

Dekonstruktion

Af professor mso, Institut for Kulturvidenskaber, Litteratur Jacob Bøggild og kandidat i Litteraturvidenskab Mette Dam Laursen. Udgivet på metodebogen.dk 2016. © Forfatterne og Metodebogen.dk v. Jørn Ingemann Knudsen, 2016.

Indholdsfortegnelse:

| | |
|--|----|
| Hvad er en dekonstruktiv læsning? | 1 |
| Dekonstruktion og litterær analyse | 2 |
| Jacques Derrida | 5 |
| Signatur, begivenhed, kontekst | 5 |
| Foran loven | 8 |
| Paul de Man | 12 |
| Dekonstruktionens efterliv | 14 |
| Om dekonstruktion på dansk | 15 |
| Analyse af "Tante Tandpine" | 15 |
| Skrift | 16 |
| Titlen | 18 |
| Performativitet | 19 |
| Allegori | 21 |
| Rammens kollaps | 22 |
| Referencer | 23 |
| TANTE TANDPINE | 27 |

Hvad er en dekonstruktiv læsning?

En dekonstruktiv læsning er en begivenhed. Hermed menes, at den opstår som noget uforudset, uventet og ikke på forhånd programmeret. Herved adskiller den sig i princippet markant fra de læsninger, der opstår som resultat af andre litteraturanalytiske tilgange. Enhver litteraturanalytisk læsning bør selvfølgelig have det som sin ambition at sige noget om en litterær tekst, der ikke er sagt før. Men selv om den lykkes hermed, vil den som regel også udgøre en bekræftelse på, at den tilgang, den repræsenterer, har ret i sit udgangspunkt, i sine grundantagelser. Man kunne sige, at en gængs litteraturanalytisk læsning ofte har en dobbelt karakter. Den er både en analyse af en given tekst og en bekræftelse af et givet teoretisk udgangspunkts fortræffeligheder.

Således forholder det sig altså ikke med en dekonstruktiv læsning. **En dekonstruktiv læsning vil og kan ikke hvile på et på forhånd givet sæt af teser og grundantagelser, som kan finde sin betryggende bekræftelse i kraft af den læsning, der finder sted.** Den vil som udgangspunkt have opgivet enhver ide om, at der på forhånd kan eksistere eller etableres et sikkerhedsnet af den art. Dette er selvsagt ensbetydende med, at enhver genuin dekonstruktiv læsning vil have karakter af en satsning, et vovestykke. Til gengæld vil den altså, ifald den lykkes, nå frem til indsigter af en uventet og overraskende karakter.

Det dekonstruktive greb består som udgangspunkt i at suspendere vante forestillinger om hierarkiske binære modsætninger eller oppositioner. Det kan være modsætninger eller oppositioner som tale over for skrift (det levende ord versus det døde bogstav), eller nærvær over for fravær. **Det dekonstruktive greb består som udgangspunkt i at holde sig åben og afventende over for, hvilket spil mellem sådanne modsætninger, en given tekst gestalter eller sætter i værk.** En central modsætning, der også er suspenderet, er modsætningen (den naive) mellem en given teoretisk position som en herre- og mesterdiskurs, og en given tekst, der passivt må underkaste sig førstnævntes operationer. **En dekonstruktiv læsning må først og fremmest forholde sig åben i forhold til, hvordan en given tekst læser sig selv.** Hvis ikke teksten er (mindst) lige så aktiv som sin læser i læsningen af den, er der ikke tale om en dekonstruktiv læsning.

Dette betyder i sagens natur, at ikke alle tekster yder et lige godt eller kvalificeret med- eller modspil i forhold til en dekonstruktiv læsning. Det er en kontroversiel påstand. Men vi mener, det er afgørende nødvendigt at fastslå dette. Videre må det med det samme slås fast, at der ikke heri ligger en im- eller eksplicit dom vedrørende litterær kvalitet. Man kan sagtens forestille sig en litterær tekst af høj kvalitet, der bare ikke yder en dekonstruktiv tilgang den form for med- og modspil, som er forudsætningen for, at der kommer en interessant dialog i gang. Og så er det bedre at lade teksten ligge eller gå til den med et andet teoretisk udgangspunkt som fundament. Heri ligger altså et markant brud med en gængs (og igen: naiv) videnskabelig forventning om, at en given teori skal kunne vise sit værd i forhold til ethvert stykke empiri, den som udgangspunkt adresserer. Det er på basis af dette forhold, at vi har valgt at lave en analyse af H.C. Andersens "Tante Tandpine". "Tante Tandpine" udmærker sig ved i eminent grad at yde den form for med- og modspil, som kan lede en dekonstruktiv læsning frem til interessante pointer. Det, håber vi, vil fremgå efter endt læsning.

Dekonstruktion og litterær analyse

Dekonstruktion ville aldrig være blevet til en tilgang til litterær analyse blandt de mange andre sådanne, hvis ikke det var for to centrale aktører, **Jacques Derrida** (1930-2004) og **Paul de Man** (1919-1983).

Dette er egentlig paradoksalt, når det gælder **Derrida**, som man nok kan betegne som hovedaktøren eller den igangsættende aktør. Derrida var ikke litterat. Han var filosof. Og hovedparten af de markante læsninger, han har foretaget gennem sit omfattende værk, er læsninger af filosofiske tekster. Men han har også beskæftiget sig med litterære tekster, som regel af udtalt kanoniske forfattere som Joyce, Kafka, Shakespeare og Mallarmé¹.

Derrida betegnede selv sine læsninger som interventioner eller kontrasignaturer. **Intervention** angiver, at en dekonstruktiv læsning *gør* noget. Den er, som enhver anden analyserende læsning, en handling, der udøves, og som kan have en indgribende karakter. Men den dekonstruktive læsning er altså i høj grad *bevidst om dette*. Den anden betegnelse, **kontrasignaturen**, henleder opmærksomheden på det samspil mellem læser og tekst, som vi allerede har omtalt.

En **forfattersignatur** er ikke bare et navn, der anføres som ophav til en tekst, og som, sammen med en titel, er med til at konstituere teksten som juridisk "person", omfattet af love og regler vedrørende ophavsret og så videre. En forfattersignatur er også en idiomatisk størrelse, en **modus**, en særlig måde at gå skrivemæssigt til værks på. Begrebet om en forfattersignatur omfatter det (muligvis ultimativt ubestemmelige), der *gør*, at vi læser en tekst som en tekst af eksempelvis Kafka, Shakespeare, H.C. Andersen, Karen Blixen eller Søren Kierkegaard. At kontrasignere vil altså sige at indgå i og (under ansvar) respondere på det med- og modspil, der udøves af en sådan forfattersignatur. Man kan med det samme konstatere, at Derrida ikke abonnerer på diktummet om "forfatterens død" uden væsentlige mellemregninger.² I det snarligt følgende vil vi uddybe Derridas centrale tanker om skrift, begivenhed, signatur, kontekst, performativitet og idéen om loven.

Den afgørende hændelse i forhold til, at dekonstruktionen blev til en litteraturanalytisk tilgang, var, da Derrida og Paul de Man traf sammen.

De Man var oprindeligt europæer, født i Belgien. Han havde en baggrund i både litterære og filosofiske studier. Efter anden verdenskrig bosatte han sig i USA, hvor han færdiguddannede sig som litterat. Den første del af hans virke bestod i høj grad i kritiske læsninger af andre markante litterære kritikere og de positioner, de stod som eksponenter for. Siden gav han

¹ Med en grov forsimpning kunne man sige, at Derrida har interesseret sig for de sprogligt-litterære aspekter ved filosofiske værker og de filosofiske implikationer, som litterære tekster kan have. Forsimplingen er så grov, at den med det samme må nuanceres.

Filosofiske og litterære tekster har det til fælles, at de består af skrift, at de befinder sig eller udspiller sig inden for det medium, vi kan kalde for skrift. Før vi overhovedet begynder at skelne genremæssigt mellem henholdsvis filosofiske og litterære tekster, må vi forholde os til dette grundlæggende faktum og til de implikationer, det har. Dette er, hvad der langt hen ad vejen var Derridas centrale bestræbelse. Det har ført til den misforståelse, at Derrida opløser eller ikke anerkender genreforskelle mellem filosofiske og litterære tekster. Det forholder sig ikke sådan. Han diskuterer i stedet på hvilket grundlag, vi kan operere med sådanne genreforskelle på en tilstrækkeligt kvalificeret måde. Og det er en ganske anden snak.

² Ideen om forfatterens død formuleres programmatisk af Roland Barthes i essayet af samme navn fra 1967.

sig i kast med dekonstruktive læsninger af ikke mindst kanoniske romantiske tekster og forfatterskaber. Da han døde, var han godt i vej med en dekonstruktiv genlæsning af centrale kanoniske værker fra den filosofiske tradition, herunder tekster af Kant og Hegel, som han diskuterede i forhold til relationen og mellemværendet mellem filosofi og æstetik.

Den begivenhed, man opfatter som den helt centrale, når det gælder mødet mellem de Man og Derrida, var en konference, afholdt på Yale University, der resulterede i udgivelsen af bogen *Deconstruction and Criticism* (1979). Det fælles projekt var at nylæse et digt af den engelske romantiske forfatter Percy Bysshe Shelley. De andre bidragydere til projektet var Harold Bloom, J. Hillis Miller og Geoffrey Hartman. Derrida, de Man, Hillis Miller, Hartman og Bloom, samt en række af navnlig de Mans elever fra Yale (herunder Barbara Johnson og Soshana Felman, som begge har leveret litterære analyser, der har opnået klassikerstatus), blev hurtigt benævnt Yale-skolen. En dekonstruktiv institution inden for den større litteraturvidenskabelige institution i USA var dermed etableret. En overgang fik den en nærmest hegemonisk position, i hvert fald inden for prægnante dele af miljøet. Samtidig var den kontroversiel og følgelig katalysator for nogle af de mest ophidsede og hadefulde debatter, man har bevidnet inden for den litteraturvidenskabelige institution. Det er dog efterhånden længe siden, røgen har lagt sig³.

De Man er altså i højere grad end Derrida klassisk litterat. Han tog betegnelsen dekonstruktion til sig fra Derrida (i hvis værk den indtil da ikke havde spillet nogen altafgørende rolle), fordi han fandt, den havde et stort udsigelsespotentiale i forhold til de læsestrategier, han aktuelt beskæftigede sig med. De Mans centrale tese er, at en tekst (det være sig en kanonisk litterær eller filosofisk ditto) er **selvdekonstruerende**. Med hensyn til filosofiske tekster interesserede de Man sig først for sådanne, som indskriver sig i et grænsefelt mellem litteratur og filosofi, eksempelvis tekster af Rousseau og Nietzsche. De Man opfattede i den forbindelse det litterære sprog som bærer af en privilegeret indsigt, nemlig som bærer af den indsigt, at drømmen om referentialitet i forhold til den såkaldt virkelige verden er en illusion, fordi en teksts eneste reelle reference ikke kan være andet end sprog, altså (egen eller anden) tekst. Heri bunder de Mans ide om, at litterære tekster er selvdekonstruerende. Sat på spidsen er de Man altså en eksponent for ideen om sproget som et fængsel, som bevidstheden ikke kan undslippe, netop fordi den er konstitueret ved sproget. Den opfattelse⁴ ville Derrida ikke kunne vedkende sig uden kraftige reservationer.

Vi vil, efter en uddybende retur til Derrida, komme ind på de Mans centrale tanker vedrørende ironi, allegori, det retoriske spørgsmål, samt spørgsmålet om figurativt sprog (troper) i forhold til muligheden for (eller umuligheden af) referentialitet.

³ Set i retrospektivitetens ulideligt klare skær, er det oplagt at regne Hillis Miller til inderkredsen inden for dekonstruktionen. Til gengæld forekommer det misvisende på nogen måde at opfatte Bloom som dekonstruktivist. Det samme gælder til en vis grad for Hartman. Dette vil det føre for vidt at gå i dybden med her.

⁴ som i høj grad også er Hillis Millers afsæt.

Jacques Derrida

Derridas dekonstruktion er først og fremmest en dekonstruktion af konstruktionen "filosofi". Den traditionelle filosofi undertrykker ifølge Derrida den skrift, der netop er en uomgængelig bestanddel af den selv, og den måde skriften sætter det filosofiske system i spil på.

Fortrængningen finder sted fra og med Platons fordømmelse af skriften i *Faidros*. Og den forstærkes i Platons programmatisk udvisning af forfatteren fra idealstaten i *Republikken*. Hvilket, som Derrida påpeger, er paradoksalt i den forstand, at filosofferne alle har skrevet deres tekster, og at det er deres tekster, vi som arvtagere af deres tænkning læser.

Næsten alt hvad Derrida har skrevet er derfor læsninger af traditionelle, filosofiske tekster som det, de er: tekster – men altså også af litterære tekster. I forbindelse med sine banebrydende læsninger har Derrida åbnet en serie helt nye problematikker i det litteraturkritiske felt. Det har han både gjort teoretisk og i praksis, dvs. gennem sin eksperimenterende skrivestil.

Vi vil nu specielt opholde os ved nogle af de mest strategisk vigtige problematikker, Derrida har rejst indenfor litteraturkritikken. Det vil vi først gøre med udgangspunkt i en af Derridas korteste tekster, "Signature événement contexte" (1971).⁵

Signatur, begivenhed, kontekst

Som tilfældet var med Derridas første bøger, *L'Origine de la géométrie* fra 1962 (en introduktion til en tekst af Husserl), *De la grammatologie*, *L'Écriture et la différence* og *La Voix et le Phénomène*, alle udgivet i 1967, tager Derrida også i denne korte tekst afsæt i den analyse, at skrift – og altså især den litterære skrift – er fortrængt af filosofien. Men via "Signature événement contexte" kan man danne sig et overblik over Derridas dekonstruktion af, hvad han kalder den "logocentriske" tradition, altså den tradition, der nedprioriterer skriften og giver forrang til tale (på græsk *logos*). I samme tekst udvikler Derrida analytisk sit eget, og nye, begreb om skrift. Og ikke mindst påviser han, hvilke konsekvenser fornyelsen af begrebet skrift uundgåeligt får for vores mest gængse forestillinger om tekster. Som titlen "Signature événement contexte" allerede indikerer, så sætter han fokus på begreberne **signatur** og **kontekst**. Mellem signatur og kontekst er eller indtræffer der netop en begivenhed. Begrebet **begivenhed** er i denne kontekst forbundet med Derridas nytænkning af skriften.

I sin mest gængse forstand forstås skriften som et kommunikationsmiddel, en transmission af indhold eller "ideer". Det forhold, at det skrevne er stilet til en fraværende modtager, og at modtageren læser det skrevne i afsenderens fravær, antages ikke at have nogen

⁵ Teksten var oprindeligt foredraget i anledning af konferencen *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française* (Montréal, august 1971). Konferencens tema var "kommunikation". Derridas tekst er tilgængelig på dansk: Derrida, Jacques. 1976: "Signatur – Tildragelse – Kontekst" i *Sprog, materialitet, bevidsthed. To essays om bevidsthedens lukning*.

betydning for det indhold, der formidles. Det er imidlertid dette fravær, Derrida tænker som "et vist absolut fravær". At skrift er **telekommunikation** (kommunikation hvor afsender og modtager er fysisk adskilt i absolut forstand) implicerer, påpeger han, at den ikke er noget kommunikationsmiddel i traditionel forstand.

En tekst forudsætter unægtelig altid en modtager – men at den fungerer, at den er læselig, afhænger ikke af en specifik modtagers empiriske eksistens. Det er et ubestrideligt, definatorisk træk ved skrift, at den forbliver, som et monument, uden for sin mest umiddelbare, kommunikative kontekst (som f.eks. dens historiske, politiske, sociale kontekst). Den forbliver som en **rest**. Teksten forbliver læselig på trods af en given modtagers forsvinden: efter hans eller hendes død. Det som gælder modtageren gælder i samme grad for afsenderen

Teksten er med Derridas udtryk "**iterabel**", det vil sige gentagelig. Og dens iterabilitet mærker tekstens struktur. Det er nødvendigt, at det er muligt at læse teksten efter afsenderens og modtagerens død. Deres dødelighed er i denne forstand indskrevne i teksten. Anderledes sagt: at skrive er at vide, at afsenderen er dødelig, og at modtageren også er det. At skrive er altid at skrive et **testamente**. Men at skrive er også at producere en slags maskine, der er produktiv (betydningsgenererende) i sig selv. Afsenderens forsvinden forhindrer principielt ikke teksten i at blive ved med at fungere og at give læsestof.

Men det er utilstrækkeligt at tænke afsenderens forsvinden som hans eller hendes fremtidige død. Absolut set er afsenderen ikke på noget tidspunkt tilstedeværende. Ligesom modtageren ikke kan vide om afsenderen har skrevet det han eller hun har villet sige. Denne fundamentale uvished er strukturerende for det skrevne. I sidste instans mangler teksten en bevidsthed som kan være den autoritet, der kan tage ansvaret for den. Den er med Platons ord i *Faidros* faderløs – for ikke at sige, at skriften begår fadermord – hvilket præcist var årsagen til, at Platon fordømte den. Og det upåagtet, at forfatteren har sat sit navn under teksten. Teksten er åben for den anden og venter altid på hans eller hendes kontrasignatur.

Denne forståelse af skriften har vidtgående konsekvenser. Idet den gør op med forestillingen om teksten som et kommunikationsmiddel mellem to bevidstheder, diskvalificerer den også den traditionelle hermeneutiske tolkning (men den dispenserer ikke fra samme grad af forpligtethed over for tekstens ordlyd). Den skrevne tekst lader sig læse – men den giver ingen mulighed for at dechiffrere en bestemt mening eller sandhed.

Kontekst

Ud fra denne konstatering problematiserer Derrida også konceptet **kontekst**, både forstået som diskursiv kontekst og forstået som "virkelig" eller ekstra-diskursiv kontekst. Det handler ikke om, at dekonstruktionen vil læse teksten udenfor konteksten (man læser altid i en eller flere kontekster). Det handler om at erkende, at en tekst altid er afskåret fra sin produktionskontekst og fra enhver *determineret* receptionskontekst.

Hvis man ikke i sidste instans kan falde tilbage på begreber som bevidsthed og identitet, så kan man ikke længere organisere en stabil kontekst. Det er præcist denne konstatering, der i værket *De la grammatologie* fik Derrida til at hævde, at der ikke er nogen "udenfor-tekst" ("il n'y a pas de hors-texte"), et udsagn som i den grad er blevet misforstået. For det er konteksten, forstået som klassisk koncept, der traditionelt anvendes til at skelne mellem teksten og det, der befinder sig uden for den. Men hvert element af konteksten er selv en tekst med sin egen kontekst, som igen....ad infinitum.

Derrida demonstrerer yderligere, hvilken konsekvens dette skriftbegreb og dette tekstbegreb får for **den performative ytring**, sådan som den blev defineret af Austin i *How to do Things with Words* (1962). Det vil sige ytringer, igennem hvilke vi udfører handlinger (som "jeg lover" eller "jeg døber"), idet vi fremsiger dem. De beskriver ikke noget uden for sproget, men producerer eller ændrer en situation. Austins analyser af den performative ytring forudsætter, at en sådan er intentionel og udsagt af et nærværende subjekt. Ligeledes forudsætter han, at den sociale handling, der intentionelt udføres, også udføres i en veldefineret ("korrekt") kontekst. Som han påpeger, så kan man ikke være sikker på, at en performativ ytring lykkes, hvis den ikke lever op til "seriøsitetskriterier", såsom netop at den indrammes af en konventionelt determineret kontekst. Du kan for eksempel ikke døbe et barn, hvis du ikke i konteksten er defineret som den person, der har autoritet til at gøre det. Derfor udgrænser Austin ytringer fremsat i teatermæssige eller litterære sammenhænge fra sin undersøgelse, idet han karakteriserer disse som "**parasitær sprogbrug**", der ikke lever op til de "seriøsitetskriterier", han har opstillet i forhold til de performative ytringers mulighed for at lykkes.

Derrida indvender, at de konventionelle sproghandlinger aldrig er helgarderede imod at mislykkes, idet deres kontekst aldrig kan være fuldstændig velafgrænset. En performativ ytring kan ikke undgå at mime andre performative ytringer, som udgør deres model – uden hvilken de ikke ville være genkendelige som performative ytringer. Samme uundgåelige mimesis gør det umuligt at udelukke teatret helt fra den performative scene. Udover altså, at det altid også er muligt at citere den "seriøse" sproghandling, for eksempel netop på en scene eller i et digt. Eller i en "filosofisk" tekst som "Signature événement contexte".

Signatur

Eftersom Derrida specielt interesserer sig for tekstlig performativitet, rettes hans fokus nu specielt på tekstens **signatur**, hvorved han performativt ændrer begrebet om performativitet, sådan som Austin har lanceret det.

Austin selv tænker kun skrevne, performative ytringer som ækvivalente med mundtlige ditto. Der, hvor den mundtlige ytrings kilde er tilstedeværende på den performative scene, er den skriftlige ytrings kilde ifølge ham repræsenteret af forfatterens signatur. Derrida analyserer altså signaturens forhold til tilstedeværelse og ophav. Per definition implicerer den skrevne signatur, at den empiriske underskriver ikke aktuelt er til stede i signaturen. For at

tilknytningen til kilden kan etableres, må man altså tænke sig forholdet mellem den unikke begivenhed, det er at skrive under, og underskriftens form. Signaturen kommer principielt og ideelt betragtet *før* selve begivenheden at underskrive (derfor er titlen på Derridas tekst netop "Signature événement contexte" og ikke 'Événement signature contexte'). Dette er den gådefulde originalitet ved enhver signatur: Og man kan spørge: finder denne "rene" begivenhed egentlig sted? Findes der overhovedet signaturer?

På det sidste spørgsmål svarer Derrida, at der findes "**signatureffekter**". Men mulighedsbetingelsen for disse effekter er deres "umulighedsbetingelse". For at kunne fungere, dvs. for at være læselig, må signaturen kunne adskilles fra sit produktionsøjeblik. For at den kan være sig selv, må den derfor ændre sin identitet (altså være noget andet, end den var i sit unikke produktionsøjeblik). Som det vil stå klart, så er signaturen – eller signatureffekten – i sig selv performativ. Og signaturen er den mest begivenhedsrige performative ytring, man kan tænke sig, idet den ændrer vores forhold til teksten i og med, den garanterer forfatterens identitet. Derrida understreger siden i *Marges de la philosophie* (s. 390-93), at signaturen er den type performativ handling, der bedst eksemplificerer den aporetiske dimension ved sproghandlingen som sådan. Den forudsætter, at en genkendelig model reproduceres, mens der samtidig er tale om en unik begivenhed.

Derridas tekst "Signature événement contexte" er som sådan, som tekst, en stor demonstration af usandsynligheden af signaturens mulighed. Som Derrida dog bemærker, at han har signeret – med et simulakrum af en signatur.

Foran loven

Vi vil nu opholde os ved nogle af de manøvrer, Derrida foretager i sin læsning af et konkret litterært værk: Franz Kafkas fortælling med titlen "Foran loven" (læs den her: kortlink.dk/n7rc) som udkom i 1920 i en samling af fortællinger med titlen *En landlæge*. Derridas læsning af denne tekst, hvis titel, "Devant la loi", mimer eller gentager sit forlæg,⁶ er interessant, fordi den i særlig grad tydeliggør for læseren, hvad dens dekonstruktive ærinde er. Det gælder, påpeger Derrida i den forbindelse, om at omforme en række aksiomatiske forestillinger om begrebet litteratur som sådan. Derrida lister disse op således:

⁶ Derridas tekst har en labyrintisk historik. Den blev først holdt ved en konference i London i 1982. Dele af den franske tekst, som lå til grund herfor, blev siden publiceret i en antologi i 1984. Derrida holdt imidlertid et oplæg med teksten i en anden version i 1982 ved en konference i Cerisy-la-Salle om Jean-François Lyotard. Denne version blev udgivet med titlen "Préjugés: "Devant la loi" i en anden antologi i 1985. Siden er den blevet antologiseret igen med både "Devant la loi" og "Before the Law" som titel. Den er oversat til dansk i uddrag i antologien *Dekonstruktion*, redigeret af Jacob Bøggild, Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen, efter versionen i udgivelsen med bidragene til konferencen i Cerisy-la-Salle.

1. Den første er forestillingen om, at teksten udgør et **samlet hele**. Teksten, antager vi almindeligvis, har en begyndelse og en slutning, hvis grænser er garanterede af veletablerede kriterier, dvs. ved positive konventioner og love. De konstituerer tekstens identitet eller dens "juridiske personlighed".
2. Den anden er den forestilling, vi netop har tematiseret i forbindelse med "Signature événement contexte": teksten har en **forfatter**. Den instans, som har signeret den, er ikke fiktiv, i modsætning til fortællingens karakterer.
3. Den tredje er forestillingen om, at en tekst som "Foran loven" er en **fortælling**, og at den fortælling er **litterær**. Derrida erindrer her om, at der også findes fortællinger, der ikke er litterære.

Derridas ærinde er først at fremlæse disse spørgsmål i forhold til Kafkas tekst: hvad afgør om "Foran loven" er en litterær tekst, eller det vi forstår ved en litterær tekst? Og hvem afgør det? Hvem dømmes? Og dernæst søger han at fremlæse mulige svar på dem i samme tekst. Men hans læsning tager afsæt i en fjerde aksiomatisk forestilling om litteratur. Vi mener at vide, hvad **en titel** er. Den står før teksten og over den – og i hvert fald foran den. I dette tilfælde altså titlen "Foran loven". Titlen er valgt af forfatteren eller hans forlægger/forlagsredaktør. Den benævner og garanterer den originale teksts identitet og helhed samt værkets omtalte grænser. En titel er (også) en retslig autoritet. Det er den forestilling, Kafka grundigt bearbejder, hvorved han samtidig, som ved en kædereaktion, forstyrrer de øvrige aksiomatiske forestillinger.

Derrida bemærker i den forbindelse, at Kafka allerede har forstyrret en af disse forestillinger på radikal vis, nemlig forestillingen om teksten som en helhed med bestemte grænser. For den fortælling, som udgør "Foran loven", indgår i et andet af Franz Kafkas værker, nemlig romanen *Processen* (s. 174-75). Her optræder den *uden* sin titel. Den udgør her en lignelse eller allegori, som en fængselspræst fortæller hovedpersonen, Josef K.

Nuvel, "Foran loven" handler om loven og om en mand fra landet, der ikke tør gå ind ad dens dør, men bliver stående foran den. Men som Derrida demonstrerer, så leger teksten også lov, mimer lovens krav for at undergrave dem og afsløre lovens egen lov. Hvordan? Det begynder den at gøre ved at spille på titlens referentielle funktion og på hvad Derrida kalder for titlens topologi. "Foran loven" er en topologisk indikation. "Foran loven" er også titlen på teksten, fordi ordene står på titlens plads, før og over teksten. De samme ord gentages i selve teksten, i begyndelsesordene: "Foran loven står der en dørvogter." (s. 158) Men her har de en anden værdi og funktion. Nu angiver de en fiktiv situation og det sted hvor manden fra landet befinder sig.

Titlen derimod befinder sig foran teksten, på tærsklen til den. Som sådan har den en supplementær funktion, nemlig at sige "jeg er titlen". Den har en juridisk autoritet, som for eksempel at gøre det muligt at klassificere teksten i et bibliotek, at definere forfatterens ophavsrettighed (som allerede omtalt), osv. Og dog er den, til forskel fra tekstens forfatter, til dels en fiktion. Titlen navngiver teksten og garanterer dens helhed, som den både (som fiktion) er en

del af og (som ikke-fiktion) overordnet i forhold til. Den er foran teksten og også allerede inde i teksten. Dette paradoks be- og anmærker Kafkas tekst ved den omtalte umiddelbare gentagelse af titlen inde i tekstens korpus. Dertil er der med Derridas ord i "Foran loven" *en slags intrige indskrevet i titlen* fordi den benævner loven, som om titlen som juridisk autoritet titulerede sig selv.

Men titlen åbner også en scene i Kafkas fortælling. Den indstifter loven som et topografisk system og foreskriver to modstillede positioner. Foran loven befinder sig både manden fra landet og den dørvogter, manden må spørge om adgang. Den første er vendt mod loven, hvilket kan betyde, at han respekterer den, at han underordner sig den – og så meget desto mere som respekten holder ham på afstand af den. Den anden, dørvogteren, vender ryggen til loven og bevogter dens indgang. Indskriften "Foran loven" var allerede dobbelt som titel og som begyndelsesord. Den fordobler sig imidlertid igen, betydningsmæssigt. Der er to positioner foran loven. De to karakterer er begge placeret foran loven, men de adskiller sig fra hinanden, som titlen adskiller sig fra fortællingen.

Ud fra denne konstatering demonstrerer Derrida, at "Foran loven" er en allegori på sin egen læsning. Manden fra landet tror, at loven til hver en tid er tilgængelig for alle. Men dørvogteren svarer på hver af hans forespørgsler om tilladelse til at træde ind i eller til loven, at han ikke kan tillade det nu, men måske senere. Men samtidig tilkendegiver han, at manden da godt kan forsøge at trænge ind uden tilladelse, selv om der bag ved ham, dørvogteren, venter en lang række af endnu mægtigere dørvogtere. Loven er altså både tilgængelig og utilgængelig. Ifølge Derrida er læseren i samme situation i forhold til teksten, som manden fra landet i forhold til loven. Teksten både inviterer til og modsætter sig udlægning og fortolkning. Den er på samme tid læselig og ulæselig.

Teksten konfronterer loven og fortællingen med hinanden – men i denne fortælling er loven fraværende og fortællingen er en fortælling om, at intet sker. Manden fra landet venter hele sit liv på en tilladelse fra dørvogteren om at træde ind i eller til loven. Og han venter lige til han dør, stadig positioneret *foran* loven. Som om lovens lov var at unddrage sig (sin) fortælling. Det som fascinerer os ved loven, ligesom det fascinerer manden fra landet, er samtidig det, der paralyserer os og fastholder os foran en fortælling: dens omtalte læselighed og dens ulæselighed.

"Foran loven" er således en fortælling om fortællingens tilgængelige utilgængelighed. Læsningen kan, hævder Derrida, afsløre, at en tekst er ulæselig, selvom den er åben, fordi dens mening i realiteten er ligeså utilgængelig som dens oprindelse. At læselighed og ulæselighed ikke er hinandens modsætninger er en af dekonstruktionens helt centrale pointer.

I fortællingen ved vi ikke, hvad eller hvem loven er. Og det er måske her, litteraturen begynder. Andre former for tekster, eksempelvis filosofiske, videnskabelige eller historiske tekster, som formidler viden eller information, ville principielt aldrig opretholde en sådan uvished. Men "Foran loven" synes at be- og indskrive sig selv netop som en ulæselig tekst. Teksten slutter

således: "Der var ingen andre end dig, der kunne få adgang her, thi denne indgang var kun bestemt for dig. Nu går jeg hen og lukker den". (s. 158) Vogteren lukker døren, det er konklusionen eller slutningen på teksten. Teksten synes således at være lig med døren. Dørvogteren lukker teksten. Men samtidig lukker han egentlig ikke for noget. Fortællingen "Foran loven" fortæller i realiteten kun om sig selv som et indbegreb af (litterær) tekst, slutter Derrida.

Ved at lukke sig således, vogter teksten også sig på og over sig selv, sådan som loven gør. Den er loven, skriver loven og efterlader os læsere foran loven. Foran loven er vi både i manden fra landets og i dørvogterens position. Det første, som nævnt, fordi vi er fascinerede og paralyserede af fortællingens ulæselighed. Det andet, fordi teksten performer sig selv som en lov, der skal respekteres. Præcist sådan, som vi respekterer den identitet, teksten giver sig selv via sin titel. Det er den identitet som læsere, professorer, kritikere, forlæggere, udgivere og oversættere vogter over. Teksten giver sig selv en identitet gennem sin titel (som) ved en performativ, juridisk handling. Som den også her udstiller: loven er "Foran loven". Derfor er tekstens identitet synonym med dens mangel på identitet. Teksten handler, hvis den handler om noget, ikke mindst om den effekt, titler har.

Ud fra denne analyse vender Derrida tilbage til sine indledende spørgsmål: hvad afgør, om "Foran loven" er en litterær tekst, eller det vi forstår ved en litterær tekst? Og hvem afgør det? Hvem dømmes? For de spørgsmål konfronterer "Foran loven" os med i kraft af sin ulæselighed. Vi er som læsere, der stiller sådanne spørgsmål, positioneret i rollen som manden fra landet, en rolle som Derrida også accepterer at spille. Hans svar er, at det som gør teksten til et værk, det som opererer i og med teksten, er tekstens leg med sin egen rammesætning og med sine egne grænser. Som titlen, der både er over og i teksten, og som fortællingen fortæller om. Teksten refererer til sin egen, singulære performance. Men den fortæller samtidig, at det er ved at producere sin singulære performance, at teksten knytter an til det universelle, til loven, til litteraturen – som den samtidig undergraver. For det er netop konflikten i "Foran loven": alle stræber efter loven og lighed for den, det er dens universalitet. Men døren foran loven var kun bestemt for manden for landet. Denne singulære indgang til det universelle var uforståelig for manden fra landet. Han forstod sig ikke på litteratur, konkluderer Derrida. Ej heller forstod han sig på loven. Teksten undergraver denne gådefulde institution. Men det gør al litteratur.

Og ved at mime eller gentage titlen "Foran loven" med sin egen titel (i nogle versioner af teksten, jf. note 6) indskriver Derrida sin egen tekst i dette spil på svimlende vis. Implikationerne heraf kan vi kun opfordre læseren til at reflektere videre over.

Paul de Man

Paul de Mans tidlige kritiske læsninger af markante andre kritiske positioner er samlet i udgivelsen *Blindness and Insight* (1971).⁷ I denne samling finder man også det essay, som indvarsler de Mans egentlige dekonstruktive vending, "The Rhetoric of Temporality".⁸ De Man diskuterer i dette essay **to litterære modi** (altså måder en tekst eller dele af en tekst kan være eller agere på), allegori og ironi.

De Mans hovedeksempel på **allegori** er en tekst af Rousseau, romanen *La Nouvelle Héloïse* (1761). Her søger Rousseaus romanpersona (som er en kompleks størrelse, da der er tale om en brevroman) tilsyneladende at fremskrive og fastholde et autentisk jeg eller selv i en intens oplevelse af samhørighed med naturen. Men de Man påpeger, at samme persona – på trods, eller måske snarere på grund af, sine moralske kvababelser – ikke kan undgå at indskrive sig i den pastorale tradition (hyrdedigtningen) med dens centrale motiv om haven som et erotisk ladet sted. Teksten kommer derfor ikke primært til at referere til en unik og intens oplevelse i og af naturen, men til alle de lignende skildringer af sådanne erfaringer i den litterære tradition. Rousseaus persona, tekstens komplekse "jeg" eller "selv", er derfor en **inautentisk størrelse**, der temporalt befinder sig i litteraturens ikke-tid eller al-tid⁹. De Mans essentielle pointe er, at Rousseau som forfatter er udmærket klar over dette.

De Mans allegoriforståelse, som afgjort er særegen, bunder således i, at litterær tekst altid vil have forudgående litteratur som primær reference. **Intertekstualitet** er et uomgængeligt vilkår ifølge de Man, kunne man sige. Litterært sprog – og dette gælder i bund og grund alt sprog overhovedet – er altid genbrugt sprog.

Ironien markerer ifølge de Man en lignende indsigt i, at det som skrivende er umuligt at undslippe sin tekstlighed og sin deraf følgende tekstlige temporalitet. Men den ironiske indsigt er momentan, punktuell. Den er en metatekstuel indsigt, som har karakter af en afbrydelse. Det er derfor, de Man først og fremmest knytter an til den såkaldt romantiske ironi¹⁰ og dennes mest prominente bannerfører, Friedrich Schlegel. De Man påpeger videre, at ironikeren kun kan søge at slippe ud af den inautenticitet, vedkommende har erkendt, ved at ironisere ironien yderligere¹¹.

⁷ Jan Rosiek skriver om denne del af de Mans virke i bogen *Figures of Failure* (1992).

⁸ Oversat til dansk som "Tidslighedens retorik" i *Litteraturteoretisk antologi*, redigeret af Bo Kampmann Walther, Gyldendal 2001.

⁹ De Man opfatter altså det tekstlige "jeg" som inautentisk, der foregiver at tilhøre eller forholde sig til eksistensens virkelighed, men forbliver en rent tekstlig størrelse, som alene er underkastet en tekstlig tidslighed (her omtalt som litteraturens ikke-tid eller al-tid).

¹⁰ Den romantiske ironi er forbundet med den form for afbrydelse, hvor fortælleren afbryder sin fortælling for at kommentere eller reflektere over den. Friedrich Schlegel bruger termen parabase i denne forbindelse. I den antikke græske tragedie var parabase betegnelsen for korets medkommenterende passager.

¹¹ Den momentane indsigt i egen inautenticitet resulterer i en afbrydelse i form af en selvironisk gestus. Men da ironi altid er lig med distance, bringer denne gestus ikke ironikeren tættere på en reel autenticitet. Dette medfører en ny selvironisk gestus, altså en yderligere ironisering af den første selvironiske gestus, hvilket er lig med en ironi i anden potens. Herved er en i princippet uafsluttelig spiralbevægelse sat i gang.

Ironiens væsen vil altid være at generere yderligere ironi, således at resultatet bliver en spiral af galskab eller vanvid.

Erkendelsen af, at man som skrivende altid er et inautentisk selv, udleveret til den litterære (ikke- eller a-)temporalitet, foldes altså ud i allegorien, således som de Man læser, som en fortælling, mens den i ironien får karakter af en punkuel afbrydelse, som altid potentielt kan generere yderligere ironi.

I *Allegories of Reading* (1979) videreudvikler de Man sin opfattelse af allegori. Som titlen angiver, bliver det her med fokus på læsningen, hvilket ikke mindst vil sige på hvordan en litterær eller filosofisk tekst læser sig selv. Enhver læsning, herunder en teksts læsning af sig selv, som er tilstrækkelig grundig og konsekvent, vil ifølge de Man altid geråde ud i en **apori**, en uløselig modsigelse. Man vil blive fanget eller suspenderet mellem to mulige læsninger af teksten, en **referentiel** (teksten henviser til eller handler om noget ikke-tekstligt) og en **ikke-referentiel** (teksten kan kun henviser til eller handle om noget tekstligt), uden at kunne afgøre, hvilken der er den rette. I essayet "Semiology and Rhetoric",¹² som indgår i samlingen, anfører de Man **det retoriske spørgsmål** som et indbegreb af denne apori. Han eksemplificerer både ved hjælp af en tegneseriestribe og en linje fra et digt af Yeats, "How do we know the dancer from the dance?" Yeats' spørgsmål kan læses som et retorisk ditto, 'selvfølgelig kan vi ikke skelne danseren fra dansen!', eller som et helt oprigtigt spørgsmål, 'hvordan hulen skelner vi danseren fra dansen?'. Og vi kan ikke basere en afgørelse om, hvordan spørgsmålet så rettelig skal forstås, på teksten selv. Grammatik (som kan identificere et spørgsmål på basis af syntaks og tegnsætning) og retorik (som kan forstå et spørgsmål som en anden og væsensforskellig talehandling end en spørgende ditto) – eller alternativt: logik og performativitet – kan således komme i uløselig konflikt med hinanden.

Litteraturens selvindsigt i at være fanget i uafgørlighed mellem referentialitet og ikke-referentialitet fandt de Man i udpræget grad repræsenteret hos en række kanoniske forfattere fra romantikken. Dette synspunkt udfoldes gennem en række læsninger, som er samlet i værket *The Rhetoric of Romanticism* (1984). Synspunktet går selvsagt durk imod den opfattelse af den litterære romantik, som havde været – og som i en vis udstrækning stadig er – fremherskende i litteraturhistorieskrivningen¹³. Man kan være enig eller uenig i de Mans konkrete læsninger af diverse romantiske forfattere, men man må give ham den kredit, at han har medvirket til at åbne op for en langt mere nuanceret (og spændende!) forståelse af den litterære romantik.

En række programmatisk og provokerende essays af de Man blev posthumt udgivet i samlingen *The Resistance to Theory* (1986). Hans sene projekt med at genlæse kanoniske tekster

¹² Essayet er oversat til dansk som "Semiologi og retorik" i *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*, redigeret af Lars Erslev Andersen og Hans Hauge, Modtryk 1988.

¹³ Den litterære romantik har været opfattet som værende stort set lig med, hvad man betegner som universalromantik. Det er en form for romantik, hvor digteren som geni intuitivt aner den højere og altgennemstrømmende sammenhæng i naturen eller Altet, og formidler denne anelse til sin læser igennem sit værk.

fra den filosofiske tradition med særligt fokus på filosofiens tematisering af æstetikken forblev uafsluttet. De essays, han nåede at få skrevet som led i projektet, blev posthumt udgivet i samlingen *Aesthetic Ideology* (1996). Projektets centrale spørgsmål om filosofiens mellemværende med æstetikken er foregrebet i essayet "The Epistemology of Metaphor" (1978).¹⁴ Det handler om filosofiens ubehag i forhold til at måtte benytte figurativt (billedligt, og dermed, i traditionel optik, æstetisk) sprog som led i sin sagsfremstilling. Dette rejser igen spørgsmålet om referentialitet versus ikke-referentialitet. Formår filosofien at udtale sig sandt om forhold vedrørende virkelighedens beskaffenhed, eller fanges den i kraft af sit uundgåeligt figurative sprog i selvreferentielle loops? De Mans helt er i den forbindelse Nietzsche, der, i essayet "Om sandhed og løgn i en udenommoralsk betydning", som svar på sit eget (retoriske?) spørgsmål, "Hvad er altså sandhed?", svarede: "En bevægelig hær af metaforer, metonymier, antropomorfismer (...)." (s. 103)

Dekonstruktionens efterliv

Dekonstruktionen var som omtalt højlydt kontroversiel i sin institutionelle glansperiode i USA. Den såkaldte de Man-affære blev afslutningen på denne periode.¹⁵ Den gav for alvor modstanderne vind i sejlene og efterlod dekonstruktionens fortalere med et kæmpe forklarings- og legitimeringsproblem. Men dekonstruktionen havde et efterliv i form af den såkaldte "**Theory**", hvor dekonstruktive indsigter blev integreret med navnlig psykoanalytiske ditto, sidstnævnte især i form af Jacques Lacans genfortolkning af Freuds psykoanalyse. Theory fik i tiltagende sig selv som sit genstandsfelt og ebbede blandt andet derfor gradvist ud.¹⁶

Dekonstruktionen har også fået et efterliv ved at have givet inspiration til teoretiske positioner som **postkolonialisme og postfeminisme**, som har baseret sig på (hvad man kan opfatte som) dekonstruktioner af henholdsvis modsætningen mellem center og periferi og modsætningen mellem kønnene. Også den såkaldte **økokritik**, som gør op med opfattelsen eller konstruktionen af naturen som menneskets og civilisationens *andet*, bærer på en arv og inspiration efter dekonstruktionen.

¹⁴ Oversat til dansk som "Metaforens epistemologi" i *Billedsprog*, redigeret af Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard, Medusa 1997.

¹⁵ Det kom i 1988 for en dag, at de Man i sine ungdomsår under anden verdenskrig havde skrevet som litteraturanmelder for en avis i Belgien, *Le Soir*, der støttede en samarbejdslinje over for den tyske besættelsesmagt. Avisen var ejet af de Mans onkel, Hendrik de Man, som var en utopisk socialist af en art. Hendrik de Man forestillede sig, at en tysk besættelse af hele Europa kunne være et nødvendigt onde på vejen mod en situation, hvor arbejdere i hele Europa ville forene sig i et oprør mod kapitalismen. Den mest inkriminerende af den unge de Mans anmeldelser har imidlertid en absurd karakter. Han hævder her, at den vesteuropæiske litteratur sagtens kan klare sig uden jødiske forfattere. Man har jo – Franz Kafka. Det vil her føre for vidt at gå nærmere ind på denne affære. Vi kan henvise til Derridas essay "Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell: Paul de Man's War" fra 1988.

¹⁶ Se Barbara Johnsons *The Wake of Deconstruction* (1994) for en diskussion af dekonstruktionens tidlige efterliv.

Om dekonstruktion på dansk

Pil Dahlerup har stået for den mest omfattende introduktion af dekonstruktionen, skrevet af en enkelt forfatter, i værket *Dekonstruktion. 90'ernes litteraturteori* (1991). Bogen er præget af en så graverende mangel på indsigt i sit emne, at det på det kraftigste må frarådes overhovedet at åbne den.

Bogen *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika* (1988) indeholder gode introduktioner til en række af de dekonstruktive kritikere i USA. Den er naturligt præget af tidens opfattelse af Yale-skolen som en mere sammentømret enhed, end den set i bakspejlet fremstår som i dag.

Hans Hauge, en af bidragyderne til *Tekst og trope*, giver en fin introduktion til dekonstruktionen i *Litteraturens Tilgange* (2008).

Antologien *Til værks. Dekonstruktion som læsemåde* (1994) rummer også gode introduktioner, som udmærker sig ved at eksemplificere ved konkrete tekstanalyser.

Udgivelsen *Dekonstruktion* i serien *Moderne litteraturteori* (2004) bringer en række oversættelser af prægnante essays af dekonstruktive tænkere og kritikere, samt en introduktion ved redaktørerne, Jacob Bøggild, Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen.

Opslaget om dekonstruktion i *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* (2012) er, uanset bogens øvrige fortræffeligheder, for kort til at være brugbart.

Til gengæld giver Bo Jørgensen en udmærket introduktion til dekonstruktionen i *Blink. Litterær analyse og metode* (2014).

Analyse af "Tante Tandpine"

Udgivelsen af "Tante Tandpine" (1872) blev af H.C. Andersen tilrettelagt, så historien kunne figurere som hans sidst udgivne tekst (nærmere bestemt som den sidste i hans sidst publicerede samling, selv om den i realiteten ikke var den sidste, han skrev) og dermed hans kunstneriske *testamente*. Det må siges at være en prominent placering. Historien tematiserer, i tråd hermed, direkte den skrevne kunst og dens mulighedsbetingelser for et efterliv. Dertil tematiserer den forfattergerningen og selve skriveakten og dermed skriften. Og teksten er i den grad resultatet af en mangeårig og fortløbende skrivemæssig proces. Inden for forfatterskabet finder den sit tidligste litterære afsæt i en scene fra Andersens viltre ungdomsværk *Fodreise fra Holmens Canal til Østpyndten af Amager* (1829), hvor en ung digterkat optræder sammen med sin tante, som ligeledes er en kat. Dertil refererer den uden tvivl til den unge Andersens smertelige erfaring med et endnu tidligere værk, hvis oplag med fortvivlende hast havnede i makulaturen. Andersens tilbagevendende kvaler med tandpine, som fylder en del i hans dagbøger, er en anden oplagt

autobiografisk reference. Endvidere indgår omarbejdninger af tidligere litterære skitser og tilløb i høj grad i det, som skulle blive den endelige tekst. Sidstnævnte var længe undervejs, og Andersen arbejdede i perioder intenst på forstadier til den.¹⁷ Denne lange og spredte tilblivelseshistorie er aldeles paradoksal, når man betænker, hvor stram og gennearbejdet en sag, den endelige tekst fremstår som.

Teksten er en såkaldt rammefortælling. I rammen fortæller en anonym rammefortæller om, hvordan han er kommet i besiddelse af det manuskript, som udgør den indrammede del af teksten. Dette manuskript var allerede gået i bøtten (jf. den omtalte oplevelse med makulaturen), inden en urtekræmmerdreng reddede det op igen. Det er fra ham, urtekræmmerdrengen, fortælleren kommer i besiddelse af manuskriptet. Den indrammede del, samme manuskript, er angiveligt optegnelser fra en ung student, som aspirerer til at blive digter. Han ansføres kraftigt dertil af sin tante, Mille. Hun går også under navnet Tante Tandpine. En nat har studenten (måske) mareridt. Han oplever, at han hjemsøges af en dæmon, Satania Infernalis, den personificerede tandpine. Dæmonen får ham, under trusler om at blive hjemsøgt af den værst tænkelige tandpine, til at love aldrig at digte mere. Jo større digter, jo værre tandpine, hedder det sig, så studenten vil ikke længere være digter overhovedet. Da han (måske) vågner, er han i tvivl om, hvorvidt Satania Infernalis i virkeligheden var Tante Mille, som har overnattet i værelset ved siden af hans soveværelse. Manuskriptet slutter uden denne tvivl er blevet afklaret. Rammefortælleren slutter lakonisk af med at konstatere, at alle dem, man har hørt om, er døde, også studenten, hvis tankegister gik i bøtten.

Studenten slutter sit angivelige manuskript med at konstatere, at det skrevne – de optegnelser eller dagbogsnoter, vi har læst – ikke er på vers og aldrig vil blive læst. Hermed tilkendegiver han, at han ikke har digtet, og altså har overholdt sin overenskomst med dæmonen. Selvmodsigelsen er eklatant. Noget skrevet kan jo godt være litteratur, digtning, selv om det ikke er på vers. Og hvad der står, har vi jo netop læst. Den tilbagekaldte eller undsagte skrift har i den grad været læselig for læseren af teksten som helhed. I det hele taget handler ”Tante Tandpine” ikke mindst om skrift, som overskrider sine beføjelser og ikke respekterer de rammer, der siges at være sat for den.

Skrift

Dette fremgår allerede af, hvordan fortælleren beskriver det manuskript, han kom i besiddelse af. Der var, beretter han, tale om ”et par Blade af en større Skriverbog” (s. 28, l. 18). Det er angiveligt tale om fragmenter, dele af en større tekst, som har løsrevet sig fra deres oprindelige kontekst,

¹⁷ Andersen arbejdede med teksten i intense perioder, spredt ud over mange år, og til slut sammenstykkede han den af en række som udgangspunkt indbyrdes uafhængige tekststykker. Vi synes, det er ganske godt gået, at resultatet fremstår så stramt og gennearbejdet, som tilfældet er. Se vedrørende hele denne lange proces Ane Grum-Schwensens Ph.D.-afhandling *Fra strøtanke til værk* (2014).

som tilsyneladende allerede er gået tabt. Der er, må vi forstå, tale om skrift, eller brudstykker af skrift, som har emanciperet sig fra og overlevet sin originale sammenhæng. Det bekræftes af den omtalte urtekræmmerdreng, som kan fortælle fortælleren følgende:

”Her er kun lidt endnu af det Skrevne, det var en heel Bog og lidt til; mine Forældre gav et halvt Pund grøn Sæbe for det til Studentens Vertinde. Her er, hvad jeg fik holdt tilbage.” (s. 28, l. 21-23)

Dette er et forunderligt udsagn. Oprindeligt var der en hel bog. Det kunne bestemt lyde, som om der som udgangspunkt var en afgrænset helhed, et korpus af tekst med klart markerede grænser, eventuelt holdt sammen af en titel som garant for identifikationen af samme helhed. Men oprindeligt var der tillige ”lidt til”. Ud over den klart afgrænsede helhed var der dermed også et ubestemmeligt mere, et ekstra supplement. Hvad der er tilbage, bladene fra den større skrivebog, er altså fragmenter af en helhed, hvis grænser alligevel ikke var klare, men tværtimod slørede, fordi den indeholdt et overskydende ”lidt mere”. I realiteten er der altså allerede her tale om skrift, som er på afveje, og som ikke kan afgrænses med bestemthed.

Når man læser manuskriptet, altså ifølge rammefiktionen de resterende blade af et større manuskript, bliver man kun yderligere mystificeret. Det består af fire adskilte afsnit, som hver især er titelløse bortset fra et romertal. På den ene side udgør disse afsnit på ingen måde et direkte og fortløbende forløb. De fremstår set i det lys bestemt som løsrevne fragmenter. Men når de er anført med på hinanden følgende romertal fra ”I” til ”IV” (og, som vi diskuterer i det følgende afsnit, forsynet med en overskrift, en titel), angives det alligevel, at de hænger sammen som en helhed. Og det viser sig, at hvert afsnit, naturligvis bortset fra det sidste, eksplicit spiller bolden videre til det næste.¹⁸ På den anden side fremstår de angivelige stumper af et manuskript altså i sig selv som en stramt struktureret helhed, som ingenlunde efterlader plads til noget ekstra supplement, et eller andet ”lidt mere”. Læseren påføres altså en form for dobbelt optik i forhold til den indrammede del af teksten. På den ene side får vi at vide, at den må læses som brudstykker, tilfældige løsblade, på den anden side optræder den som en veldefineret og selvberørende helhed – som immervæk stadig er del af en større helhed, hele rammefortællingen med titlen ”Tante Tandpine”. Det er ikke så mærkeligt, at det oprindelige manuskript, hvis vi skal tro urtekræmmerdrengen, er blevet erhvervet for – og dermed vekslet til – ”et halvt Pund grøn Sæbe” (s. 28, l. 22).

Vi vil nu se på den titel, altså ”Tante Tandpine”, som gerne skulle holde sammen på det hele, selv om dette hele allerede har vist sig ganske uregerligt.

¹⁸ Dette redegør Jacob Bøggild mere indgående for i sit kapitel om ”Tante Tandpine” i *Svævende stasis* (2012).

Titlen

”Tante Tandpine” hedder hele historien. I kraft af denne titel har vi at gøre med en defineret og afgrænset tekst, som kan slås op i databaser, antologiseres og, som her, analyseres. Som allerede nævnt identificerer og garanterer titlen teksten som juridisk ”person”, der, så længe sådanne gælder, er omfattet af love og regler om ophavsret og deslige. Loven tilsiger også, at der ikke må ændres i den tekst, som identificeres og afgrænses af titlen ”Tante Tandpine”. Bringes den i en antologi, må der ikke ændres et komma (ældre tekster bliver af og til udgivet med moderniseret retstavning, selvfølgelig, det er en frihed, det er blevet tilladt at tage sig). Citeres der fra den, som det forekommer her, skal der citeres korrekt.

At vælge en titel er derfor en yderst vigtig del af forfatterens signering af teksten. En tekst uden titel vil være som et stykke forældreløst afkom udleveret til den tarvelige verdens nåde og forgodtbefindende. Det er signaturen H.C. Andersen tydeligvis meget bevidst om. Han understreger titlens vægt og betydning ved at *gentage* den til slut i et eventyr eller en historie. For eksempel i ”Den grimme Ælling”, der slutter med ordene: ”saa megen Lykke drømte jeg ikke om, da jeg var den grimme Ælling!” (1, 291) Eller i ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen”, hvor fortælleren til slut spår, at folk i byen ikke vil tage det alvorligt, hvis han formaner dem om, at ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen, tag Eder iagt!” (3, 71)

I sådanne tilfælde kan man sige, at Andersen fremhæver afgrænsningen og indramningen af et eventyr eller en historie som kunstværk og tekst. Titlen, som garanterer det hele som helhed, får det sidste ord, hvorved dens funktion som garant slås fast med et syvtommersøm. Der sættes i den grad rammer for den tekst, der således både for og bag omspændes af sin titel. Men der er selvsagt også tale om en æstetisk effekt. Der findes endda et navn for den i retorikken, nemlig *symploke* eller *rammegentagelse*. Læseren oplever i kraft af den afslutningsvise gentagelse af titlen, at vedkommende i udtalt grad har læst et æstetisk, kunstnerisk produkt. Der er således et tydeligt metaæstetisk aspekt ved effekten: ’kære læser, du kan være forvisset om, at du har læst en sammenhængende kunstnerisk og æstetisk helhed’, underforstås det.

Dette gælder i hvert fald på den ene side. Men på den anden indtræffer der også en form for devaluering af titlens vægt og betydning, når den gentages på denne måde. En titel er som et egennavn. Det er det, vi understreger, når vi skriver, at en titel garanterer teksten som juridisk ”person”, der både er beskyttet af og må stå til regnskab over for loven. Egennavnet er ens eget, det er i princippet unikt. Men det er aldrig mere unikt, end det kan gentages. I kraft af gentageligheden deler egennavnet skæbne med det pedestre fællesnavn, det almindelige navneord.¹⁹ Dette er et narcissistisk sår, som tilføjes – eller er indskrevet i – ethvert egennavn. Og

¹⁹ Dette princip kommer såre klart til udtryk, når et egennavn rent faktisk ændrer karakter og bliver til et fællesnavn. Når en landsforræder for eksempel kommer til at kunne kaldes for en ”Quisling”. Eller når en vis type hovedløs tilbagelægning, oven på en ulyksalig kamp for det danske fodboldlandshold mod Spanien ved VM i 1986, kommer til at kunne kaldes for en ”Jesper Olsen”.

et sådant sår tilføjes ret beset også den titel, der (som af et spottende ekko) gentages inde i en brødtekst, sådan som det ofte forekommer hos H.C. Andersen. I kraft af sin gentagelse konfronteres titlens egennavn med det faktum, at den er iterabel ganske som det almindelige fællesnavn. Det spil, som gennemføres med titlen i sådanne tilfælde, er således et dobbeltspil: på en gang en understregning af titlens vægt og betydning og en devaluering af samme titel. I "Tante Tandpine" er egennavnet oven i købet et *øgenavn*, som Brygger Rasmussen har givet Tante Mille. Øgenavnet er ikke et rigtigt navn, det er et pseudonavn, en form for falsk navn (i en sammenhæng hvor det, som vi kommer ind på om lidt, også handler om falske tænder!). Øgenavnet har mere tilfælles med et fællesnavn end med et rigtigt egennavn. Det har som regel et fællesnavn (som i dette tilfælde tandpine) indskrevet i sig.

Det er altså et særegent dobbeltspil, signaturen H.C. Andersen gennemfører en sidste gang i sit kunstneriske testamente, "Tante Tandpine", som i sagens natur, og som allerede diskuteret i princippet, skal overleve ham: "Det er Enden paa Historien, – Historien om *Tante Tandpine*." (s. 35, l. 23). Således klinges der ud. Således overlades egen- og øgenavnet "Tante Tandpine" til sin videre færd gennem litteraturens og litteraturhistoriens store ekkorum.

I tilfældet med "Tante Tandpine" optræder titlen imidlertid inde i brødteksten *en gang mere*. Den står nemlig også som titel på det i fiktionen indrammede manuskript. Manuskriptet (med dets selvnegerende fragmentstatus) var forsynet med en overskrift, tilkendegiver rammefortælleren, og den anfører han. Den er, selvsagt, "Tante Tandpine". I fiktionen er det altså studenten, som har signeret som forfatter ved at forsyne sine skriblerier med en overskrift, en titel. Men herved spejles det, at en anden signatur har valgt samme overskrift som titel på den samlede tekst. Dette sidstnævnte opfatter vi, som vi har diskuteret, som en foreteelse, der til dels finder sted *uden for* selve fiktionen, på tærsklen til den. Men i kraft af spejlingen finder det nu også sted *inden i* selve fiktionen, som "ren" fiktion. Vi nærmer os noget så svimlende som en fordobling af dobbeltspillet. For hvilken signatur henviser rammefortælleren til, når han til slut lakonisk konstaterer, at "Det er Enden paa Historien, – Historien om *Tante Tandpine*"? Det er ret beset ikke til at sige med bestemthed. Ikke mindst fordi selve rammekonstruktionen, som vi til slut vil sætte fokus på, kollapse. "Tante Tandpine" performer således et aldeles svimlende spil med såvel signatur- som titeleffekten. Med den konstatering vil vi gå over til at se på performativiteten i teksten i øvrigt.

Performativitet

Angiveligt fortælles historien altså af en rammefortæller, som formidler det indrammede manuskript. Denne fortæller indleder med at introducere sig som "vi". Dette "vi" markerer en afstand mellem den fortællende instans og den empiriske forfatter. Den empiriske forfatter døde i 1875. Det fortællende "vi" henvender sig stadig til enhver læser, der måtte læse teksten. Et sådant "vi" træffer man gentagne gange på, når man læser signaturen H.C. Andersen. Det er ikke et

majestætisk "vi", ej heller et formelt ditto. Det er ikke læserinddragende. Det opererer på og som en distance, slet og ret. Dette "vi" inviterer på en gang læseren indenfor og holder vedkommende på afstand.

Indledningen til "Tante Tandpine" er højst bemærkelsesværdig. Vores "vi" indleder med to spørgsmål:

"Hvorfra vi har Historien? –
– Vil Du vide det?" (s. 28, l. 3)

Adressaten, den der adspørges, er selvsagt den til enhver tid læsende læser af teksten. Det første spørgsmål har en lumsk karakter. I sagens natur er der tale om en talehandling. Men dens kontekst er umiddelbart set aldeles uklar. Læseren kan på ingen måde besvare spørgsmålet. Det må vedkommende jo læse teksten for at kunne. Som talehandling giver spørgsmålet kun mening som *gentagelse* af et allerede stillet spørgsmål. Og set i det lys er der egentlig hverken tale om et oprigtigt eller om et retorisk spørgsmål. Gentagelsen forudsætter, at spørgsmålet allerede er blevet stillet som et ganske oprigtigt spørgsmål. 'Hvorfra har du historien?', underforstås det, at læseren har spurgt. Ved at gentage spørgsmålet udtrykker fortælleren, performativt set, følgende: 'Hørte jeg rigtigt, spurgte du virkelig, hvorfra jeg ("vi") har historien?' Men ingen konkret læser har i sagens natur spurgt ind til dette. Det fingeres altså, at der er gået et spørgsmål forud, som aldrig er blevet stillet. Som læser er man dermed en gang for alle fanget på det forkerte ben, når man læser videre. Man har på sin vis sanktioneret, at man har stillet et spørgsmål, man på ingen måde har ytret. Man har sådan set sanktioneret, at der gives en kommunikativ kontekst, som ikke bare er løgn og latin, eller gennemført fiktiv, men som er plat umulig. Bedre, og mere subtilt, kan en demonstration af den litterære 'kommunikations' afkobling fra enhver determinerbar kontekst næppe foretages.

Spørgsmål nummer to sætter yderligere trumf på. Hvis "Vil Du vide det?" opfattes som et oprigtigt spørgsmål, kan man jo svare 'Ja, det vil jeg meget gerne!' Men hvem skal man egentlig svare? Svarets adressat er selvsagt fraværende. Og oprigtigt er spørgsmålet næppe. Oven på gentagelsen af et aldrig stillet spørgsmål, har det følgende spørgsmål en anden performativ karakter. 'Vil du *virkelig* vide det?', spørges der efter alt at dømme. Hermed underforstås det, at læseren absolut ikke *burde* ville vide det. Hvis læseren, som læser videre, allerede er fanget på det forkerte ben, fjernes dette forkerte ben nu også under vedkommende. Man overhører, ignorerer, som læser en advarsel eller måske ligefrem et forbud.

Som bekendt er det først lovens påbud, forbuddet, der skaber driften til at omgå eller overskride den. Uden forbud ingen fristelse. Og læseren giver uden videre efter for fristelsen, selvfølgelig. For vi vil jo gerne høre historien, også selv om det fortællende "vi" har den fra fjerdingen, den tids skraldespand. Situationen er analog med den i Edgar Allan Poes novelle "Berenice", hvor fortælleren, før vedkommende for alvor går i gang, konstaterer, at "then all is mystery and terror, and a tale which should not be told." (s. 643). Også i dette tilfælde læser

læseren troligt videre, selv om det, der fortælles, efter fortællerens udsagn ikke *burde* blive fortalt. I "Tante Tandpine" går det bare endnu mere subtilt for sig, eftersom advarslen eller forbuddet kun underforstås.

Allegori

"Tante Tandpine" illustrerer i dén grad de Mans pointe, at litteratur skabes på basis af anden og tidligere litteratur. Historien er spækket med intratekstuelle (interne henvisninger mellem tekster i et forfatterskab) og intertekstuelle referencer (referencer til forudgående tekster af andre forfattere). Hvad det førstnævnte angår, går motivet med en digter og dennes tante som sagt tilbage til en scene i *Fodreise* (historien deler desuden motiver med andre af Andersens eventyr og historier). Her er der, som bemærket, tale om katte. Dette er i sig selv en intertekstuel reference. Motivet med en digtende kat kender man fra E.T.A. Hoffmanns roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-21), hvis fulde titel igen henviser til Laurence Sternes ikke mindre geniale *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67). Intertekstuel præsenterer Satania Infernalis sig endvidere på en måde, der spiller på syndefaldsberetningen fra Første Mosebog.

I historien optræder endvidere to allegorier af umiddelbart set mere traditionel art. Altså to småfortællinger, som formidler et andet og mere abstrakt indhold, end hvad der fremgår på det bogstavelige plan. Begge allegorier udlægges dog eksplicit i teksten. Den første angår det blad, som blæser ind af studentens vindue. Han iagttager et lille kryb, der bevæger sig rundt på bladet. Han forestiller sig, hvordan krybet bilder sig ind at kunne overskue alting via sit nærstudium af bladet. Og det får ham til at sammenligne med mennesket. Vi bilder os også ind, at vi kan overskue hele universet, mens vi i realiteten også bare kravler rundt på et blad og ikke kan overskue andet end et lille hjørne af helheden. Mennesket må besinde sig på sin endelighed og begrænsethed. Det er en god og traditionel allegorisk morale. Da studenten fortæller sine tanker herom til Tante Mille, overbevises hun om, at han er en stor digter in spe. Særligt originale er tankerne, som just bemærket, dog ikke. Så er det langt mere drilsk, at passagen, som begynder med at studenten længes efter noget at læse, spiller på dobbeltbetydningen af ordet "blad", som både kan henvise til den slags blade, der vokser på træer, og til såvel papirark som skrevne magasiner. Studenten længes efter noget at læse. Så blæser tilfældet et blad ind til ham. Så bliver han lommefilosofisk. Og så skriver han. Det hele takket være den flertydighed, som beror på de forskellige betydninger af ordet "blad".

Den anden allegori står Tante Mille for. Den er langt mere kompleks i sin billeddannelse. Hun bruger det menneskelige gebis som billede på menneskelivet fra fødsel til alderdom og død. Først kommer mælketænderne, uskyldstænderne, som hun betegner dem som. Dem taber man som bekendt. Og når man bliver gammel nok, falder også de blivende tænder ud, en efter en. Når de er borte, så er man i sandhed gammel. Billeddannelsen bliver kompleks, fordi tænderne samtidig sammenlignes med soldater. De deserterer en efter en, indtil hele gebisset er

tabt. Trods kompleksiteten ved denne dobbelte billeddannelse er der igen tale om en ganske traditionel allegorisk morale: 'husk der ikke er nogen vej uden om alderdom og død'. Den formidles altså af Tante Mille, der spiller rollen som den gamle og vise kone, der kan berette om, hvordan tilværelsen i virkeligheden er. Men der er i den grad noget dobbeltbundet ved dette spil (for galleriet). En subtil hentydning i teksten anfører nemlig, at Tante Mille bruger gebis, altså kunstige, falske tænder. Hendes hvide tandsmil er altså ren øjenforblændelse. Hun vil i realiteten ikke stå ved sin alderdom og dens konsekvenser. Hun spiller et dobbeltspil. Ganske som den tekst, hun optræder i.

Traditionelle allegoriske billeder på menneskets endelighed og begrænsethed er de såkaldte vanitas-symboler. Det kan være boblen, som brister før man ved af det, eller møl og rust, som tærer på det materiale, hvis holdbarhed man er forvisset om. Et sådant symbol optræder med poetisk fynd og klem i teksten. Det sker som afslutning på studentens angivelige mareridt med Satania Infernalis: "Ned til mig gennem Vandet skinnede store, lysende Navne, Indskrifter på vaiende Seirs-Faner, Udødeligheds Patentet – skrevet paa Døgnfluens Vinge." (s. 34, l. 33) Det er naturligvis "Døgnfluens Vinge", som her er et traditionelt vanitas-symbol. Selv de største og mest lysende navne, de mest navnkundige forfattere for eksempel, bliver på et tidspunkt glemt. Også de vil en dag havne i bøtten. Så hvorfor overhovedet drømme om digterstorhed? Denne allegoriske indsigt er imidlertid også inficeret af litterært dobbeltspil. For hverken H.C. Andersen eller hans kunstneriske testamente, "Tante Tandpine", er jo gået i bøtten – og gør det næppe foreløbig, hvad Andersen næppe heller havde forestillet sig ville blive tilfældet.

Allegorierne i "Tante Tandpine" udlægger således sig selv som traditionelle allegorier, der handler om menneskelig forfængelighed og forgængelighed. Men det viser sig, at de i bund og grund handler om tekst og litteratur, ikke mindst om "Tante Tandpines" tilblivelse og denne teksts dobbelt- og falskspil og mulige efterliv.

Rammens kollaps

En rammefortælling er selvsagt et stykke fiktion. Der er noget dybt fingeret ved selve konstruktionen. Det kræver ikke dekonstruktionens store kørekort at indse dette. Hvor vanskeligt det er at få hold på rammefortælleren i "Tante Tandpine", har vi allerede været inde på. Men rammefortælleren bidrager med et afsluttende stunt, som gør det plat umuligt at holde ham – eller rettere: den samlede tekst – fast på noget som helst. Det sker i kraft af den tilsyneladende så lakoniske afslutning, som vi allerede har kommenteret på:

"Bryggeren er død, Tante er død, Studenten er død, han fra hvem Tankegnisterne gik i Bøtten.

Alt gaaer i Bøtten.

Det er Enden paa Historien – – Historien om *Tante Tandpine*." (s. 35, l. 21-23)

Alle de implicerede er døde og borte. Også "Tante". Det er denne benævnelse, som skaber den totale uorden i, hvad vi tror, vi læser. Rammefortælleren omtaler ikke Tante Mille på linje med bryggeren og studenten. "Tante" er en familiær benævnelse. Kun en nevø vil sige "Tante" om sin tante²⁰. Hermed kollapser rammekonstruktionen fuldstændig. En enkelt lille detalje formår at vende alting fuldstændig på hovedet. Der er ingen vej uden om denne konstatering. At rammefortælleren skulle være Tante Milles nevø, og dermed den samme som studenten, giver ingen mening overhovedet. Men "Tante", det står der immervæk, der hvor det er ham, der har ordet. Intet, absolut intet af det, vi har læst, kan herpå tages for pålydende. Som læsere af teksten har vi nu i hvert fald endegyldigt fået revet tæppet væk under vores fødder.

Studenten er død og hans manuskript gik i bøtten. Studenten lever, da benævnelsen "Tante" bærer hans udtalte – eller rettere: uskrevne – signatur. Alle de døde har overlevet sig selv under den titel, der, som i tilfældet med Kafkas "Foran loven" (jf. hvad vi har skrevet derom ovenfor), underkender sig selv som en sådan i kraft af sin gentagelse i fiktionen. Studenten digtede ikke, og det skrevne ville aldrig blive læst. Vi har læst det skrevne, som ikke gik endegyldigt i bøtten, i form af et stykke ypperlig digtning, selv om det ikke er på vers. Forbuddet mod at digte er blevet respekteret samtidig med, at det er blevet overtrådt. Satania Infernalis og den sukkersøde Tante Mille har begge fået deres vilje, og de er derfor begge blevet underkendt.

Man kan således sige, at "Tante Tandpine", som et passende kunstnerisk testamente fra signaturen Andersens side, opretholder en suveræn ironisk svæven. Man kan også sige, at teksten i kraft af rammekonstruktionens kollaps frisætter sig selv som skrift i permanent afdrift. Som skrift er den altid, på grund af den måde hvorpå den reflekterer (over) sig selv, et andet og afsides sted end der, hvor fortolkeren gerne vil have den for at få den til at makke ret. I den forstand er der tale om den mest gennemførte læsningens allegori – i henhold til både Paul de Man generelt og Derridas læsning af Kafkas "Foran loven" specifikt – man overhovedet kan forestille sig.

Referencer

Andersen, H.C. "Den grimme Ælling". I bd. 1 af Mortensen, Klaus P. (red.): *Andersen. H.C. Andersens samlede værker 1-18*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab og Gyldendal 2003-07

Andersen, H.C.: "Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen". I bd. 3 af Mortensen, Klaus P. (red.): *Andersen. H.C. Andersens samlede værker 1-18*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab og Gyldendal 2003-07

²⁰ Hvilket Finn Barlby var den første, som bemærkede i artiklen "Den befriende forførelse", 1994 (s. 82).

- Andersen, H.C.: "Tante Tandpine". I bd. 3 af Mortensen, Klaus P. (red.): *Andersen. H.C. Andersens samlede værker 1-18*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab og Gyldendal 2003-07
- Austin, J. L.: *How to Do Things With Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1975 (1962)
- Barlby, Finn: "Den befriende forførelse – om "Tante Tandpine" fra 1872". I Barlby, Finn: *Det dobbelte liv*. København: Dråben 1994
- Barthes, Roland: "Forfatterens død". I Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal 2004
- Bøggild, Jacob, Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen (red.): *Dekonstruktion*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2004
- Bøggild, Jacob: *Svævende stasis. Arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*. København: Forlaget Spring 2012
- de Man, Paul: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge 1989 (1971 University Press of Minnesota, 1983 og 1986 Methuen)
- de Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven og London: Yale University Press 1979
- de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press 1984
- de Man, Paul: *The Resistance to Theory*. London og Minneapolis: University of Minnesota Press 1986
- de Man, Paul: *Aesthetic Ideology*. London og Minneapolis. University of Minnesota Press 1996
- de Man, Paul: "Semiologi og retorik". I Erslev Andersen, Lars og Hans Hauge (red.): *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*. Aarhus: Modtryk 1988
- de Man, Paul: "Metaforens epistemologi". I Hansen, Per Krogh og Jørgen Holmgaard (red.): *Billedsprog*. København: Medusa 1997
- de Man, Paul: "Tidslighedens retorik". I Walther, Bo Kampmann (red.): *Litteraturteoretisk antologi*. København: Gyldendal 2001
- Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion. 90'ernes litteraturteori*. København: Gyldendal 1991
- Derrida, Jacques: *Introduction à l'origine de la géométrie de Husserl*. Paris: PUF 1962
- Derrida, Jacques: *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil 1967
- Derrida, Jacques: *La Voix et le phénomène*. Paris: Presses universitaires de France 1967

- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Minuit 1967
- Derrida, Jacques: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972
- Derrida, Jacques: "Signature événement contexte". I Derrida, Jacques: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit 1972
- Derrida, Jacques: "Préjugés: Devant la loi". I Derrida, Jacques m. fl.: *La faculté de juger*. Paris: Minuit 1985
- Derrida, Jacques: "Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell: Paul de Man's War". I Derrida, Jacques: *Memoirs for Paul de Man*. New York og Oxford: Columbia University Press 1989 (oprindeligt udgave uden dette essay 1986)
- Derrida, Jacques: "Signatur – tildragelse – kontekst". I Derrida, Jacques: *Sprog, materialitet, bevidsthed. To essays om metafysikkens lukning*. København: Vinten 1976
- Derrida, Jacques: "Foran loven". I Bøggild, Jacob, Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen (red.): *Dekonstruktion*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2004
- Erslev Andersen, Lars og Hans Hauge (red.): *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*. Aarhus: Modtryk 1988
- Fibiger, Johannes, Gerd von Buchwald Lütken og Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*. København: Hans Reitzels Forlag 2008 (2. udgave)
- Grum-Schwensen, Ane: *Fra strøtanke til værk. En genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af H.C. Andersens forfatterskab*. Ph.D.-afhandling. Syddansk Universitet 2014
- Johnson, Barbara: *The Wake of Deconstruction*. Oxford og Cambridge, Mass.: Blackwell 1994
- Jørgensen, Bo. "At jonglere med sand. Dekonstruktion". I Larsen, Gorm og René Rasmussen: *Blink. Litterær analyse og metode*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag 2014
- Kafka, Franz: *Processen*. København: Gyldendal 1977
- Kafka, Franz: "Foran loven". I Kafka, Franz: *Dommen og andre fortællinger*. København, Gyldendal 1984 (2. udgave)
- Kjældgaard, Lasse Horne m. fl. (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2012
- Nietzsche, Friedrich: "Om sandhed og løgn i en udenommoralsk forstand". I Henningsen, Niels (red.): *Den unge Nietzsches lidelser. Tre tidlige skrifter*. København: Hovedland 1995

Poe, Edgar Allan: "Berenice". I Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books 1982

Rosiek, Jan: *Figures of Failure. Paul de Man's Criticism 1953-1970*. Aarhus: Aarhus University Press 1992

Ørum, Tania (red.): *Til værks. Dekonstruktion som læsemåde*. København: Tiderne Skifter 1994

© Forfatterne og Metodebogen.dk v. Jørn Ingemann Knudsen, 2016.

TANTE TANDPINE

Hvorfra vi har Historien? -

- Vil Du vide det?

Vi har den fra Fjerdingen²¹, den med de gamle Papirer i.

Mangen god og sjelden Bog er gaaet i Spekhøkeren og Urtekræmmeren, ikke som Læsning, men som Nødvendigheds Artikel. De maae have Papir til Kræmmerhuus for Stivelse og Kaffebønner, Papir om Spegesild, Smør og Ost. Skrevne Sager ere ogsaa brugelige.

Tidt gaaer i Bøtte, hvad der ikke skulde gaae i Bøtte.

Jeg kjender en Urtekræmmerdreng, Søn af en Spekhøker; han er gaaet tilveirs fra Kjelderens til Stue-Boutiken; et Menneske med stor Læsning, Kræmmerhuus-Læsning, baade den trykte og den skrevne. Han har en interessant Samling, og i den flere vigtige Actstykker fra Een og Anden altfor beskæftiget tankespredt Embedsmands Papirskurv; eet og andet fortroligt Brev fra Veninde til Veninde: Scandale-Meddelelser, som ikke maatte gaae videre, ikke omtales af noget Menneske. Han er en levende Redningsanstalt for en ikke ringe Deel af Literaturen og har i den et stort Omraade, han har Forældrenes og Principalens²² Bod og har der reddet mangen Bog eller Blade af en Bog, der nok kunde fortjene at læses to Gange.

Han har viist mig sin Samling trykte og skrevne Sager fra Bøtten, rigest fra Spekhøkerens. Der laae et Par Blade af en større Skriversbog; den særdeles smukke og tydelige Haandskrift tildrog sig strax min Opmærksomhed.

Det har Studenten skrevet! sagde han, Studenten, som boede her ligeoverfor og døde for en Maaned siden. Han har lidt svært af Tandpine, seer man. Det er ganske morsomt at læse! Her er kun lidt endnu af det Skrevne, det var en heel Bog og lidt til; mine Forældre gav et halvt Pund grøn Sæbe for det til Studentens Vertinde. Her er, hvad jeg fik holdt tilbage.

Jeg laante det, jeg læste det og nu meddeler jeg det.

Overskriften var:

TANTE TANDPINE

I

- Tante gav mig Slik-Sødt, da jeg var Lille. Mine Tænder holdt det ud, bleve ikke fordærvede; nu er jeg bleven ældre, bleven Student; hun forkjæler mig endnu med Sødt, siger at jeg er Digter.

²¹ tønden eller affaldstønden

²² et gammelt ord for chef

Jeg har i mig Noget af Poeten, men ikke nok. Tidt naar jeg gaaer i Byens Gader synes det mig, som gaaer jeg i et stort Bibliothek; Husene ere Bogreoler, hver Etage en Hylde med Bøger. *Der* staaer en Hverdagshistorie²³, *der* en god gammel Komædie, videnskabelige Værker i alle Fag, her Smuds-Literatur og god Læsning. Jeg kan phantasere og philosopere over alt det Bogværk.

Der er Noget i mig af Poeten, men ikke nok. Mange Mennesker have vist ligesaa Meget i sig deraf som jeg, og bære dog ikke Skilt eller Halsbaand med Navnet *Poet*.

Der er givet dem og mig en Gudsgave, en Velsignelse, stor nok for En selv, men altfor lille til at stykkes ud igjen til Andre. Den kommer som en Solstraale, fylder Sjæl og Tanke; den kommer som en Blomsterduft, som en Melodi man kjender og husker dog ikke hvorfra.

Forleden Aften, jeg sad i min Stue, trængte til Læsning, havde ingen Bog, intet Blad, faldt i det Samme et Blad, friskt og grønt, fra Lindetræet. Luftningen bar det ind af Vinduet til mig.

Jeg betragtede de mange forgrenede Aarer; et lille Kryb bevægede sig hen over disse, som vilde det gjøre et grundigt Studium af Bladet. Da maatte jeg tænke paa Menneske-Viisdom; vi kravle ogsaa om paa Bladet, kjende kun det, og saa holde vi strax Foredrag over det hele store Træ, Roden, Stammen og Kronen; det store Træ: Gud, Verden og Udødelighed, og kjende af det Hele, kun et lille Blad!

Som jeg sad der, fik jeg Besøg af Tante *Mille*.

Jeg viste hende Bladet med Krybet, sagde hende mine Tanker derved, og hendes Øine lyste.

Du er Digter! sagde hun, maaskee den største vi har! skulde jeg opleve det, saa gaaer jeg gjerne i min Grav. Du har altid, lige fra Brygger *Rasmussens* Begravelse, forbauset mig ved din mægtige Phantasi!

Det sagde Tante *Mille* og kyssede mig.

Hvem var Tante *Mille* og hvem var Brygger *Rasmussen*?

II

Moders Tante blev af os Børn kaldt Tante, vi havde intet andet Navn til hende.

Hun gav os Syltetøi og Sukker, uagtet det var en stor Fortræd for vore Tænder, men hun var svag ligeoverfor de søde Børn, sagde hun. Det var jo grusomt at negte dem den Smule Sødte, som de holde saa meget af.

Og derfor holdt vi saa meget af Tante.

Hun var gammel Frøken, saa langt jeg kan huske tilbage, altid gammel! Hun stod stille i Alderen.

²³ hentydning til [Thomasine Gyllembourgs](#) noveller og små romaner om hverdagsliv i familien, som hun udgav i perioden 1827-1845.

I tidligere Aar led hun meget af Tandpine og talte altid derom, og saa var det, hendes Ven, Brygger *Rasmussen*, var vittig og kaldte hende *Tante Tandpine*.

Han bryggede ikke i de sidste Aar, levede af sine Rente-Penge, kom tidt til Tante og var ældre end hun. Han havde slet ingen Tænder, kun nogle sorte Stumper.

Som Lille havde han spiiist for meget Sukker, sagde han til os Børn, og saa kom man til at see saaledes ud.

Tante havde vist aldrig i sin Barndom spiiist Sukker; hun havde de deiligste hvide Tænder.

Hun sparede ogsaa paa dem, sov ikke med dem om Natten! sagde Brygger *Rasmussen*.

Det var nu at være ond, vidste vi Børn, men Tante sagde, han meente ikke Noget med det.

En Formiddag ved Frokosten, fortalte hun en fæl Drøm, hun havde om Natten: at een af hendes Tænder var falden ud.

Det betyder, sagde hun, at jeg mister en sand Ven eller Veninde!

Var det en falsk Tand! sagde Bryggeren og smaaloe, saa kan det kun betyde at De mister en falsk Ven!

De er en uhøflig gammel Herre! sagde Tante vred, som jeg aldrig har seet hende før eller siden.

Senere sagde hun, at det kun var Dril af hendes gamle Ven; han var det ædleste Menneske paa Jorden, og naar han engang døde, blev han til en lille Guds Engel i Himlen!

Jeg tænkte meget over den Forvandling og om jeg vilde være istand til at kjende ham i den nye Skikkelse.

Da Tante var ung og han ogsaa ung, friede han til hende.

Hun betænkte sig for længe, blev siddende, blev altfor længe siddende, blev altid gammel Frøken, men altid trofast Veninde.

Og saa døde Brygger *Rasmussen*.

Han blev kjørt til Graven i den dyreste Liigvogn og havde stort Følge, Folk med Ordener og i Uniform.

Tante stod sørgeklædt ved Vinduet med alle os Børn, paa den lille Broder nær, som Storke havde bragt for en Uge siden.

Nu var Liigvognen og Følget forbi, Gaden tom, Tante vilde gaae, men det vilde jeg ikke, jeg ventede paa Englen, Brygger *Rasmussen*; han var jo nu bleven et lille vinget Guds Barn, og maatte vise sig.

Tante! sagde jeg. Troer Du ikke, at han kommer nu! eller at naar Storken igjen bringer os en lille Broder, han da bringer os Englen *Rasmussen*.

Tante blev aldeles overvældet af min Phantasi, og sagde: Det Barn bliver en stor Digter! og det gjentog hun i hele min Skolegang, ja efter min Confirmation og nu ind i Studenter-Aarene.

Hun var og er mig den meest deeltagende Veninde, baade i Digter-Pine og i Tandpine. Jeg har jo Anfald af begge to.

Skriv bare alle dine Tanker ned, sagde hun, og put dem i Bordskuffen; det gjorde *Jean Paul*²⁴; han blev en stor Digter, som jeg rigtignok ikke holder af, han spænder ikke! Du maa spænde! og Du vil spænde!

Natten efter den Tale laae jeg i Længsel og Vaande, i Trang og Lyst til at blive den store Digter, Tante saae og fornam i mig; jeg laae i Digter-Pine! men der er en værre Pine: *Tandpine*; den masede og qvasede mig, jeg blev en krympende Orm, med Krydderpose²⁵ og spansk Flue²⁶.

Det kjender jeg! sagde Tante.

Der var et Sorgens Smiil om hendes Mund; hendes Tænder skinnede saa hvide.

Men jeg maa begynde et nyt Afsnit i min og Tantes Historie.

III

Jeg var flyttet ind i en ny Huusleilighed og havde boet der en Maaned. Herom talte jeg med Tante.

»Jeg boer hos en stille Familie; den tænker ikke paa mig, selv om jeg ringer tre Gange. Forresten er det et sandt Spectakel-Huus med Lyd og Larm af Veir og Vind og Mennesker. Jeg boer lige over Porten; hver Vogn, som kjører ud eller ind, faaer Skilderierne²⁷ paa Væggen til at bevæge sig. Porten smælder og rusker i Huset, som var det en Jordrystelse. Ligger jeg i Sengen, gaae Stødene gjennem alle mine Lemmer; men det skal være nervestyrkende. Blæser det, og blæse gjør det altid her til Lands, saa dingle de lange Vindues-Kramper udenfor frem og tilbage og slaae mod Muren. Naboens Portklokke til Gaarden ringer ved hvert Vindstød.

Vore Huusbeboere komme klatviis hjem, sildigt paa Aftenen, heelt ud paa Natten; den Logerende, lige over mig, som om Dagen giver Timer i Basunblæsen, kommer senest hjem og lægger sig ikke, før han først har gaaet en lille Midnatstour, med tunge Trin og jernbeslaaede Støvler.

Dobbelte Vinduer er der ikke, men der er en knækket Rude, den har Vertinden klistret Papir over, Vinden blæser alligevel ind gjennem Sprækken og frembringer en Lyd som af en summende Bremse. Det er Sovemusik. Falder jeg saa endelig i Søvn, da bliver jeg snart vækket af Hanegal. -

²⁴ pseudonym for den tyske digter [Johann Paul Friedrich Richter](#) (1763-1825)

²⁵ opvarmet pose med urter, der lægges mod kinden for at dulme tandpinen

²⁶ en bille, hvis blod fremkaldte mindre smerte, fordi det ætsede huden. Dråber af dette blod blev dryppet i et plaster og placeret et sted på kroppen med det formål at dulme smerten et andet sted på kroppen.

²⁷ billederne

Hane og Høne melde fra Hønse-Aflukket hos Kjeldermændene, at det vil snart blive Morgen. De smaa Norbakker, de have ikke Stald, de ere tøirede i Sandhullet²⁸ under Trappen, sparke mod Døren og Panelet for at røre sig.

Dagen dæmmer; Portneren, som med Familie sover paa Qvisten, buldrer ned ad Trappen; Trætøflerne klapper, Porten smælder, Huset ryster, og er det overstaaet, begynder den Logerende oven over at øve sig i Gymnastik, løfter i hver Haand en tung Jernkugle, som han ikke kan holde paa; den falder og falder igjen, medens paa samme Tid Husets Ungdom, som skal i Skole, kommer styrtende skrigende. Jeg gaaer til Vinduet, aabner det for at faae frisk Luft, og det er vederqvægende²⁹, naar jeg kan faae den, og ikke Jomfruen i Baghuset vasker Handsker i Pletvand³⁰, det er hendes Levebrød. Forresten er det et rart Huus og jeg boer hos en stille Familie.«

Det var det Referat, jeg gav Tante om min Huusleilighed; jeg gav det livligere, det mundtlige Foredrag har friskere Ord-Lyd end det skrevne.

Du er Digter! raabte Tante. Skriv bare din Tale op, saa er Du ligesaa god som *Dickens*!³¹ ja mig interesserer Du nu meget meer! Du maler, naar Du taler! Du beskriver dit Huus, saa man seer det! Det gyser i En! - Digt videre! Læg noget Levende ind i det, Mennesker, yndige Mennesker, helst ulykkelige!

Huset skrev jeg virkeligt ned, som det staaer med Lyd og Lyder, men kun med mig selv, uden Handling. Den kom senere!

IV

Der var ved Vintertid, ud paa Aftenen, efter Komædie-Tid, et frygteligt Veir, Sneestorm, saa at man næsten ikke kunde trænge sig frem.

Tante var i Theatret og jeg var der for at følge hende hjem, men man havde Besvær med at gaae selv, end sige følge Andre. Hyrevognene vare alle tagne i Beslag³²; Tante boede langt ude i Byen, min Bolig var derimod tæt ved Theatret, havde det ikke været Tilfældet, maatte vi have staaet i Skilderhuus indtil videre.

Vi stavrede frem i den dybe Snee, omsuust af de hvirvlende Sneefnokker³³. Jeg løftede hende, jeg holdt hende, jeg stødte hende frem. Kun to Gange faldt vi, men vi faldt blødt.

Vi naaede min Port, hvor vi rystede os; ogsaa paa Trappen rystede vi os og havde dog endnu Snee nok til at fylde Gulvet med inde i Forstuen.

Vi fik af os Overtøi og Nedertøi, og alt hvad Tøi der kunde kastes. Vertinden laante Tante tørre Strømper og en Morgenkappe; det var nødvendigt, sagde Vertinden og tilføiede, som sandt var, at

²⁸ et hul, der blev brugt til opbevaring af [gulvsand](#).

²⁹ lindrende, afslappende

³⁰ et gammelt udtryk for væske, der kunne fjerne pletter eller på anden måde havde en rensende effekt, fx benzin, benzol, terpentin mv.

³¹ [Charles Dickens](#) (1812-1870), berømt engelsk forfatter

³² optagede, beslaglagte

³³ snefnug

Tante umuligt kunde komme hjem denne Nat, bad hende tage til Takke med hendes Dagligstue; der vilde hun rede Seng paa Sophaen foran den altid aflaaede Dør ind til mig.

Og det skete.

Ilden brændte i min Kakkelovn, Theemaskinen kom paa Bordet, der blev hyggeligt i den lille Stue, om ikke saa hyggeligt som hos Tante, hvor der ved Vintertid er tykke Gardiner for Døren, tykke Gardiner for Vinduerne, dobbelte Gulvtæpper med tre Lag tykt Papir under; man sidder der som i en veltilproppet Flaske med varm Luft; dog som sagt, der blev ogsaa hyggeligt hjemme hos mig; Vinden susede udenfor.

Tante talte og fortalte; Ungdomstid kom igjen, Bryggeren kom igjen, gamle Minder.

Hun kunde huske, jeg fik den første Tand og Familieglæden herover.

Den første Tand! Uskylds Tand, skinnende som en lille hvid Melkedraabe, Melketanden.

Der kom een, der kom flere, et heelt Geled, Side om Side, oven og ned, de deiligste Barnetænder, og dog kun Fortropperne, ikke de rigtige, som skulde vare ved for hele Livet.

Ogsaa de kom og Viisdoms Tænderne med, Fløimænd i Rækken, fødte under Pine og stor Besvær.

De gaae igjen, hver en eneste! de gaae før Tjenestetiden er omme, selv den sidste Tand gaaer, og det er ingen Festdag, det er en Veemodsdag.

Saa er man gammel, selv om Humeuret er ungt.

Slig Tanke og Tale er ikke fornøielig og dog kom vi til at tale om alt Dette, vi kom tilbage i Barndomsaarene, talte og talte, Klokken blev tolv før Tante gik til Ro i Stuen tæt ved.

God Nat, mit søde Barn! raabte hun, nu sover jeg, som om jeg laae i min egen Dragkiste!³⁴

Og hun var til Ro; men Ro blev der ikke hverken i Huset eller udenfor. Stormen ruskede i Vinduerne, slog med de lange, dinglende Jernkramper, ringede med Naboens Dør-Klokke i Baggaarden. Den Logerende ovenpaa var kommen hjem. Han gik endnu en lille Nattetour op og ned; smed Støvlerne, gik saa til Sengs og til Hvile, men han snorker saa man med gode Øren kan høre det gjennem Loftet.

Jeg fandt ikke Hvile, jeg kom ikke til Ro; Veiret lagde sig heller ikke til Ro; det var umaneerligt livligt. Blæsten susede og sang paa sin Maade, mine Tænder begyndte ogsaa at blive livlige, de susede og sang paa deres Maade. De sloge an til stor Tandpine.

³⁴ stor kommode med skuffer til at trække (drage) ud. Skufferne blev af og til brugt som sengeleje for børn i fattige familier.

Det trak fra Vinduet. Maanen skinnede ind paa Gulvet. Lysningen kom og gik, som Skyerne kom og gik i Stormveiret. Der var en Uro i Skygge og Lys, men tilsidst saae Skyggen paa Gulvet ud som Noget; jeg saae paa dette Bevægelige og fornam en iisnende kold Blæst.

Paa Gulvet sad en Skikkelse, tynd og lang, som naar et Barn tegner med Griffel³⁵ paa Tavlen Noget, der skal ligne et Menneske; en eneste tynd Streg er Legemet; en Streg og een til ere Armene; Benene ere ogsaa hver kun en Streg, Hovedet en Mangelkant.

Snart blev Skikkelsen tydeligere, den fik et Slags Kjoletøi, meget tyndt, meget fiint, men det viste, at den hørte til Hunkjønnet.

Jeg hørte en Summen. Var det hende eller Vinden, der surrede som Bremse i Rudesprækken.

Nei, det var hende selv, Fru Tandpine! hendes Forfærdelighed *Satania infernalis*, Gud frie og bevare os fra hendes Besøg.

Her er godt at være! summede hun; »her er godt Qvarteer! sumpet Grund, Mosegrund. Her have Myggene summet med Gift i Braadden, nu har jeg Braadden. Den maa hvæsses paa Mennesketænder. De skinne saa hvide paa ham her i Sengen.

De have trodset Sødte og Suurt, Hedt og Koldt, Nøddeskal og Blommesteen! men jeg skal rokke dem, blokke dem, gjøde Roden med Trækvind, give dem fodkoldt!«

Det var en forfærdelig Tale, en forfærdelig Gjest.

Naa, saa Du er Digter! sagde hun, ja jeg skal digte Dig op i alle Pinens Versemaal! jeg skal give Dig Jern og Staal i Kroppen, faae Traad i alle dine Nervetraade!

Det var som gik der en gloende Syl ind i Kindbenet; jeg vred og vendte mig.

Et udmærket Tandværk! sagde hun, et Orgel at spille paa. Mundharpe-Concert, storartet, med Pauker og Trompeter, Fløite piccolo, Basun i Viisdomstanden. Stor Poet, stor Musik!

Jo hun spillede op og forfærdelig saae hun ud, selv om man ikke saae mere af hende end Haanden, den skyggegraa, iiskolde Haand, med de lange syletynde Fingre; hver af dem var et Piinsels-Redskab: Tommeltot og Slikkepot³⁶ havde Knivtang og Skrue, Langemand endte i en spids Syl, Guldbrand³⁷ var Vridbor og Lillefinger Sprøite med Myggegift.

Jeg skal lære Dig Versemaal! sagde hun. Stor Digter skal have stor Tandpine, lille Digter lille Tandpine!

³⁵ Tynd pind af naturmaterialet skifer (en bjergart, der dannes af ler og mudder), som blev brugt til at skrive på en [skifertavle](#) med.

³⁶ pegefinger

³⁷ ringfinger

O lad mig være lille! bad jeg. Lad mig slet ikke være! og jeg er ikke Poet, jeg har kun Anfald af at digte, Anfald, som af Tandpine! far hen! far hen!

Erkjender Du³⁸ da, at jeg er mægtigere end Poesien, Philosophien, Mathematiken og hele Musiken! sagde hun. Mægtigere end alle disse afmalede og i Marmor hugne Fornemmelser! jeg er ældre end dem Allesammen. Jeg blev født tæt ved Paradisets Have, udenfor, hvor Vinden blæste og de vaade Paddehatte groede. Jeg fik Eva til at klæde sig paa i det kolde Veir, og *Adam* med. Du kan troe, der var Kraft i den første Tandpine!

Jeg troer Alt! sagde jeg. Far hen! far hen!

Ja, vil Du opgive at være Digter, aldrig sætte Vers paa Papir, Tavle eller noget Slags Skrivemateriale, saa skal jeg slippe Dig, men jeg kommer igjen, digter Du!

Jeg sværger! sagde jeg. Lad mig bare aldrig see eller fornemme Dig mere!

»See mig skal Du, men i en fyldigere, en Dig kjærere Skikkelse, end jeg er det nu! Du skal see mig som Tante *Mille*; og jeg vil sige: Digt, min søde Dreng! Du er en stor Digter, den største maaskee vi har! men troer Du mig, og begynder at digte, saa sætter jeg dine Vers i Musik, spiller dem paa din Mundharpe!

Du søde Barn! - Husk paa mig, naar Du seer Tante *Mille*«

Saa forsvandt hun.

Jeg fik til Afsked ligesom et gloende Sylestik op i Kjæbebenet; men det dulmede snart, jeg ligesom gled paa det bløde Vand, saae de hvide Aakander med de grønne brede Blade bøie sig, sænke sig ned under mig, visne, løse sig op, og jeg sank med dem, løsnedes i Fred og Hvile - -

Døe, smelte hen som Sneen! sang og klang det i Vandet, dunste³⁹ hen i Skyen, fare hen som Skyen!
- -

Ned til mig gennem Vandet skinnede store, lysende Navne, Indskrifter paa vaiende Seiers-Faner, Udødeligheds Patentet⁴⁰ - skrevet paa Døgnfluens Vinge.

Søvnen var dyb, Søvn uden Drømme. Jeg hørte ikke den susende Vind, den smældende Port, Naboens ringende Portklokke, eller den Logerendes svære Gymnastik.

Lyksalighed!

Da kom der et Stormkast, saa at den aflaaede Dør ind til Tante sprang op. Tante sprang op, kom i Skoene, kom i Klæderne, kom ind til mig.

³⁸ anerkender du; indrømmer du

³⁹ dunste bruges ofte i betydningen lugte eller stinke, men her betyder det fordampe eller forsvinde

⁴⁰ garanti for udødelighed

Jeg sov som en Guds Engel, sagde hun, og nænte ikke at vække mig.

Jeg vaagnede af mig selv, slog Øinene op, havde reent glemt, at Tante var her i Huset, men snart huskede jeg det, huskede mit Tandpine-Syn. Drøm og Virkelighed gik over i hinanden.

Du har vel ikke skrevet Noget iaftes, efter at vi sagde hinanden Godnat? spurgte hun. Gid at Du havde! Du er min Digter, og det bliver Du!⁴¹

Jeg syntes at hun smilede saa lumskelig. Jeg vidste ikke om det var den skikkelige Tante *Mille*, som elskede mig, eller den Forfærdelige, jeg i Nat havde givet Løfte.

Har Du digtet, søde Barn!

Nei, nei! raabte jeg. Du er jo Tante *Mille*.

Hvem anden! sagde hun. Og det var Tante *Mille*.

Hun kyssede mig, kom i Droske og kørte hjem.

Jeg nedskrev, hvad her staaer skrevet. Det er ikke paa Vers og det skal aldrig blive trykt - -.

Ja her holdt Manuskriptet op.

Min unge Ven, den vordende Urtekræmmersvend, kunde ikke opdrive det Manglende, det var gaaet ud i Verden, som Papir om Spegesild, Smør og grøn Sæbe; det havde opfyldt sin Bestemmelse.

Bryggeren er død, Tante er død, Studenten er død, ham fra hvem Tankegnisterne gik i Bøtten.

Alt gaaer i Bøtten.

Det er Enden paa Historien, - Historien om *Tante Tandpine*.

Et eventyr af H.C. Andersen (1805-1875), trykt første gang i Nye Eventyr og Historier, Tredie Række. Anden Samling, der udkom den 23. november 1872.

⁴¹ Når Tante Mille her siger: "og det bliver Du!", så mener hun: "Og det bliver du ved med at være!"