenfra!”, hvortil Andersen responderer i en indre monolog: ”Det gør man ikke! stig op paa Fjeldet! lad den friske Bjergluft omsuse Eder, og vær glad ved det Store ude og ved – det Smukke hjemme!” (1943, s. 380). Både Andersen og Baudelaire mener, at man ikke kan nøjes med at blive siddende, medmindre man indtager de identiteter, man betragter. Der er altid et nyt sted at se, indtage og erobre, som Përec også skriver. Hvis ikke fysisk, så psykisk.

Alle disse indtryk, som den rejseglade modernistiske kunstner får, lever for evigt videre i det indre øje og ræsonnerer i sjælen, som tidligere nævnt. Baudelaire beskriver det i

det ovennævnte digt som “mine berigede Tanker, der vender tilbage fra Uendeligheden til dig” (1918, s. 55), og Andersen fortæller i *En Digtets Bazar*, hvordan de mentale billeder “aldrig vil udslettes af hans Tanke” (1943, s. 130). Disse minder kan besøges igen og igen, når kunstneren ikke kan bevæge sig, men stadig længes efter at flygte. Det vidner om en omskiftelig attitude, der også kommer til udtryk i det meget lette forhold til steder og mennesker – dybfølt men overfladisk på samme tid. I sin beskrivelse af havet i digtet “Allerede” formår Baudelaires lyriske jeg netop at sætte ord på denne ustadige tilstand. Han lovpriser havet som det ultimative flygtige symbol på livet det ene øjeblik, hvortil han udråber “Allerede!”, da de når havnefronten. Det næste øjeblik nyder han et glædeligt gensyn med landjorden, “som modtog os med en hemmelighedsfuld Vellugt af Roser og Moskus, og hvorfra Livets Musik naaede os i en forelsket Mumlen” (1918, s. 125). Nok dvæler kunstneren ved noget i en tilstand, der virker oprigtig og inderlig, men det pludselige skift i fokus og nye fascination danner et helt andet billede af personen, der nu virker kerneløs og flygtig. Andersen har en meget lignende oplevelse, da han når den græske kyst: “Taknemmelighed mod Gud, Glæde over at være her og dog en vis Forladthed opfyldte mig i dette Øieblik” (1943, s. 181). Den samme forbigående fornemmelse opstår her, hvor Andersen egentlig har det godt på sin nye destination, men hans indre ønsker er samtidig ikke helt indfriet endnu – der er altid et andet sted at se, nye kyster at opdage.

Flygtigheden i blikket

Farten i den modernistiske kunstners liv ses også i blikket – det flygtige blik, man fanger hos en fremmede i mængden, og som tidligere nævnt siger flanøren mere end 1000 ord. Her kan man stjæle en identitet og glemme sin egen, som set i Baudelaires digt “Det dobbelte værelse”:

hun er der! Jeg genkender hende. Se engang disse Øjne, hvis Flammesitrer igennem Tusmørket, disse skarpe og frygtelige Kvindeøjne, som jeg genkender paa deres forfærdende Ondskab! De suger til sig, de magtstjæler, de fortærer den uforsigtige Betragters Blik. Jeg har ofte studeret dem, disse sorte Stjerner, som paabyder Nysgerrighed og Beundring
(Baudelaire, 1918, s. 10)

I denne udveksling af blikke med den mytiske kvinde oplever det lyriske jeg, at i øjnene forsvinder tiden; kronotopisk set er blikket det sted, hvor al tidslig fornemmelse står stille. At miste fornemmelsen for tilværelsen bliver også målet for kunstneren. Når først tiden vender tilbage, kommer eksistensen marcherende og konstaterer: “Jeg er Livet, det uudholdelige, det uforsonlige Liv!” (ibid.: 12). Idealet er at undslippe livet for en stund, glemme at man lever et ligegyldigt og kort liv. På samme måde i digtet “Uret” formår det lyriske jeg, ved at kigge ind i en kats øjne, at se dét, der står i kontrast til livets konkrete tidslighed; “det er Evigheden!” (ibid.: 48). Livet lever i øjnene på alt levende. Andersen har den samme oplevelse af, at tiden står stille i blikkets stilstand, som han bruger til at beskrive de overfladiske observationer, man som rejsende kan gøre sig i transit: “vi gled for hurtigt forbi, vi saar kun saa Meget, som man, ved at see ind i en skjøn Qvindes aabne Øine, kan læse af hendes Sjæls Deilighed” (1943, s. 295). Han forstår det smukke og sande i kun at opleve en brøkdelt af en anden, at blive fascineret og betaget. I det nærmere bekendtskab dør relationen.

Det er den samme fortryllelse, der drager det lyriske jeg ud i mængden i digtet “Den gavmilde spiller”, der bliver en næsten direkte hyldest til Edgar Allan Poes tidligere nævnte essay, *Manden i mængden* (1839). På samme vis opstår spændingen idet, at subjektet i et øjekast tiltrækkes af en fremmed:

I Gaar, midt i Menneskemængden paa Boulevarden, følte jeg mig let berørt af et hemmelighedsfuldt Væsen, som jeg altid havde ønsket at lære at kende, skønt jeg aldrig havde set ham. Han ønskede utvivlsomt ligeledes at kende mig, thi idet han strøg mig forbi, blinkede han betydningsfuldt til mig, og jeg skyndte mig at efterkomme hans Indbydelse
(Baudelaire, 1918, s. 97)

Blikket initierer forfølgelsen, der fortsætter gennem digtet, og det er også blikket, der afslører meningsløsheden i menneskets liv: “der straaledede mere energisk af Rædsel for Kedsomheden og af det udødelige Begær efter at føle, at man lever” (ibid.: 98). Disse mennesker virker til at være ramt af den samme meningsløse følelse som det lyriske jeg, og det er måske derfor, at de netop også har bevæget sig ud i mængden; for at glemme det. Også i digtene, “Enkerne”, “Den gamle markedsgøgler”, “Vinduerne” og “Trangen til at male”, oplever læseren et lyrisk jeg, hvis foretrukne måde at skabe kontakt med andre er via de stjålne øjekast. Andersen har det samme problem med trangen til de perifere forhold, han alligevel kalder nære trods fremmedheden, som vi også har observeret i *En Digtets Bazar*. Denne

”kærlighed ved sidste blik” og det overfladiske relationsarbejde vises også, da det lyriske jeg i “Den gavmilde spiller” konstaterer, at “Da min Ven og jeg tog Plads, var vi allerede gamle og gode Venner” (Baudelaire, 1918, s. 98). Det er næsten den samme konstatering, Andersen laver i mødet med den unge perser på et skib, hvilket vi også har gennemgået i afsnittet “Den biografiske stedløshed”. Ligheden er slående, og kriterierne for at opnå nære kendskaber er ikke mange for hverken Baudelaire eller Andersen, der sagtens kan se en livslang ven i en fremmed.

Hen mod slutningen af Baudelairens homage til Poe bliver det tydeligt, at det lyriske jeg har fulgt djævelen i hælene. De ender med at sidde sammen og nyde et måltid mad, mens samtalen flyder, hvilket står i kontrast til Poes novelle, hvor betragteren aldrig får udvekslet ét ord med den forfulgte mand. Mystikken og anonymiseringen får lov til at leve videre hos Poe, hvor manden “lässt sich nicht lesen” [lader sig ikke læse] (2018, s. 85) mens Baudelaire bliver venner med djævelen, der i virkeligheden forstår livets kedsommelighed og byder det lyriske jeg løsningen:

De skal skifte Fædreland og Opholdssted, ligesaa ofte Lysten melder sig; De skal uden nogen-
sinde at blive træt svælge i Nydelser i de henrivende Lande, hvor der altid er varmt og hvor
Kvinderne lugter ligesaa godt som Blomsterne – et cetera, et cetera..... tilføjede han, idet han
rejste sig og tog Afsked med et elskværdigt Smil
(Baudelaire, 1918, s. 102)

Her er det værd at bemærke, at Baudelaire var religiøs, men han tilskriver tit djævelen rent allegorisk en række menneskelige egenskaber i sin litteratur (Culler, 2001, s. 25). Det vil sige, at det moderne menneskes handlinger og kunst bliver gradvist mere og mere ondskabsfulde, som vi fornemmer, men ikke kan styre (ibid.). Der er derfor ikke tale om en religionskritik, men nærmere et billede på moderniteten ved brug af djævelen som symbol. Moderniteten, hvor livet aldrig må blive trivielt, er dér, hvor landskabet skifter, og hvor krop og sjæl hele tiden stimuleres med nye indtryk. Det er som beskrev Baudelaire Andersens ideelle liv, hvor han netop kan undslippe “Hverdags-Livets Smaalighed, og hvor hver Bitterhed fra Hjemmet var blevet udslettet af min Sjæl” (1943, s. 236). Selv hvis djævelens kontrakt viser sig sand, og selv hvis den ikke lover en dybere mening med tilværelsen, er det stadig nok for den modernistiske kunstner, der bare vil have en hurtig løsning på at udslette kedsomheden.

I forbindelse med “Den gavmilde spiller” kan et tema fra *Improvisatoren* ses ved fokuset på det ophøjede. I *Improvisatoren* ses en symbolik i form af Antonios sociale

opstigen, hvor salen bliver symbolet på en høj status. I romanen fremhæver Antonio, hvordan han som barn var fattig, men senere er placeret “som hjemme oppe i den rige Balsal” (2004, s. 84). I “Den gavmilde spiller” beskrives også en sal, der dog er placeret underjordisk:

I Gaar, midt i Menneskemængden paa Boulevarden, følte jeg mig let berørt af et hemmelighedsfuldt Væsen [...] Jeg fulgte Bag efter ham, og endte til Slut nede i en underjordisk og blændende Sal, hvor der udfoldede sig en Luksus, som Paris ikke har Magen til selv i de allerfornemste Kredse
(Baudelaire, 1918, s. 97)

I digtet er salen på trods af en underjordisk placering stadig beskrevet som et rigt og luksuriøst sted, hvilket gør, at både salen i *Improvisatoren* og *Parisisk spleen* opnår samme status. I den underjordiske sal oplever det lyriske jeg i ”Den gavmilde spiller”, at menneskene her giver ham en anderledes følelse end ellers: “disse Ansigter indgød mig snarere en broderlig Sympathi end den Frygt, som almindeligvis opstaar ved Synet af det ukendte” (ibid.: 98). Både Baudelaires lyriske jeg og Antonio føler sig set af ligesindede, kunstneriske sind i disse sale, hvor menneskene forstår at udleve et sandt og fyldestgørende liv. I poesien, samtalen og vinglasset kan mennesker mødes, og salene bliver derfor også himmelsk ophøjede i deres artistiske sfære.

Flygtigheden i ruden

Ligesom øjnene er vinduerne til sjælen, bliver det indrammede glas ligeledes en metafor i Baudelaires digt “Vinduerne”. Heri finder det lyriske jeg den samme mystik ved en tildækket rude, som kunstneren finder ved blikket – det vil altid være uudforsket:

Den, der udefra kigger ind igennem et aabent Vindu, ser aldrig saa meget som den, der betragter et lukket Vindu [...] Det, som man kan se i fuldt Dagslys, er altid mindre interessant end det, der foregaar bag en Rude. I dette sorte eller straalende Hul lever Livet, drømmer Livet, lider Livet
(Baudelaire, 1918, s. 126)

Vinduets vidunder som afstanden og beskuelsen mellem subjekt og verden spiller en stor rolle i Andersens egne rejser, men også i hans eventyr. Både i *Den lille Havfrue* og *Sneemanden* bliver vinduet dét, der adskiller protagonisten fra det ønskede – en magisk oververden, en umulig kærlighed. Betragterens afstand bag ruden holder mystikken i live, hvor hverken havfruen eller snemanden ved, hvad der venter på den anden side, selvom de har fuldt udsyn og romantiserer ideen. Men når først man finder ud af, hvad der gemmer sig bag den hemmelighedsfulde rude, forsvinder magien; havfruen dør, snemanden smelter og kunstnerens forundring fordufter.

Som nævnt bliver vinduerne i dette digt en metafor for det udsyn, man kan få gennem blikket, og ligesom tidligere forklaret giver blikket adgang til andre liv, man kan bebo. Det samme gør det lyriske jeg:

Og jeg gaar til Hvile, stolt over at have levet og lidt i andre end mig selv. Maaske vil man sige til mig: "Er du nu ogsaa vis paa, at denne Legende er den rigtige?" – Hvad har det at sige, hvorledes den er, hin Virkelighed udenfor mig, naar den blot har hjulpet mig til at leve, til at føle, at jeg er, og hvad jeg er?

(Baudelaire, 1918, s. 127)

Dog bringer det lyriske jeg en yderligere fremmedgørende dimension til oplevelsen, da de karakterer, han forsøger at leve gennem, er opdigtet, hvorfor han spejler sig i en fremstillet illusion. Denne attituderelativisme virker til at bekræfte selvet på livgivende vis hos det lyriske jeg, men samtidig kan det virke fremmedgørende; ved at være andre, og sågar nogle, der ikke findes, kan virkelighedsfølelse forsvinde, og individet står tilbage uden at kende andres identitet eller sin egen.

Digtet "Den dårlige glarmester" bruger ligeledes vinduet som ramme for fortællingen, der udfolder sig. Kunstneren er "gnaven, trist, træt af Lediggang" og må derfor fremskynde "en eller anden lysende Bedrift; og saa aabnede jeg Vinduet" (ibid.: 21). Hvor den modernistiske kunstner ellers elsker at passivt observere, kan ånden komme over ham i en rus af energi, der får ham til at handle voldsomt og uventet – netop dette sker for det lyriske jeg, der spotter en glarmester på gaden og kalder ham op til lejligheden med hans produkter. Da han når op, og det lyriske jeg har taget et kig på varerne, udbryder han: "De vover at gaa omkring i Fattigkvartererne, og saa har De ikke engang Ruder, som kan faa én til at se smukt paa Livet!". Og jeg puffede ham heftigt ud paa Trappen, hvor han brummende var lige ved at snuble" (ibid.: 22). Senere, da glarmesteren er på vej væk, råber det lyriske jeg sågar efter

ham: “Se smukt paa Livet! Se smukt paa Livet!” (ibid.: 23). Vinduet bliver et billede på den afstand og det selvpåtagede ”klarsyn”, denne kunstner har, og som glarmesteren ikke selv besidder. At kunne betragte det ene øjeblik og drømme sig væk det næste. Men selve den uretfærdige handling, som glarmesteren bliver udsat for, bliver symbolet på den vitale længsel, som det moderne menneske hungrer efter: “Men hvad betyder Fordømmelsens Evighed for den, der i ét Sekund har fundet Nydelsens Uendelighed” (ibid.: 23). De intense momenter får mennesket til at føle noget i en ellers meningsløs verden, hvor kun ekstremerne skaber tryghed. Andersen, med sin jernbane-feber, indre monologer og narrativer, flygtige venskabber, kupéer og hoteller, ruder og rodløshed forstår om nogen, hvad Baudelaire mener, når han beskriver det moderne menneske i digtsamlingen. Nok havde den rejsende digter en karriere, der strakte sig tidligere og længere end Baudelaires, men denne tidsånd har besat geniet, selv før den franske digter kunne definere det.

Udgang

Eventyr, roman eller rejseskildring. Genrerne spænder vidt i H.C. Andersens imponerende forfatterskab, men tematisk findes slående ligheder, der vidner om et rodløst menneske uden trang til at slå rødder – hverken fysisk eller eksistentielt. Vi påbegyndte dette kandidatspeciale med formålet at bevise en stedløshed i både Andersens fiktive og biografiske værker, hvilket har ført til en undersøgelse af både karakterer, steder og H.C. Andersen selv. Efter endt analyse vil vi nu opsummere de analytiske fund og tolkninger, vi har gjort os i undersøgelse af den eventyrlige, den fiktive og den biografiske stedløshed samt opsummere de fund, vi fandt i analysen af Baudelaires digtsamling *Parisisk spleen*.

I undersøgelsen af den eventyrlige stedløshed fandt vi, at fælles for alle protagonisterne i *Den grimme Ælling*, *Grantræet*, *Den lille Havfrue* og *Sneemanden* er et initialt ønske om at flytte sig fra et hjem til et andet. I *Den grimme Ælling* opstår dette ønske indledningsvist på baggrund af en tvungen exit fra andegården, men som eventyret skrider frem, ses også et individuelt ønske om at skifte lokation. Derudover finder den grimme ælling ultimativt sine fødder, da den opdager, at den er en svane, der hører hjemme i transitten som trækfugl med de andre svaner. I *Grantræet* opstår det indledningsvise ønske om transit, da grantræet hører om julen i stuerne og om, hvordan grantræer som den selv pyntes og hylde i juletiden. Ønsket om at være en del af højtiden fylder grantræet med et så stærkt ønske om fødder, at den ønsker at få kappet sine rødder til hjemmet i skoven. Efter at erfare, at stuen heller ikke tilbyder den ønskede affektive tilknytning for grantræet, præger en kontinuerlig stedløshed og en længsel efter et andet sted resten af eventyret. I eventyret om *Den lille Havfrue* bliver ønsket om at skifte hjemmet ud med et andet synligt, da havfruen får kontakt til prinsen i grænseområdet mellem land og vand. Hun beslutter sig for at få fødder for at kunne indtage og eksistere på landet med prinsen og oplever her på samme måde som grantræet en skuffende stedløshed, da hun ikke er i stand til at interagere med menneskene på land. Eventyret ender desuden på det ultimative ikkested mellem livet og efterlivet, hvor protagonisten er dømt til at længes efter sjælens udødelighed, mens hun vandrer som luftånd. Det kærlighedsdrevne ønske om at skifte lokation ses også i *Sneemanden*. Her kommer stedløsheden og ønsket om at bevæge sig til udtryk, da snemanden forelsker sig i kakkelovnen. På samme måde som grantræet er snemanden ude af stand til selv at bevæge sig og tolkes som en uvidende og ny eksistens, grundet dens korte levetid. Snemanden lærer i

eventyret om verden og kærligheden, hvilket skaber ønsket om at få fødder, selvom en opfyldelse af dette ønske ville udlette den. Da foråret smelter snemanden, afsløres det, at hele dens eksistens og krop var bygget op omkring en kakkelovnskraber, hvilket er årsagen til ønsket om at komme ind til kakkelovnen, hvor den følte, den hørte til.

Der ses et skel mellem eventyret om *Den grimme Ælling* og de resterende tre eventyr i form af den lykkelige slutning, som kun ællingen er privilegeret nok til at få. Ællingens indledende placering er på et sted, den ikke hører til, hvor de andre protagonister initialt befinder sig hjemme ved deres rødder, hvorefter ønsket om fødder bringer dem ud i en stedløs transit. Ællingen indser, at den er lykkelig og hjemme i transittens mobilitet, hvilket protagonisterne i *Grantræet*, *Sneemanden* og *Den lille Havfrue* ikke indser og derfor endeligt indtager en stedløs attitude og udslettes. Fælles for alle fire protagonister er, at de er fundamentalt stedløse, og konklusionen er således, at mens stedløsheden er uundgåelig, kan man alligevel, som set i *Den grimme Ælling*, få genoprettet ligevægten og finde "hjem" ved erkendelsen og accepten af fødderne og transitten.

Erkendelse og accept spiller desuden en rolle i protagonisternes eksistensopfattelse, hvor vi konkluderer, at samtlige protagonister besidder en prædetermineret skæbneforståelse; snemanden og grantræet, på baggrund af deres fysiske begrænsninger og derfor mangel på frihed til selv at determinere en skæbne, ællingen og havfruen på baggrund af deres accept af skæbnens veje. I eventyret om *Den grimme Ælling* kommer dette til udtryk ved erkendelsen af, at det er lige meget, om man er født i en andegård, når man hele tiden har ligget i et svaneæg. Den lille havfrue indser skæbnens uundgåelighed, da hun overlader sin skæbne til havheksen, der fratager hende evnen til kommunikation og dermed affektiv tilknytning. Desuden tolker vi opfattelsen af efterlivet i *Den lille Havfrue* som udtryk for en prædetermineret opfattelse af skæbne, da ideen om en udødelig sjæl fordrer ideen om, at eksistensen er bestemt på forhånd.

En prædetermineret eksistensopfattelse ser vi desuden i *Improvisatoren*, hvor Antonio har den holdning, at mennesket til dels har frihed til at vælge men aldrig vil kunne vide, hvad disse valg er forhåndsbestemt til at føre til. I undersøgelsen af den fiktive stedløshed i romanen konkluderer vi, på samme vis som i eventyret om *Den grimme Ælling*, at også Antonio genopretter ligevægten, da han accepterer et hjem i transitten i selskab med sin udkærte, Lara. Antonio finder hjem ved accept af stedløsheden og indtagelsen af fødder frem for rødder. Han finder eksistentielt hjem, da han opnår succes som improvisator og gennem sin kunst opnår en eksistens som den geniale ener, der alene er i stand til at fortolke og

formidle æstetikken i oplevelsen af det sublime. Her er der tale om hans oplevelser ved Grotta Azzura og vulkanen Vesuv, hvor skellet mellem oppe og nede bliver synligt som et gennemgående tema i fortællingen. I *Improvisatoren* finder vi desuden, at kontraktmodellens struktur præger kompositionen. Antonios udgangspunkt og ligevægt findes i barndomshjemmet Rom, hvor uligevægten indledes af den tvungne transit efter morens død. Han anser Rom som hjem, indtil han indser, at denne idé var bundet af kærligheden til Annunziata. Da han giver slip på hende, bliver han i stand til at finde hjem og genoprette ligevægten via transittens fart og omskiftelighed.

I undersøgelsen af *En digters Bazar* og den biografiske stedløshed konkluderer vi en lignende accept af tilværelsens mobilitet og stedløshed. *En digters Bazar* adskiller sig fra de resterende analyserede værker ved at være biografisk, hvilket giver os en unik mulighed for at konkludere på Andersen som protagonist i sit eget liv. I analysen af biografisk stedløshed finder vi en gennemsyrende stedløshed, der præger den sarkastiske attitude til de fysiske steder og de individer, han møder på sin rejse. Andersen opholder sig på stederne, han besøger, som en observerende eksistens, der fremmedgør sig selv og tager afstand fra alle muligheder for autentisk tilknytning. Vi tolker dog til tider et ønske om at blive set, anerkendt og individualiseret, der resulterer i en dualistiske attitude, hvilket bidrager til den eksistentielle stedløshed, han føler. Ligeledes er følelsen mod hjemmet modstridende, da han både oplever hjemve samtidig med, at hele udgangspunktet for rejsen var at flygte fra Danmark. Efter en fatal premiere på et teaterstykke i København, må Andersen pleje sin forfængelighed og søge anerkendelse udenfor bymurene, og verdensfærden bliver den perfekte sortie. På rejsen kan Andersen være den vellykkede forfatter men også den fremmede, der ikke skal bevise noget eller give noget af sig selv for at blive en del af sine omgivelser.

Som supplement til analysen har vi valgt at fokusere på det moderne menneske i den litterære periode, H.C. Andersen skrev i, vi perspektiverer til Charles Baudelaires værk *Parisisk spleen*. I denne samling af prosadigte er et ønske om at indtage mængden og eksistere som den fremmede, hvor fremskridtet og moderniteten hyldes af et lyrisk jeg, der på samme facon som Andersen observerer steder og individer. Et gennemgående sammenligningspunkt er en længsel efter nye og fremmede steder samt en afvisning af stedbundethed og kendte steder. Vi fandt desuden, at selve rejsen blev sat højere end destinationen, hvilket også ses i samtlige analyserede værker af Andersen i dette kandidatspeciale. Undersøgelsen af H.C. Andersens fysiske og eksistentielle stedløshed afrundes med den samlede konklusion, at der både i hans fiktive og biografiske tekster findes en grundlæggende ikke-autentisk

attitude mod verden. Stedløsheden kan afvises eller accepteres, men kun i accepten har individet mulighed for at genoprette ligevægten i livets eventyr. Vi konkluderer, at H.C. Andersen i sine fiktive tekster fremskriver et ideal og et ønske om at finde hjem via transittens fart og i selskab med ligesindede individer. Dog vidner hans attitude i det biografiske værk om en rodløs digter, ude af stand til at skabe autentiske, affektive bånd til hverken mennesker eller steder. Vi finder altså en dualisme i Andersens fremstillede ideal, der kan høre hjemme alle vegne versus hans egen person, der i højere grad vidner om, at den, der er alle vegne, ingen steder er.

Litteraturliste

Andersen, H.C. (1990). ”Den grimme Ælling” (1843), i Andersen, H.C.: *H.C. Andersens Eventyr bd. II kritisk udg. efter de originale eventyrhæfter med varianter ved Erik Dal*, C. A. Reitzel, s. 30-38. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur.

Link: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-hcaeventyro2val-shoot-workid60936> (Tilgået d. 25. april 2023)

Andersen, H.C. (1990). ”Den lille Havfrue” (1837), i Andersen, H.C.: *H.C. Andersens Eventyr bd. I kritisk udg. efter de originale eventyrhæfter med varianter ved Erik Dal*, C. A. Reitzel, s. 87-106. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur.

Link: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-hcaeventyro1val-shoot-workid67635> (Tilgået d. 25. april 2023)

Andersen, H.C. (1990). ”Grantræet” (1844), i Andersen, H.C.: *H.C. Andersens Eventyr bd. II kritisk udg. efter de originale eventyrhæfter med varianter ved Erik Dal*, C. A. Reitzel, s. 41-48. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur.

Link: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-hcaeventyro2val-shoot-workid62298> (Tilgået d. 25. april 2023)

Andersen, H.C. (1990). ”Sneemanden” (1861), i Andersen, H.C.: *H.C. Andersens Eventyr bd. IV kritisk udg. efter de originale eventyrhæfter med varianter ved Erik Dal*, C. A. Reitzel, s. 101-105. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur.

Link: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-hcaeventyro4val-shoot-workid70754> (Tilgået d. 25. april 2023)

Andersen, H.C. (2021). *Mit Livs Eventyr* [1855]. Stauer Publishing.

Andersen, H.C. (2004). *Improvisatoren* [1835]. Danske Klassikere, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 2. udgave.

Andersen, H.C. (1943). *En Digtters Bazar* [1842]. Udgivet af Forening for Boghaandværk, Rasmus Navers Forlag, København.

Aristoteles (1961). *Aristotle's Physics*. (Oversat: R. Hope) Lincoln: University of Nebraska Press.

Augé, M. (2008). *Non-places. An Introduction to Supermodernity*. (Oversat: John Howe, 1995). London: Verso.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space. The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. (Oversat: M. Jolas) Boston: Beacon Press.

Baggesen, J. (2018). *Labyrinten- eller Reise gennem Tydskland, Schweitz og Frankerig* [1792-1793]. Gyldendal.

Bakhtin, M.M. (2006). *Rum, tid & historie – Kronotopens former i europæisk litteratur*. (H.H. Jepsen et.al.) Århus: Forlaget Klim.

Baudelaire, C. (1979). *Syndens blomster* [1857]. København.

Baudelaire, C. (1918). *Parisisk spleen*. V. Pios Boghandel, Povl Branner, København (Oversat: Hoffmann, K. & Rimestad, C.).

Baudelaire, C. (2014). "Biografisk Introduktion" skrevet af S.O., "Edgar Poe, hans liv og værker" (1852) og "Det moderne livs maler" [1863]. I: *Baudelaire i udvalg*, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2. reviderede udgave af Baudelaire: *Udvalgt Prosa*, s. 7-12, 453-479 og 535-600.

Benjamin, W. (1983). *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am M.

Brostrøm, T. (2009). *topos* i *Den Store Danske* på lex.dk.

Link: <https://denstoredanske.lex.dk/topos> (Tilgået d. 1. maj 2023)

Casey, E.S. (1996). "How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena". *Senses of Place*, S. Feld and K. Basso, s. 13-28 og 33-38. Santa Fe: School of American Research Press.

Link: <http://escasey.com/Article/How to Get from Space to Place in a Fair.pdf> (Tilgået d. 5. maj 2023)

Casey, E.S. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. University of California Press, 2013. ProQuest Ebook Central. Created from aalborguniv-ebooks on 2023-02-21 10:19:02. Sidetal henviser til PDF-version.

Link: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/aalborguniv-ebooks/detail.action?docID=1215498> (Tilgået d. 23. april 2023)

Cresswell, T. (2004). *Place. a short introduction*. Malden: Blackwell Publishing.

Cresswell, T. (2006). *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge

Culler, J. (2001). "Baudelaires sataniske vers". I: *Djævelskab*, K&K 91, s. 11-27. Forelæsning ved Center for Æstetik og Logik, 20/5 1998 og efterfølgende trykt i *Diacritics* Vol. 28, Issue 3 (1999), (Oversat af Svend Aage Svenstrup).

Curtius, E.R. (1941). "Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur". Corona Querna, Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstages dargebracht, Leipzig: Hiersemann.

Descombes, V. (1987). *Proust, philosophie du roman*. Editions de Minuit, Paris.

Donkin, A. (2022). "The Terminal Man' lived in a Paris airport for 18 years – I'll never forget the weeks I spent with him". *The Guardian US*.

Link: <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/23/terminal-man-lived-in-paris-airport-18-years-ill-never-forget-weeks-with-him> (Tilgået d. 16. marts 2023)

Heidegger, M. (1973). *Art and Space*. *Continental Philosophy Review* (6), s. 3-8, Nijhoff (Oversat af Charles H. Seibert).

Link: <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf> (Tilgået d. 1. juni 2023)

Hylland Eriksen, T. (2006). *Rødder og fødder – identitet i en foranderlig tid*. Tiderne Skifter, 1. oplag.

Høst, B. (2005). "Improvisatoren af H. C. Andersen". *Litteratusiden.dk*.

Link: <https://litteratusiden.dk/anmeldelser/improvisatoren-af-h-c-andersen> (Tilgået d. 6. april 2023)

Kant, I. (1974). *Anthropology from a Pragmatic Point of View* [1797]. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands (Oversat: Casey, E. S.).

Krog, K. (2016). "Stedets hjemlige potentiale". *Reception* (75), Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, s. 44-47.

Lippard, L.R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press.

Meiner, C. & Tygstrup, F. (2017). "Fra normativ til historisk topos-forskning". *K& – Kultur og Klasse*, 45 (123), s. 37-54.

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Routledge & Kegan Paul. Engelsk udgave, Taylor and Francis e-Library. Original udgave: *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, Paris.

Link: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf> (Tilgået d. 29. maj 2023)

Møller Jørgensen, C. (2020). "Modernisering, internationalisering og urbanisering". *Danmarkshistorien.dk*, Aarhus Universitet.

Link:<https://danmarkshistorien.dk/perioder/fra-enevaeldig-helstat-til-nationalstat-1814-1914/modernisering-internationalisering-og-urbanisering> (Tilgået d. 22. maj 2023)

Mønster, L. (2013). *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers & Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Nielsen, H.J. (2017). *Nielsen og den hvide verden – essays, kritik, replikpoesi 1963-1968* [1968]. Lindhardt og Ringhof, 1. ebogsudgave, EPUB. Onlineudgave fra www.ereolen.dk.

Nøjgaard, M. (2023): "Charles Baudelaire". *Den Store Danske* på lex.dk.

Link: http://denstoredanske.lex.dk/Charles_Baudelaire (Tilgået d. 11. maj 2023)

Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.

Poe, E.A. (2018). "Manden i mængden" (1839) i Poe, E. A.: *Ned i malstrømmen. Fortællinger og essays*, Lindhardt og Ringhof, 1. e-bogsudgave, s. 76-85. Onlineudgave fra www.ereolen.dk.

Platon (1955). "Timaios". I: *52 B, Platons Skrifter. VIII*. København: C.A. Reitzel.

Relph, E. (1983). *Place and Placelessness* [1976]. London: Pion Limited.

Ringgaard, D. & Mai, A.M. (2010). *Sted. Moderne Litteraturteori 9*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Sartre, J.P. (2005). *Eksistentialisme er en Humanisme* [1946]. Hans Reitzel, 5. udgave.

Seneca (2009). "1. bog, brev 2". *Lucius Annaeus Senecas Moralske breve til Lucilius, bog 1-4*, (Oversat af Madsen, K.C. & Gregersen, H.), *AIGIS* 9,2 november 2009.

Link:https://aigis.igl.ku.dk/aigis/2009,2/Sen/Seneca_Epist1.pdf?fbclid=IwARoljd6MH6NW7RIthZ_MgiGqTUshr8lyEMoDBehEjDFfQ7PoxiJJQ3N9cc (Tilgået d. 26. maj 2023)

Stefánsson, F. (2020). "Norner". *Den Store Danske* på www.lex.dk.

Link: <https://denstoredanske.lex.dk/norner> (Tilgået d. 20. april 2023)

Stounbjerg, P. (1988). "At flanere med Walter Benjamin". *Løjper – Temaer i aktuel tekstlæsning*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Svinth-Væрге, I. (2016). "Jens Baggesen, 1764-1826", *Danmarkshistorien.dk*, Aarhus Universitet.

Link: <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/jens-baggesen-1764-1826> (Tilgået d. 27. april 2023)

Tuan, Y. (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tygstrup, F. (2013). "Sted". *Litteratur – Introduktion til teori og analyse*. Aarhus Universitetsforlag, 2. udgave, s. 291-300.

Zerlang, M. (2007). *Herman Bangs København*. Politikens Forlag, 1. udgave, 1. oplag.

Zerlang, M. (2021). *Hotelromaner*. Forlaget Spring, Hellerup.