

# Vandrehistorien og de episke love

Af Robert Zola Christensen

Vandrehistorien kan i videnskabeligt begreb defineres som en kortere episk fortælling, som lægger hus til et usandt, påhittet indhold, der fremstilles som en virkelig hændelse.<sup>1</sup> Et andet definatorisk kendetegn er den omstændighed, at fortællingerne primært bevæger sig omkring i folkemunde uden påviselig ophavsmand. Her kan lægges til, at fortælleren i reglen har fået historien fortalt af en god ven eller et troværdigt familie-medlem, der samtidig holdes frem som sandhedsvidne. Der er altså tale om et moderne stykke folkedigtning, og det er nærliggende rent ud at benævne vandrehistorien et »moderne folkesagn«.<sup>2</sup> Det er da også som et sådant, jeg vil gøre den til genstand for undersøgelse her.

I et antal artikler har jeg tidligere beskæftiget mig med vandrehistoriens litterære kvaliteter, dens *æstetiske virkekraft*.<sup>3</sup> Et aspekt der ellers uberettiget har været underbelyst i den ældre såvel som den nyere sagnforskning, der langt hellere har sat fokus på udbredelse, genreproblemer, morale og andet.<sup>4</sup> I denne opsats vil dette arbejde fortsætte med en præsentation af de narratologiske lovmæssigheder, der synes at være sat for vandrehistorien som litterær fortælling, heraf overskriften. Jeg vil til en begyndelse referere til en afhandling af Axel Olrik, der – ved sin optagethed af de litterære egenskaber – udgør en undtagelse fra den traditionelle sagnforskning og direkte har ansporet det foreliggende arbejde.

## Olrik: »Sagnets bygning: de episke love«

I 1921 udgiver Hans Ellekilde Axel Olricks efterladte manuskript *Nogle Grundsætninger for Sagnforskning*. I denne sammenhæng er det tekstafsnittet »Sagnets bygning: de episke love«, jeg vil henlede opmærksomhed på.<sup>5</sup>

I sit arbejde med folkedigtningen, nærmere bestemt de forskellige sagnformer, blev Olrik opmærksom på tilbagekommende karaktertræk; at fortællere i store dele af den folkelige sagnverden har en tilbøjelighed til at tage visse hensyn og ubevidst overholde bestemte regler. Det er disse »vedtægtsmæssige fremgangsmåder ved opbyggelsen af en fortælling«, som Olrik benævner sagnets »episke love«. <sup>6</sup> Han oplyser i en anden udgivelse, <sup>7</sup> at selve betegnelsen »episke love« er hentet fra nordmanden Moltke Moe, der allerede i 1890'erne i en foredragsrække om folkeeventyret gjorde brug af termen. Der er dog forskel på det dækningsfelt, de to tildeler ordet. Hvor Moe anvender udtrykket, når der arbejdes med folkedigtningens *forandringer* og *vandringer*, tager Olrik bestik af *fremtrædelsesformerne*. <sup>8</sup> Med en vending lånt fra den tyske forsker Walter Berendsohn kan vi sige, at hvor Moe undersøger folkedigtningens leve-regler (*Lebensgesetze*) så beskæftiger Olrik sig med stilreglerne (*Stilgesetze*). <sup>9</sup> En anden måde at karakterisere forskellen på er at benævne Moes perspektiv *diakront* og Olricks *synkront*. <sup>10</sup>

Ved at rette opmærksomheden mod teksternes basale form og virkemåde, hvad teksterne repræsenterer i sig selv, synes Olrik i et forskningshistorisk perspektiv at bryde med de anskuelsesformer, der var fremherskende i hans egen samtid. Det gælder den geografisk-historiske metode, også kaldet den finske skole, hvor vægten blev lagt på teksternes historiske og geografiske bindeled med henblik på at rekonstruere den absolutte urform. <sup>11</sup> Det gælder ligefuldt den romantiske forskningstradition, vi bl. a. kender fra Olricks egen læremester Svend Grundtvig, hvor det gjaldt om at komme på det rene med de enkelte teksttypers udbredelse og derigennem folkets, kulturens og ikke mindst nationens historie.

Hvis vi kigger efter et forskningsarbejde, der i større målestok er beslægtet med Olricks, finder vi Vladimir Propps eventyrmorfologi, der ikke kunne tænkes uden Olricks forarbejde. <sup>12</sup> Men desuagtet, at de begge beskæftiger sig med teksternes form og strukturering, så går Propp langt videre i sin formalistiske grammatisering af stoffet. Hvor Propp i sin undersøgelse opstiller sin genreprofil som et statisk aftryk af det russiske eventyr (med en insisteren på funktionsrække og figurliggørelse), så synes Olricks arbejdsgang dynamisk. Olrik var forberedt på fortløbende at skulle afstemme sit begrebsapparat afhængigt af, hvordan det klarede det praktiske møde med teksterne. Det er af den grund, vi ser, hvordan Olrik gennem årene løbende omarbejder sine paragraffer, og hvordan han undervejs i den enkelte fremstilling hele tiden giver håndgribelige prøver på det opstillede regelsæt.

## De episke loves udformning

Olriks lovsamling består af i alt 25 paragraffer, der i kort begreb har følgende indhold:

§ 57: De episke love. Store mængder af sagnstof udvælger samme talstørrelser, samme persontyper og samme midler til spænding. § 58: Loven om sagnets overskuelighed. I sagnet er der få personer. På sagnets scene griber kun få kræfter ind i et menneskes skæbne. Og såfremt noget skal fremstilles som et resultat af mange samvirkende kræfter, så lader sagnet dem virke én efter én. § 59: En ytring af sagnets overskuelighed er bl. a. den såkaldte sceniske totalslov: sagnet bringer nødvendig mere end to personer på scenen samtidig. § 60: Sagnet giver sine personer kun de til handlingen nødvendige træk. § 61: Folkedigtningen kender ikke den udførlige beskrivelse, hvorfor den tyer til gentagelsen såfremt aspekter af handlingen skal fremhæves som særligt betydningsfulde. § 62: Sædvanligvis er gentagelse forbundet med stigning; skal f.eks. tre prøver løses, så er den sidste den vanskeligste. § 63: Enhver egenskab hos en person eller en ting må udtrykkes i handling. § 64: Sagnets plastik. Sagnet lader hvert optrin danne et tydeligt billede for fantasien. Med forkærlighed stiller sagnet de simple modsætninger sammen: stor mod lille, mand mod kvinde. § 65: Sagnets logik. Sagnet indfører ikke gerne andre motiver end dem, der får indflydelse på handlingen. § 66: Handlingens enhed. Sagnets handling vil stræbe mod en enkelt begivenhed som sin afslutning og udelade, hvad der ikke vedkommer denne. § 67: Den episke og den ideale handlingens enhed. Hvert træk ved fortællingen virker med til fremkaldelse af en begivenhed. § 68: Handlingens ligeløb. Sagnets handling bevæger sig stadig frem til det – årsagsmæssigt og tidsmæssigt – næste punkt. § 69: Person-enheden (Midtpunkt-loven). Sagnet grupperer sig altid omkring en hovedperson. § 70: To hovedpersoner. Når der synes at optræde to hovedpersoner, vil en af dem optræde som den formelle hovedperson, og sagnet tager sit udgangspunkt i hans skæbne og følger den til målet. § 71: Modsætningsloven. Når to personer optræder på én gang, vil sagnet bringe dem i karaktermodsætning, ofte også i handlingsmodsætning til hinanden. § 72: Modsætningsloven virker sædvanligvis fra sagnets hovedperson ud på dets bipersoner. Hovedpersonens modstander gøres ham så ulig som muligt i karakter. Også nye bipersoner skabes for at være karaktermodsætninger til hovedpersonen. § 73: Tvilling-loven. Når to personer optræder som fælles om en handling, er de

derved betegnede som svagere end én enkelt. § 74: Tretals-loven. Sagnet har en forkærlighed for tallet tre, både i personer, i ting og i efter hinanden følgende oprin. Særlig gælder det eventyret. § 75: Bagvægts-loven. Når flere stilles ved siden af hinanden, ligger der et eftertryk på den sidste i rækken: den yngste af tre brødre, det sidste af tre forsøg osv. § 76: Indledningsloven. Man går i sagnets begyndelse (1) fra det enkelte til det mangfoldige, (2) fra det hvilende til det stærkt bevægende, (3) fra det daglige til det usædvanlige. § 77: Hvileloven: Fortællingen standser sædvanligvis efter den afgørende begivenhed, men nødvendig så pludselig at det giver et ryk i tilhørerne. Som rolig afslutning tjener en kort slutningsfortælling: (1) hovedpersonens senere skæbne, (2) indvirkning af hovedpersonens skæbne på andre, (3) bipersonernes videre skæbne, f.eks. i form af straf. § 78: (Paragraffen udgøres af en række småprøver på ovenstående betragtninger.) § 79: De episke loves æstetisk-sjælelige årsager. (Paragraffen er ikke udfyldt.) § 80: De episke loves historiske årsager. (Paragraffen er ikke udfyldt.) § 81: Episke love og litteraturværker. De episke love gælder til en vis grad også kunstdigtningen, dog ikke med så stærk skematisering. § 82: De episke loves betydning for forskning. (Paragraffen er ikke udfyldt.)

Sådan ser paragrafsamlingen ud i kortform. Det er vigtigt at holde sig for øje, at regelsættet repræsenterer tilbøjeligheder<sup>13</sup> og ikke matematisk og ufravigelig ensformighed, som Paul Rubow synes at lægge Olrik i munden.<sup>14</sup> For egen regning, i en karakteristik af Olriks betragtningssmåde, vil jeg betegne lovsamlingen som ideal-konstruktioner, der er hentet ud af de frekvente karakteristika, som de faktiske tekster synes at opvise. De opstillede lovmæssigheder er således ikke et eksakt aftryk af virkeligheden, selv om de enkelte bestanddele er hentet herfra.

## Vandrehistorien og de episke love

Når jeg i det følgende sætter mig til opgave at beskrive og forklare de episke love, de regler der gør sig gældende for vandrehistoriens formgivning, agter jeg ikke at overtage lovene én efter én, sådan som de lægges frem af Olrik, og så efterfølgende afprøve dem på vandrehistorien. Det er der to grunde til. For det første sigter det dækningsfelt, Olrik tildeler sagnet, langt bredere end det definatoriske målområde, vi siden brødrene

Grimm ellers er vant til at henregne til folkesagnet. I Olriks meget rummelige afgrænsning indgår – ud over hvad vi traditionelt betegner som (folke)sagn – kvad, saga, myter, eventyr og mere endnu. Det er i den anledning muligt at opstille love, der gælder for folkeeventyret (f.eks. § 74 og § 75) men ikke for vandrehistorien (og vice versa). Min interesse samler sig specifikt om vandrehistorien. For det andet har jeg til hensigt at formulere mine love under hensyntagen til de teknikker, som litteraturvidenskaben har stillet til rådighed siden Olrik. Jeg vil gennem følgende oversigt vise, hvordan min taksonomi adskiller sig fra Olriks og ad den vej lade det fremgå, på hvilken måde han har befrugtet mit arbejde.<sup>15</sup>

- § 1. Loven om vandrehistoriens plastik (jf. Olrik § 64).
- § 2. Loven om vandrehistoriens temporale og tematiske ligeløb (jf. Olrik §58, § 68).
- § 3. Loven om handlingens enhed (jf. Olrik § 58, § 65, § 66, § 67).
- § 4. Indledningsloven (jf. Olrik § 76).
- § 5. Afslutningsloven (jf. Olrik § 77).
- § 6. Loven om person-enheden (jf. Olrik § 69, § 70, § 73).
- § 7. Modsætningsloven (jf. Olrik § 59, § 64, § 71, § 72).
- § 8. Økonomiloven: Personerne tildeles kun de til handlingen nødvendige træk (jf. Olrik § 60).
- § 9. Synlighedsloven: Personernes bevæggrunde og egenskaber udtrykkes i handling (jf. Olrik § 63).
- § 10. Loven om personbunden synsvinkel (ingen modsvarighed hos Olrik).

Paragraf et til fem drejer sig om, hvorledes fortællingen gestalter sig som tekstforløb i et scenisk rum. Paragraf seks til ti tager sigte på de optrædende figurer, *dramatis personae*, og lovmæssighederne for deres tilstedeværelse i det fortalte rum.

Det turde nu være klart, at min paragrafsamling med henblik på vandrehistorien vedgår sin gæld til Olrik, uden at det på nogen måde er formålet ordret at gentage, hvad han allerede har sagt. Desuden: Hvor Olrik først og fremmest forholder sig deskriptivt til sit emne, vil jeg i det følgende give et bud på, hvad der ligger til grund for lovenes forekomst.

## Bagvedliggende faktorer

Som det fremgår afslutter Olrik sin fremstilling med to udfyldte paragraffer, § 79 og § 80, der med overskrifterne »De episke loves æstetiske-sjælelige årsager« samt »De episke loves historiske årsager« udstikker rammerne for et videre arbejde med henblik på de faktorer, der gemmer sig bag reglerne. Her vil jeg tage handsken op og give et bud på, hvilke kræfter der virker bag det sæt regler, som er sat for vandrehistorien.

Det er min foreløbige påstand, at de tilbagekommende love for den narrative performance kommer i stand på baggrund af tre overgribende principper. Det ene angår stofudvalgets overskuelighed, sådan som vi finder det beskrevet hos Olrik (§ 58), det andet vedrører, hvordan fortællingen bedst virker på sin tilhører og det tredje angår det plausible i handlingsindholdet. De tre principper står i et gensidigt påvirknings- og afhængighedsforhold, der sætter grænserne for fortællingernes virkefelt.

Da vandrehistorien i reglen er en mundtligt traderet genre, et stykke kortere folkedigtning, må handlingsgangen være til at overse. Fortællingen skal helst være så effektiv og virkekraftig som muligt, men den må absolut sørge for at være det inden for de rammer, der gælder for en kortgenre. Vandrehistorien må f.eks. ikke blive for kompliceret, da den almenmenneskelige hukommelse sætter en begrænsning for plottets mulige omfang og forfinelse. Vi taler om et fortælle-økonomisk princip, hvor det gælder om at få det størst mulige udbytte ud af den mindst mulige indsats. Og det skal gå for sig, uden at troværdigheden sættes over styr. Samtidig kan vi nemlig sige, at sandhedskriteriet er den faktor, der sætter rammerne for den spilleplads, historien har til rådighed. Det nytter kun lidet, at historien er overskuelig og virkekraftig, såfremt den spænder bucn for hårdt og bevæger sig ud dér, hvor handlingen ikke først kunne være gennemspillet i realverdenen. I så fald er det ikke en vandrehistorie, vi har at gøre med, men et eventyr, en vittighed eller noget tredje. Og det er ikke ligegyldigt: Den kildekritiske værdi kan anskues som et aktiv: alene tanken om, at det kunne være sandt, ægger tilhøreren og øger effekten. (Bemærk i øvrigt her, at hvor Olrik sidestiller kravet om overskuelighed med de øvrige paragraffer, vil jeg betone årsagsforholdet: Det er hensynet til overskuelighed, der gør, at de genkommende træk indfinder sig.)

Nu til selve paragrafopstillingen med prøver.<sup>16</sup> Eksemplerne stammer dels fra mit eget indsamlingsarbejde, hvor jeg i forbindelse med artikler, interview og foredrag har kaldt materiale hjem, og dels fra den indsamling af vandrehistorier som *Politiken* iværksatte marts 1994.

## § 1 Loven om vandrehistoriens plastik

Vandrehistorien tegner et stærkt og visuelt tableau, hvor de fremstillede genstande udgøres af håndgribelige rumelementer. Fortællingerne danner med Olriks ord et tydeligt billede for fantasien.

Vi kan gå et skridt videre og lægge til, at vandrehistorien præsenterer sig billedscenisk i den teknisk litterære betydning af ordet. Beretningen er uden undtagelse bærer af en handlingsgang, vi scenisk kan følge med et ydre syn. Plottet besidder med andre ord *spatialitet*, rumlig udstrækning, og *temporalitet*, forløb i tid. Denne regel er så grundlæggende, at hver og en af de vandrehistorier, der optræder i denne sammenhæng, udgør eksempler herpå. Men ikke bare det: Vandrehistorien foregiver som bekendt i en vist omfang at handle om noget, der i den virkelige verden er gået forud for fortællingen. Af den grund giver den sceniske fremstilling ikke sjældent autentiske anknætningspunkter og pejlemærker i sit fiktive, digtede rum. Det sker tit, at vi i historierne møder *proprier* (navngivne pladser og steder) og tidsangivelser (klokkeslet og tidsbiord) for det skete. Disse regulære og virkelig tilknyttede detaljer (*verismer*), der begribeligvis er med til at styrke fortællingens kredibilitet, er variable, som kan lægge sig til de faste kernestørrelser, der er bærere af selve plottet. Det sceniske rum, handlingens *locus*, kan derved forflyttes i tid (vertikalt kunne vi sige) og i geografi (horisontalt kunne vi sige).

Et eksempel herpå er fortællingen om den stjålne nyre, der i følgende udgave stammer fra *Politikens* indsamling. Informantens brev, som jeg gengiver her i sin helhed, er ikke en historie fortalt som et selvstændigt forløb, men en travesti og meta-fortælling. Til gengæld kan brevet illustrere vandrehistoriens *Sitz im Leben*.

1.

Da min mand og jeg sidste efterår [1993] skulle på ferie i Tyrkiet blev jeg af en kollega kraftigt frarådet til at tage derned, fordi hun havde en bekendt, som kendte en mand, der var forsvundet dernede.

Han var sammen med sin kone på ferie dernede, og en dag da de var på stranden var han pludselig sporløst forsvunden. Hun ledte efter manden resten af ferien men måtte rejse hjem.

Senere tog hun og hørnene derned igen til den by hvor de havde boet. Ledte alle vegne, til sidst fandt de manden på et værtshus, hvor han sad som et vrag.

Nogen havde bortført ham til et hospital hvor man havde taget hans ene nyre.

Og da han nu stå på benene igen, kørte man ham ind til byen, og satte ham af et tilfældigt sted.

Jeg fortalte denne historie til nogle andre danskere en dag vi skulle på udflugt (bustur). Et par faldt om af grin, for de havde også fået samme historie fortalt, h.h.v. i Ålborg og Næstved.

Vores guide supplerede med, at hun også havde hørt historien, men at det var en tysker, der havde været offeret.

Så en historie lo vi meget af – og de må sige at være en rigtig vandrehistorie.

Her udspiller historien sig i Tyrkiet, et yndet rejsemål netop i 1993, men ikke overraskende findes der opskrifter, hvor handlingsgangen er forlagt til andre lande, f.eks. Frankrig (Paris), USA (New York), Marokko, Bulgarien og Rumænien. Geografisk kan fortællingen ubesværet rejse omkring gennem at udskifte en del af sit inventar, f.eks. bynavnet, nationsnavnet o.lign. og derved danne lokale, såkaldte øko-typiske udgaver. Til *Politikens* Bagside indløb der f.eks. en version, der stedfæstede sit plot ved at lade episoden tage sin begyndelse i Eiffeltårnet. I en anden, hvor handlingen henlægges til Tyrkiet, nævnes en bazar og en kaffebar. Endvidere kan tidspunktet for rejsen ændres med henblik på at opdatere fortællingen og gøre den vedkommende. Det kan ikke overraske, at historien gør sig netop omkring 1993, hvor opmærksomheden omkring organhandel i den 3. verden var stor.<sup>17</sup>

## § 2. Loven om vandrehistoriens temporale og tematiske ligeløb

Vandrehistorien løber ad den lige linie i temporal såvel som i tematisk henseende.

Den sceniske fremstilling med udstrækning og forløb er kendetegnet ved, at fortællingens detaljer hobes op efter hinanden i en *lineær* tidsrækkefølge. Der forekommer ikke *anakronier*, flash-backs eller forudgreb, som vi kender fra bookloren. På det tematiske niveau springer handlingsgangen ej heller til højre og venstre, men holder sig snævert til ét emne og én begivenhed. Vi ser aldrig sidehandlinger eller får informa-



tioner, der ikke synes at have til opgave at bringe historien videre fremefter.

Reglen om temporal og tematisk linearitet har den logiske indebyrd, at såfremt en episode skal fremstilles som et resultat af mange samvirkende kræfter, så er der tale om en additiv sammenknytning, hvor fortællingen lader dem træde frem én efter én og samler dem sammen til et resultat, der samtidig ofte udgør historiens pointe eller finale (se § 5). Det kan følgende vandrehistorie – fra *Politikens* indsamling – tjene til at illustrere:

2.

Handlingen finder sted i et Københavnsk forstads kvarter i en lejlighed på 3' sal i et boligkvarter.

Et midaldrende ægtepar uden børn. Han er maskinarbejder på en nærliggende fabrik og hun er hjemmegående. En fredag, da han netop er gået på arbejde, kommer hun i tanke om, at der er en grim fedtplet på mandens eneste slips, som han skal iføres i anledning af et besøg hos svigerforældrene om aftenen. Hun hælder derfor en flaske rensed benzín op i en skål, dypper slipset, og pletten er så godt som væk. Derefter hælder hun benzinen i wc-kummen.

Han kommer hjem til normal fyraftenstid, sætter sig vanen tro på toilettet med avisen, og tænder sig en smøg.

Da smøgen er røget næsten op til filteret, sker det forfærdelige: Han smider smøgen ned i wc-kummen, benzínresterne eksploderer, og han bliver frygtelig forbrændt i bagen, og omkring det unævnelige. Konen drejer bestyret 3 gange nul, og ambulancen er på pletten få minutter senere. Falckmændene får lagt den stakkels mand på en bære, og på vej ned ad trappen spør' de ham, hvad der egentlig er sket. Da han grådkvalt fortæller det nøjagtige hændelsesforløb, kommer falckfolkene til at grine i sådan grad, at de taber manden af baren. Han brækker en arm. Hvad der videre skete på skadestuen melder historien intet om!

Historien, der er fortalt i dramatisk præsens, følger handlingens enkeltdele sammen med tidsbiordene »da« og »derefter« og »få minutter senere« samt den kausale overgangspartikel »derfor«. Ad den vej sættes sætningerne ind i en årsagssammenhæng, hvor det ene fører det andet med sig. I fortællingens første del præsenteres den første komponent, den første kraft der indgår i historien – konen tilfører det nødvendige sprængstof gennem en hverdagsagtig handling. Manden gør ligeledes, hvad han ple-

jer og gør uafvidende sit til, at den næste bestanddel, cigaretstumpen, indfinder sig på rette tid og sted. De to indledende manøvrer er ikke noget i sig selv, men samlet under ét kalder de braget frem i historien og latteren frem hos tilhøreren.

Fra *Politikens* indsamling findes ligeledes følgende komplicerede variant, hvor fortælleren med de indføjede kunstpauser og småbemærkninger får slap-stick ud af plottet.<sup>18</sup>

## 3.

En svensk mand lå en svensk nat i sit svenske hus og sov sammen med sin svenske kone (nu er det gået op for alle, at det foregår i Sverige, så det dropper vi fremover). Pludselig vågner manden, han hører noget rumstere nedenunder. Han står op, går hen til vinduet for at se om tyvene – for sådan nogle måtte det jo være – var at se fra 1. salen. Mens han står der – søvndrukken, klatøjet og sårbar kommer familiens hund, – og stikker sin kolde snude op mellem manden[s] baller. Han får et chok – og falder ud gennem vinduet og ned på græsplænen. Nu kan det med tyvene være lige meget. Han har slået sig og skåret sig og går ind på toilettet for at rense sårene i noget sprit. Vattet smider han i toilettet. Efter endt operation sætter han sig på toilettet, tænder en smøg og smider tændstikken ... joh, ned i toilettet, som eksploderer med et brag. Nu ligger vor helt – med knubs, rifter og brandsår ude i entreen. Så blev der ringet efter en ambulance. Den kommer og stærke mænd får samlet vor helt op – og da han ligger der og er på vej ud til ambulancen fortæller han hvad der er sket ... hvorefter den ene ambulancemand får et latteranfald og taber båren med den sårede helt, som atter lander på Guds bare jord, mor ... men denne gang så uheldigt, at han brækker en arm. trist, trist, trist ... men jeg kan bare ikke lade være med at grine, hver eneste gang jeg kommer i tanke om den historie.

Selv om de forskellige udgaver, der findes af historien, hver har deres måde at tilvejebringe de nødvendige eksplosiver (i endnu en version lægger en edderkop, der bliver sprayet i toilettet, grunden til historien,<sup>19</sup> i en anden er det fortynder brugt til at rense pensler med<sup>20</sup>), så gælder der den regel, at de enkelte kræfter, der ad kemisk vej skal berede vejen for pointen, altid dukker op én efter én i et temporalt og tematisk ligeløb.

### § 3 Loven om handlingens enhed

Spændt ud imellem sin begyndelse og sin slutning opviser vandrehistorien en stram episk struktur, hvor de givne bestanddele har deres faste plads og retter sig ind efter den overgribende handlingsgang. Når vi ser bort fra den enkelte fortællers farvning af historien samt de rum- og tidsangivelser, der har til formål at opstille skuepladsen for det fortalte, så træder plottets komponenter ind i et autonomt, selvgyldigt hele, hvor hver enkeltdel ikke kun har en funktion, men ligefuldt har en *berettigelse*. Hvor det i foregående paragraf (§ 2) angik, hvordan fortællingen blev lagt frem i tur og orden uden svinkeærinder, handler det her om, hvorledes de enkelte bestanddele er lagt ind i en handlingslogisk ramme, hvor komponenterne på tværs af ligeløbet står i forhold til hinanden og til helheden.

Jeg skal i det følgende give et eksempel på handlingens enhed, hvor i alt fem varianter af samme fortælling drages ind.<sup>21</sup>

4.

En dame (!) kommer kørende i sin bil; pludselig ser hun en kat løbe over vejen og hører et bump. Som den dyreven hun er standser hun for at se til katten. Den skal i hvert fald ikke lide, så hun henter skovlen i bagagerummet (det er vinter) og ganske rigtigt, der ligger den sødeste lille kat og mjaver. Men som sagt skal den ikke lide, så den får en ordentlig én af skovlen og er død på stedet. Damen kører videre, lettere rystet, men alligevel tilfreds med den udviste handlekraft og omsorg for dyrenes vel. Da hun kommer hjem og har parkeret bilen, kaster hun imidlertid lige et blik på kofangeren for at se om der skulle være kommet en bule. Men der, på kofangeren hænger en noget ramponeret, men aldeles død kat...!

5.

En ældre dame var på vej til et større have center for at købe en ribsbusk, da der var selvbetjening i havecentret, havde hun medbragt sin spade. Undervejs kommer damen til at køre en kat ned. Fornuftig som hun er, standser hun bilen, finder katten og ved hjælp af spaden sikrer hun sig at katten er helt død, hvorpå hun begraver dyret.

På vej hjem ser hun en flok børn og en politibil netop hvor hun kørte katten ned. Hun standser atter og spørger hvad der er i vejen.

Betjenten forklarer at børnene havde set en gammel dame slå deres kat ihjel og begravet den. Damen forklarer at der må være tale om en misforståelse og fortæller om hendes uheld. Betjenten ser mistænksomt på hende og undersøger bilen. Under højre forskærm ser han en kattehale rage ud, han stikker hånden ind under skærmen og får fat i en død kat.

6.

En bilist kører en hvid kat over og står ud af bilen for at kigge. Den hvide kat er ikke død men sidder i grøftekanalen og kigger på ham. Puh ha! Han finder al sin mandighed frem og slår katten ihjel med sin paraply. Da han kommer hjem opdager han en død, hvid kat på forreste kofanger!!.

7.

En kvindelig sælger kom kørende i det nordlige Jylland en hed sommerdag. Hun havde travlt, da hun skulle nå et vigtigt møde senere på dagen. Derfor overså hun en lille gråstribet mis, der løb over vejen, netop som hun passerede den.

Bang – sagde det. Hun ramte uundgåeligt katten, og måtte stoppe bilen. Først kunne hun ikke finde katten, men pludselig ser hun den ligge i en indkørsel. Den ligger og gisper, og kan derfor ikke være helt død. Den lider – tænker kvinden – og frem af bagagerummet, drager hun nu sin donkraft. Med lukkede øjne slår kvinden sin donkraft med stor kraft ned i missen. Den dør med det samme. Da hun jo har travlt, lægger hun katten på dørtrinnet til huset der ligger ved indkørslen.

Kvinden kører nu stærkt oprevet videre til sin aftale i en mindre ikke navngivet jysk by.

Da hun begiver sig hjemad, bliver hun stoppet af den lokale landbetjent. Han meddeler hende, at han har modtaget en anmeldelse om en død kat i en unavngiven by, og at kvindens bil passer til beskrivelsen. Hun tilstår straks. Hun kørte den over, og slog den bagefter helt ihjel, da den lå og led.

Nå. Siger landbetjenten, men hans anmeldelse lyder ikke sådan. En ældre kvinde har berettet om, hvordan en bil pludselig stoppede foran hendes hus, og en kvinde fór ud af denne, og giver sig til at slå hendes kat med en donkraft for derefter at lægge den på hendes nabos dørtrin.

Men kvinden er nu stadig sikker på, at hun har kørt en kat over. Nå. Siger landbetjenten, men så må det jo være den der sidder under Deres højre forskærm.

8.

En af mine kolleger fortalte denne historie om hendes onkel og tante, der skulle nå færgen til Jylland – de skulle til bryllup.

De var imidlertid kommet for sent afsted, hvilket betød, at de kørte med en hastighed, der langt oversteg det tilladte. Stemningen mellem de to blev ikke bedre undervejs, de blev begge mere og mere frustrerede og stressede ved tanken om at komme for sent. Hastigheden øgedes derfor hele tiden og da de kort før færgen var kørt igennem en lille landsby var hastigheden meget høj. Midt på landsbyens »hovedgade« lød der pludselig et bump med bilen og onklen måtte til sin store ærgelse standse og undersøge fænomenet. Til sin store rædsel så han en rød kat liggende helt livløst ved fortovskanten. Han fornemmede dog, at den stadig var i live og for at udfri den af dens lidelser hentede han hurtigt sin spade fra bagagerummet og hamrede katten hårdt i hovedet, kanten [ikke læseligt ord], hvorefter han smed katten i sit bagagerum og fortsatte sin vilde kørsel. Umiddelbart efter så den chokerede bager en ham ukendt kat rejse sig fra gadens modsatte fortov, hvorefter den humpede ind i genboens have.

Her lægger vi mærke til, at det for de fire første fortællinger gælder om at legitimere tilstedeværelsen af den rekvisit, der holder historien sammen: et mordvåben. I den første historie (4) finder vi det parentetiske indskud: »det var vinter«. Den bemærkning giver damen en anledning til at køre omkring med en sneskovl i bagagerummet. I den næste udgave af samme historie (5) er det sommer, damen er på vej til en planteskole med selvbetjening, hvorfor det ikke er overraskende, at hun har en spade med i bilen. Her skal det også bemærkes, at spaden dermed ikke er ude af historien. Den kan herefter benyttes til at begrave katten med. I 6 er det en paraply, manden har for hånden. Tilstedeværelsen af en paraply kræver ikke nogen nærmere forklaring. I 7 får vi lagt endnu en rekvisit til bunken af mordvåbner: donkraften. Det er den mest økonomiske og fornuftige løsning eftersom den kan ses som en del af køretøjet. I de forskellige varianter er det tydeligvis vigtigt at få en anledning til at placere et mordvåben, og dermed give historien et plausibelt præg. Såfremt instrumentet

kommer ud af det blå, som en *Deus ex machina*, og redder den videre handlingsgang, er det ikke givet at tilhøreren vil sikre fortællingens videre udbredelse. Et sådant eksempel udgør den sidste fortælling (8), der falder uden for nummer og overhovedet repræsenterer undtagelsen fra vandrehistoriernes generelle virkemåde. Den bekymrer sig ikke om mordvåbnets anbringelse, ligesom vi finder et sjældent skift i synsvinklen (se § 10). Til gengæld gør historien noget ud af stressmomentet, hvorved den giver en anledning til at uheldet indtræffer. Det ser vi også i historie nr. 7.

Den måde at fungere på, som vi ser i de fire første udgaver (4-7), benævnes i dramaturgisk terminologi *det skematiske rum*, hvor der på scenen kun findes de sætstykker, genstande og attributter, der er strengt nødvendige for begivenhederne. Noget tilsvarende finder vi for vandrehistoriens vedkommende. Det er ikke alene med til at etablere et stramt og effektivt grundplot. Når de forskellige genstande både har en funktion og en grund til at optræde, så bliver historien lettere at huske.

#### § 4. Indledningsloven

Vandrehistorien går fra det hvilende til det stærkt bevægende, fra det daglige til det usædvanlige.

Denne lov kan forekomme selvforklarende, da der i enhver episk fremstilling må være en udgangssituation, som på en eller anden måde kæntrer for at sætte handlingen i skred. Men det særegne er imidlertid, at den hvilende indledning falder i to halvdele for vandrehistoriens vedkommende: 1) I første omgang har vi et forord, der trivalt og uden-omtekstligt placerer det fortalte indhold i det daglige handlingsliv, f.eks. historie nr. 8: »En af mine kolleger fortalte denne historie om hendes onkel og tante«. 2) Først herefter tager fortælleren fat på den egentlige historie, hvor det narrative forløb opviser følgende bygning: Indledningsvis bliver der anslået et genkendeligt, dagligdags mønster, der derpå nedbrydes og bøjes af i en usædvanlig retning.

Både den uden-omtekstlige forbemærkning og den hvilende indledning i det fiktive rum kommer tydeligt til udtryk i følgende vandrehistorie.

9.

Min kone, der er sygehjælper, arbejder sammen med en sygeplejer-

ske der havde været til et møde, og der var en anden sygeplejerske der havde fortalt, at hun en aften var på vej hjem fra en aftenvagt på skadestuen. Da hun kørte gennem Strandskoven syd for Køge, så hun at der lå en mand livløs på cykelstien. Hun stoppede med det samme og bakkede hen til stedet med bilen.

Men da hun kom hen til manden var han forsvundet, men med det samme hørte hun nogen komme løbende fra skoven ud mod hende med en ond latter. Hun snurrede med det samme rundt og sprang hen mod bilen med mændene lige i hælene – i sidste øjeblik fik hun smækket døren, sat bilen i gear. Til alt held havde hun ikke stoppet motoren, så hun kom hurtigt afsted og stoppede ikke før hun var helt hjemme i carporten.

Da hun var helt sikker på ikke nogen havde fulgt efter, gik hun ud af bilen og så da til sin rædsel, at der faldt to afklippede fingre ned på fliserne fra bildøren.

Da hun iøvrigt ringede ind til skadestuen fortalte de, at der netop var blevet indlagt en mand, der havde mistet to fingre i en slags skrotpresse. Desværre var fingrene blevet presset ind i en stor skrotblok og var ikke med på hospitalet.<sup>22</sup>

Først bliver henvisningerne til erfaringsverdenen bragt i orden. Det sker ved at opregne de forudgående fortællere og derved tælle baglæns til historiens hjemmelsmand. Herfra sættes den sceniske handlingsgang i bevægelse. Overgangen sker i en hånd vending – inden for samme sætningsperiode: »...der var en anden sygeplejerske der havde fortalt, at hun en aften var på vej...«. Går vi nu ind i det fiktive, fortalte forløb, så møder vi til at begynde med vores hovedperson midt-i den hverdagsagtige handling, der går umiddelbart forud for den usædvanlige begivenhed: »...en aften var på vej hjem fra en aftenvagt på skadestuen. Da hun kørte gennem Strandskoven syd for Køge, så hun at der lå en mand livløs på cykelstien...«. Historien springer ikke lige ud i det stormfulde og livlige, men indleder med en – omend ofte meget kort – dagligdags optakt. Dette fremgår f.eks. også af fortællingerne om ulykkesfuglen, der bliver sprængt i luften og siden kastet af båren (2-3). I den første version (2) har vi at gøre med en helt normal fredag, to helt normale mennesker, der foretager sig helt dagligdags ting. I ordføjningen umiddelbart ind til episoden, hvor den livsfarlige cocktail går af, bliver det normale understreget hele to gange (»kommer hjem til normal fyraftenstid«, »sætter sig vanden tro på toilettet«). Derved bliver effekten så meget desto større, fordi

katastrofen ser ud til at komme ud af det blå. Det er også tydeligt, hvor hurtigt scenen sættes i indledningen. I en rask vending bliver situationen og de daglige rutiner bragt til opstilling, klar til at blive taget i anvendelse og viklet ind i plottet. Bemærk også, at stillejet til en begyndelse er neddæmpet og kontrolleret, men efter eksplosionen ændrer historien karakter og bliver mere og mere løssluppen. Nu da virkeligheden er ude af lod og djævlens kræfter på spil, er det en forventet følge, at ambulancefolkene tager del i vor latter og sætter triumf på ved at tabe manden af båren. Derved kommer han yderligere til skade. Og den afsluttende, burleske kommentar, at »hvad der siden skete på skadestuen melder historien intet om«, antyder, at trængslerne fortsætter deres kædereaktion ud over historiens kant. I den anden variant af samme historie (3) har vi indledningsvis præteritum, hvor handlingens kulisser hurtigt stilles op. I det øjeblik historien sætter i gang (»Pludselig vågner manden«) forekommer et tempuskift til dramatisk præsens. Og på samme vis eskalerer fortællingen ud i den slags *groteske realisme*, som den russiske litteraturforsker Mikhail Bahktin har givet navn.

Begge de to halvdele af indledningen er på hver sin måde med til at bestyrke historiens sandhedsindhold. Som nævnt udgiver vandrehistorien sig for at være fortalt efter virkeligt fortilfælde, og den formelagtige begyndelse, den tekst-eksterne optakt, forankrer fortællingen i realverdenen. Den aktuelle fortæller skubber ad den vej en pålidelig kilde (en gammel nabo, en nærtstående slægtning eller lign.) ind imellem sig selv og historien (se f.eks. nummer 1, 8, 9, 11).

Går vi ind i det sceniske rum og ser på indledningen, er vi også her vidne til en teknik, der tjener troværdigheden. Ved indledningsvis at rejse en genkendelig, *mimetisk*, hverdag, og så først herefter lade lavinen rulle, kan fortælleren håbe på, at den realistiske rimelighed, indledningen påberåber sig, holder sig hele vejen igennem historien.

## § 5 Afslutningsloven

Vandrehistorien munder ud i en *pointe*, *a stick in the tale*. Dette kan gå for sig på to måder, der godt kan optræde simultant: 1) I det opdigtede rum samler det afsluttende billede de indledende og ofte mere hverdagsagtige *set ups* i et stærkt og grotesk *pay-off* (jf. historie 1-10), 2) Pointen kan optræde som en eksursiv fortællerkommentar, en udgangsformel, der



f.eks. kan lyde som følger: »Hun kom på Sct. Hans«, »hun døde af chokket«, »hun var blevet vanvittig«, »hun har ikke sagt noget siden«. Hvor den første *punch-line* udspiller sig internt i teksten, som en del af det sceniske rum, er den anden *pointe* panoramisk og tekst-ekstern. Den er møntet på tilhøreren og gør sit arbejde i fortælle-rammen. Vi ser her en parallel til indledningsloven. Ligesom historien begynder, slutter den i to tempi. Og i begge fortællingens endepunkter handler det om at fastgøre historien til den tekst-eksterne virkelighed, hvorved den bliver til en autentisk del af vores erfaringsverden.

Historie nr. 9, der har demonstreret den dobbelte indledning, kan ligefuldt opvise en dobbelt finale. Der er tale om en klassiker inden for genren, og i reglen slutter historien med det stærke sindbillede af kvinden, der får øje på de afklippede fingre.<sup>23</sup> Epilogen, som vi ser her, lægger endnu en *pointe* til historien ved at binde en sløjfe til hendes arbejde på skadestuen. At der er tale om en afslutning, der er lagt til, fremgår af den grafiske opsætning samt vendingen: »Da hun iøvrigt«.

Den form for *pointe*, der optræder inde i det tekstlige rum, kan have noget forskellige udformninger. Jeg skal i det følgende præsentere to vandrehistorier, der er variationer over samme tema, men som ikke desto mindre gør brug af stoffet på en meget ulig måde.<sup>24</sup>

#### 10.

En ældre jødisk dame der levede i Amerika havde den store sorg at hendes elskede kat var afgået ved døden, og hun bestemte at tage til Israel for at få katten begravet i Det hellige Land. Den dyrevenlige dame ønskede at have katten ved sin side i flyet og betalte derfor for et ekstra sæde. Den afsjælede kat blev lagt i en fin kurv foret med silke. Ved ombordstigningen insisterede flypersonalet på, at ifølge reglerne måtte dyr ikke medtages i kabinen. Efter megen palaver blev katten anbragt i bagagerummet. Ved ankomsten til Tel Aviv opdagede lastepersonalet til deres skræk, at katten var død under rejsen. I den tro, at katten var død under rejsen blev stationslederen underrettet. Han meddelte fru'en at der var visse problemer med de veterinære myndigheder, men katten ville blive bragt til hendes hotel så hurtigt som muligt. Luftfartsselskabet opsøgte derefter et katteinternat, hvor man fandt en kat ganske magen til den afdøde. Katten blev stoppet i k[u]rven, og en stolt stationsleder bragte katten til damens hotel, med uforbeholdende undskyldninger for problemerne i lufthavnen. Historien melder intet om, hvor-

dan damen reagerede, da hun opdagede at hendes elskede kat var opvågnet fra de døde.

11.

Min svigerinde som bor i Australien, har fortalt, at man derovre har et firma der har specialiseret i at sende dyr til og fra Australien over alt i verden på bedste måde, med garanti for dyrets tilstand og sikkerhed o.s.v.

En dame, havde sendt sin kat fra Europa til sin hjemmadd. i Australien. Firmaet opdager ved flyets ankomst til Sidney at katten er død. Stor panik, straks går et hold i gang med at finde en kat der er helt magen til den døde kat, farve, aftegning, alder osv., de er heldige at finde en, der er præcis magen til damens kat, den bliver skiftet ud med den døde kat, og firmaet kører så hjem til damens for at afleverer hendes kæledyr. Hun tager et kig på katten og siger så »Det er ikke min kat«. Og trods mange forsikringer om, at det er det skam, kan hun ikke overbevises. »Nej«, siger hun, »min kat er død i ferien, jeg sendte den hjem, så den kunne blive begravet.«

I den første version (10) er pointen den scene læseren selv må visualisere, nemlig da den ældre dame åbner kurven og ser katten i levende live. Ellers er det største aktiv i dén historie måske ikke netop pointen, men det der udspiller sig undervejs, da vi som tilhørere er vidne til personalet, der febrilsk forsøger at udbedre en skade, der aldrig er sket. For øjnene af tilhørerne bliver deres snarrådige handling vendt til ufrivillig komik. Dette greb, der er sjældent for vandrehistorierne, kan betegnes som dramatisk ironi.

I reglen går det for sig som i den efterfølgende udgave (11), der er bygget anderledes og skarpere op. Her holdes læseren eller tilhøreren i uvidenhed om kattens død til det sidste. Denne viden forhales og retarderes, hvorved der opbygges en frapperende finale, der udebliver i den første version. Pointen indløber til slut, da det overraskende viser sig, at personalets driftighed har været en udløser og ikke en undgåelse af besværlighederne. I den lille omstændige prolog (jf. § 4) bliver der skillet med firmaets fortrinlighed. Vi får at vide, at der garanteres for dyrets tilstand, hvilket giver tilhøreren den forvisning, at denne garanti angår dyrets helse. Alligevel er tilhøreren parat til at tro, at årsagen til, at historien fortælles, er, at katten i løbet af historien skal ombringes. Hvad vi ikke kan vide indfinder sig i pointen. Den er død før den er kommet i pak-

ken, den er allerede død før historien tager sin begyndelse. Og det er den »garanti for dyrets tilstand«, der ikke overholdes.

Vandrehistorie nr. 11 kan endvidere være med til at illustrere en underordnet pointe-lov: Når replikker eller direkte anførelse forekommer, så har de en central betydning for handlingen og indfinder sig som oftest i slutningen som det afgørende klimaks, den tekst-interne pointe.

Inden der tages fat på den næste paragraf, skal det nævnes, at det, jeg her har beskrevet som den anden, teksteksterne pointe, kan sammenlignes med Orlriks Hvilelov (§ 77). Den tekstinterne pointe, vi i reglen opfatter som kernen i anekdoten og vittigheden, finder derimod ikke nogen direkte modsvarighed i Orlriks behandling af folkestoffet. Det kan skyldes, at det anekdotiske særpræg netop giver vandrehistorien en genre-mæssig særstilling i forhold til megen tidligere folkedigtning.<sup>25</sup>

## § 6 Loven om person-enheden

Vandrehistorien grupperer sig altid omkring en hovedperson.

§ 1 lød, at vandrehistoriens interiør består af perceptuelle fænomener, der folder sig ud i rum og tid. Her kan vi lægge til, at vandrehistorien samler sig omkring en hovedfigur, der beboer dette opstillede rum. Fortællingen stiller til skue, hvordan konkrete tilsyneladelser indvirker på vedkommende, eller hvordan forskellige aktioner, der udgår fra hovedpersonen, indvirker på omgivelserne. Denne regel er så basal, at alle historierne, der optræder her, er prøver på dette.

Som tillægsregel gælder det, at skulle det ske, at to personer er sammen om en handling eller i fællesskab pådrages ulykker, så vil de i reglen forbinde sig og optræde som én fast konstellation, f.eks.:

12.

Et par er på ferie i USA. De bor på hotel og en dag de kommer hjem til hotelværelset ser de, at hele lejligheden er raséret og alle deres ting er stjålet. Lige på nær to ting: Deres tandbørster og deres kamera. De pakker de to tandbørster og tager hjem efter endt ferie. Da de fremkalder filmen fra ferien ser de til deres væmmelse de to tandbørster stukket op i en bar røv.<sup>26</sup>

Dette er en meget ordknap udgave af en vandrehistorie, vi senere skal se

flere opskrifter på. Her lader fortælleren uden digressioner talen følge de to personer fra start til mål og lader dem udgøre én handlingsenhed.

Overhovedet er reglen den, at vandrehistorien altid handler om enkelt-individer, der bliver påført et eller andet på deres krop eller konfronteret med kontante forskrækkeligheder, der stikker dybt i sjælelivet. Denne personlige anknævnelse letter tilhørerens identifikationsmuligheder og gør historien påtrængende.

## § 7. Modsætningsloven

Det gælder, at når to personer lines op og ikke direkte udgør en handlingsenhed, vil vandrehistorien altid bringe dem i konfrontal karaktermodsatning. Dette synes at kunne gøres på to måder: En overvejende tematisk og en i hovedsagen narratologisk.

Den første form for kontrastering fremgår af fortællingens valg af indbo. Hvis fortællingen gør brug af en rig person, er det givet, at den også vil lade en fattig deltage, er den ene ung er den anden gammel, repræsenterer den ene nutidige idealer, repræsenterer den anden fortidens ditto osv. Denne form for kontrastvirkning (*antitesen*), der må betegnes som et gammelt, gennemprøvet middel i al litteratur, finder vi i de fleste vandrehistorier, f.eks.:

13.

I et S-tog mod København fra en af de nordligere forstæder sidder/ligger en halvsovende »tresserrest«. (en 35-40 årig mand, langhåret, iklædt islændersweater, ørkenstøvler og fuldskæg). Ind træder en pelsklædt dame fra de højere sociale lag. Hun sætter sig overfor manden, og begynder højlydt at fortælle sin mening om de arbejdssky, beskidte, uhæderlige samfundsnassere – som han efter hendes mening så umiskendeligt hører til – som bare bruger løs af de skattepenge, som hun og hendes lige betaler til staten år efter år.

Da der ved en station træder to kontrollører ind i den anden ende af vognen, vifter damen triumferende med sin billet, mens hun højlydt glæder sig til at se »nasseprinsen« få sin bøde –  
»– for de og Deres slags nedlader sig vel ikke til at betale for transporten?«

Manden, som har lyttet til tiraderne uden et ord, smiler venligt til damen, snupper hendes billet – og spiser den.

Så da kontrollørerne kommer til deres ende af toget, kan han roligt vise sit månedskort frem, mens hun febrilsk forsøger at forklare sin manglende rejschjemmel. Men den historie tror kontrollørerne naturligvis ikke på, og da damen anråber medpassagererne om vidneassistance, er der mærkeligt nok ingen, der har lagt mærke til, hvad der er foregået. Så bøden er uundgåelig.

At den ene af »øjenvidnerne« kunne afslutte fortællingen med, at den langhårede herre stak damen en 500 kr-seddel, inden han ved næste station forlod toget, gør jo ikke historien kedligere, vel?<sup>27</sup>

I denne historie repræsenterer de to persontyper hver deres letgenkendelige gruppe med afgørende indbyrdes forskelle (socialt, generationsmæssigt, kulturelt, økonomisk, tøjstil). Han er »tresserrest«, hun fra »de højere sociale lag«.

Der findes imidlertid flere muligheder for kontrastering over samme tema.

14.

Der sad en nydelig ældre dame i Stoget på vej mod Køge. På Hovedbanegården trådte en punker ind i den vogn hun sad i, og satte sig overfor hende. Damen følte sig tydeligvis ubehageligt tilpas ved hans selskab, og sad og skulede til ham, men punkeren – ikke uvant med situationen – sad og kiggede ud af vinduet, og prøvede at lade som ingenting. Ved en af de følgende stationer, steg et par S-togskontrollører ind i den anden ende af vognen. Damen lyste op ved synet, tog sin billet frem og sad og viftede med den, mens hun hoverede: »Ha, ha, du har ingen billet, nu kommer de og opdager dig, og du får en bøde...«. Punkeren kiggede noget forundret på hende, og da hun havde siddet og viftet lidt, tog han pludselig billetten ud af hånden på hende og spiste den!

Da kontrollørerne kom til deres sæde, råbte damen op og sagde: »han har spist min billet« – men det var svært at tro, så damen måtte betale en bøde, for at køre uden billet. Punkeren tog *sin* billet op af lommen og viste den frem, og skulle selvfølgelig ikke betale.

Da kontrollørerne var stået af, tog punkeren 200 kr. op af lommen, gav dem til damen, og steg af ved næste station.<sup>28</sup>

Her er modsætningsforholdet et lidt andet, mellem overklassedamen og punkeren, men ellers er spændingsfeltet intakt. Det er sågar lagt ind i topografien. S-togstrækningen sydover mod Køge, og hvad dertil hører af stationsbyer, er kendt for at huse de lavere sociale lag. Det er punkerens destination. Den nydelige ældre dame er steget på toget et sted nord på. De to konfronteres på Hovedbanegården, og alt som vi nærmer os punkerens bestemmelsessted, går han også af med sejren. I sin kontrastering sætter fortællingen to persontyper stævne og får en god historie ud af det. Min meddeler lægger til, at hun senere har hørt andre versioner, hvor en hip-hopper eller en autonom gæstecoptæder. Jeg har selv tilbage i 1970'erne hørt en identisk historie med en rocker i hovedrollen. Denne udskiftning i rollelisten er ikke overraskende. I 1970'eren var det rockeren, der blev regnet til samfundets udskud. I 1980'erne var det punkeren eller BZ'eren. Og i 1990'erne kan enten en autonom eller en hip-hopper styrke kontrasteringen. Når det gælder valget af aktantmuligheder, drejer det sig om at finde den konkrete aktør, der netop her og nu gør sig bedst som modspiller til den fine dame, der tilsyneladende optræder som konstant størrelse. Indplacering af en ny rolleindehaver på en tidligere plads kan ske stort set problemfrit, da vandrehistorien holder til i en relativ ubunden prosaform, der giver kontinuerlig mulighed for både sproglig og motivisk tilpasning.

Som vi har set det foreløbig, ynder vandrehistorien på symmetrisk vis at sætte to (eller flere) adverse personer sammen i fortællingens rum. Men der findes endnu en måde at tilvejebringe den stærke kontrastering på, nemlig den narratologiske, som kommer i stand gennem fortællingernes måde at arbejde med stoffet på. Det sker ved at bygge et modsætningsforhold op imellem beskaffenheden af de tildragelser, der overgår personerne i historien og disse personers manglende robusthed og resistens. Som det hed sig tidligere, så er det altid noget konkret, der rammer individet. Og jo mere skrækindjagende (eller positivt) det er, jo stærkere fremstår fortællingen såfremt offeret er tilpas sårbart og uforberedt. Eksempler herpå er de fire varianter af fortællingen om katten og den hårdtprøvede dame. Vi ser, hvordan det fremhæves i flere af katte-historierne (4, 5, 7), at der er tale om en dame, der drager omsorg for dyret, at hun så vidt mulig vil undgå, at det lider osv. Katten for sin del fremhæves også som den sødeste lille kat i den ene historie (4), og kaldes mis i en anden

(7). Vi får i første omgang det indtryk, at damen overvinder sig selv i den gode sags tjeneste, og kun meget nødtigt gør det, situationen kræver af hende: at dræbe det lille dyr. Senere i historien viser det hele sig at være forgæves, og ufrivilligt fremstår hun som bestialsk kattermorder, hvilket er en grel modsætning til den venligtsindede rolle, hun indledningsvis blev sat til at spille. Noget tilsvarende går for sig i historie nr. 6, hvor manden indledningsvis viser mandsmod, »finder sin mandighed frem«, og slår dyret for panden, blot for at opdage, at handlingen er alt andet end mandhaftig. Bemærk her, at den narratologiske modsætningslov står i nær forbindelse med indledningsloven (§ 4), hvor det hed sig, at vandrehistorien går fra det hvilende til det stærkt bevægende, fra det daglige til det usædvanlige.

Vi kan altså tale om to måder at tilvejebringe den effektfulde modsætning på: Dels med tematiske og konkrete elementer, dels ved at spænde den ud på en narratologisk akse. Forskellen kan yderligere illustreres ved at gengive to varianter af tandbørste-historien (12).<sup>29</sup>

15.

Tre unge blonde piger er på en festlig ferie i Florida. Da de en dag kommer hjem fra stranden har der været indbrud. Alt af værdi er blevet stjålet, undtagen kameraet. De anmelder tyveriet, og nyder resten af ferien. Da de kommer hjem og fremkalder filmen viser det første billede en sotr [sandsynligvis stor (ell. sort)] neger med bagen til kameraet. Ud af den stikker deres tre tandbørster.

16.

En familie er taget på en længere ferie. Ved hjemkomsten opdager de der har været indbrud i huset. De rydder op og opdager at tyvene lykkeligvis ikke har fundet et kamera de havde liggende i huset. Efter et stykke tid fremkalder de filmen i kameraet, da de har taget filmen færdig. Da de henter billederne og ser dem for første gang forstår de, at tyvene alligevel har haft fingre i kameraet. På det ene af billederne er motivet en røv med faderens tandbørste, med børsterne indad, stikkende ud fra anus. Selvsamme tandbørste har faderen anvendt siden de kom hjem fra ferie.

I den første historie (15) rubricerer modsætningen sig omkring de konkrete optrædende. Her finder vi den dikotomisk tvedeling: mand vs kvinde, ung (lille) vs stor, hvid vs sort, indfødt vs turist. I den anden historie

(16) er modsætningen i højere grad af narratologisk, fortælle-mæssig art. Her accentueres først det lykketræf, at kameraet ikke blev stjålet, hvilket i anden omgang er ensbetydende med, at det forfærdelige vidnesbyrd, som apparatet gemmer på, kommer for en dag. Heldet viser sig at berede vejen for sin modsætning: et sort uheld.

Vandrehistoriens brug af personer med tydelig gruppetilhørsforhold med henblik på en konfliktudformning samt den narratologiske polaritetssøgning synes at udgøre selve det kreative princip, vandrehistoriens *modus operandi*.

## § 8 Økonomiloven

I vandrehistorierne indskrænkes personbeskrivelserne til udelukkende at omfatte de træk ved personerne, der har betydning for handlingens udvikling.

Vandrehistorien har ikke meget plads at gøre godt med, hvorfor det gælder om at udnytte den optimalt. Af den grund bliver personskildringen ofte både minimal og af metonymisk karakter. Som det fremgår af alle de prøver, der er medtaget her, så er persondetaljerne skåret ned til et minimum. Til gengæld er de få, vi finder, træffende og sigende; f.eks. i nr. 13, hvor mandspersonen præsenteres som »halvsovende«, »langhåret« med »fuldskæg« iført »islandsk sweater« og »ørkenstøvler«. Samtidig påhæfter vandrehistorien sine figurer meliorativer og pejorativer, plus- og minusord, der med deres entydige konnotationer prompte kan benyttes uden for mange mellemregninger, f.eks. indledningen i nr. 15: »Tre unge blonde piger er på en festlig ferie i Florida«.

## § 9 Synlighedsloven

I vandrehistorierne er det ud fra den konkrete, sceniske fremstilling, vi må slutte os til personernes psykologiske bevæggrunde og deres dybere egenskaber. Vandrehistorierne *handler* ikke om følelser og intentioner, forhåbninger, skuffelser m.v., men *viser* følelser omsat i handling. Al folkedigtning er som bekendt kendetegnet ved, at det foregår på aktørernes yderside (*vision de hors*).



Sammen med § 8 kan § 9 sættes i forbindelse med indledningsloven (§ 4) samt modsætningsloven (§ 7), der er tale om forskellige sider af samme sag: Indledningsvis opstilles figurene i det narrative rum, mens de påhæftes nogle stærkt stiliserede karakteristika, som tilhøreren har entydige forventninger til (jf. ovenfor). Herefter stilles personernes faktiske motiver og egenskaber frem som en handling i tekstforløbet, der ikke sjældent bryder med den profiltegning, fortællingen lagde ud med. Til at begynde med kan vi f.eks. blive præsenteret for en »tresserrest« (13) og hvad dertil hører af udvendige kendetegn. Derved åbnes et paradigmatisk og forudfattet register hos tilhøreren, der i det syntagmatiske forløb gøres til skamme efterhånden som personens ageren viser os noget andet. Altså: Personens sande væsen stifter vi bekendtskab med gennem dennes bedrifter og gerninger, mens historien undervejs spiller på vores tilbøjelighed til at slutte fra enkelte karaktertræk til hele personens beskaffenhed. Vandrehistorien rejser direkte sin intrige i kraft af den opmærksomhed, tilhøreren er parat at investere i det fortalte forløb.<sup>30</sup>

## § 10 Loven om personbunden synsvinkel

Synsvinklen i vandrehistorien begrænser sig til perspektivet for én refererende person, der enten kunne have været part i sagen eller førstehåndstilskuer. Der er sjældent tale om personalteknik, hvor vi som tilhører får adgang til flere personers tankegang og sjæleliv (*vision de-dans*). Vandrehistorien er fortalt efter levende model, et virkeligt fortilfælde og må indrette sig efter dette. Bemærk f.eks. i historie 13 og 14 episoden i S-toget, hvor damen »højlydt« giver sine meninger til kende, eller »tydeligt viste ubehag«. Og i begge fortællinger bliver damen sat til at udsige sine tanker. I nr. 14 får det karakter af dårligt teater, hvor replikken er sagt med mere end et sideblik på publikum: »Ha, ha, du har ingen billet, nu kommer de og opdager dig, og du får en bøde«. Hvor vigtig denne synsvinkel-regel er, kan illustreres med følgende tandbørste-historie.<sup>31</sup>

17.

[...] Det er en historie om en bande af unge indbrudstyre, der udelukkende bryder ind i rige folks huse, når de ikke er hjemme. I stedet for at stjæle løs af indboet, holder de en kæmpe fest, hvor de

tømmer barskabet (incl. årgangsvinene), hopper i møblerne og leger lidt med anlægget. Et sted, hvor de var brudt ind, ville de lave lidt ekstra sjov, så de fandt familiens kamera. Derefter tog de familiemedlemmernes tandbørster og stak dem op i numserne. De tre indbrudstyve lod så den fjerde tage et billede med kameraet af de tre andre bagfra med tandbørsterne »oppe«. Derefter lagde de pænt kamera og tandbørster på plads. Spørgsmålet er så, om familierne fremkaldte filmen først eller børstede tænder først!!!

Vi har samme ingredienser som i de øvrige tandbørste-historier (12-15-16), men her er synsvinklen forlagt til indbrudstyvene, hvorfor fortællingen ikke kan udstikke det videre forløb efter tyvene har forladt åstedet. Alligevel er det fuldt muligt at få en pointe ud af plottet, nemlig ved at dreje fortællingen til et åbent og æggende spørgsmål, tilhøreren efterfølgende kan tænke videre på. Bemærk det afgørende og signifikante tempusskift: Indledningsvis har vi generisk præsens, hvor vi får beskrevet tyvenes gøren og laden i almindelighed. Herefter overgår beretteren til præteritum, idet der zoomes ind og en faktisk begivenhed bliver genfortalt. Endelig slutter vi i nutidspræsens, da spørgsmålet slås an og – netop i den nutidige, fortalte ramme – står og svinger i tilhørersens bevidsthed (jf. den tekst-eksterne pointe § 5).

Et eksempel på, hvor galt det kan gå, når historierne ikke overholder reglen om bunden synsvinkel, finder vi i katte-historie nr. 8. I første del af historien binder historien sig til ægteparret, der kører katten ned, for så afslutningsvis at blive tilbage ved dyret og tage ophold hos den lokale bager. Problemet er her, at historien ikke står til troende. Hvem favner *hele* dette scenario og kan fortælle det videre? Ægteparret kan ikke gengive den videre handling efter de har forladt åstedet. Bageren kan for sin del ikke vide, hvad der er gået forud, hvem de er osv.

## Afslutning

Til at begynde med hentede jeg en afhandling af Axel Olrik frem af sagnforskningens arkiver; en afhandling han begyndte at arbejde på første gang for snart 100 år siden og som stillede sig til opgave at bestemme de episke love i den traditionelle folkedigting. Med udgangspunkt i Olrik var det herefter muligt at reformulere og opdatere lovene med henblik på

den slags folkedigtning, der er i levedygtig i dag, nemlig vandrehistorien.

Ved at stille skarpt på reglerne for vandrehistoriens fremtrædelsesformer, har det særlig været dens karakter af litterært oplevelsesfænomen, der er trådt frem. Det handler om vandrehistoriens overlevelseshet: Falder historien ikke i tilhørerens smag og kalder på en eftertanke, så er dens dage talte. Den er derfor nødsaget til at etablere et suggestivt og stramt plot, der giver modtageren anledning til at lade historien vandre. Vi kan af den grund sige, at de episke regler repræsenterer den æstetiske og kreative virkemåde, vandrehistorien gør brug af med henblik på at forblive i omløb. Vandrehistorien er ingenlunde så quasi-litterær og amorf, som flere forskere har slået til lyd for.<sup>32</sup> Eller som Olrik udtrykker det, alt imens han lader sit romantiske ståsted træde i forgrunden: »sagn[et] har i sig selv en så storladent arkitektur, og har kunnet genfødes i menneskers tanke så bevidst, at digterne forgæves vil kappes med den her arbejdende folkesjæl«.<sup>33</sup>

## Litteratur

- Aarne Antti 1913: »Leitfaden Märchenforschung«, i *Folklore Fellows Communications* 13.
- Barnes, Daniel R. 1966: »Some Functional Horror Stories on the Kansas University Campus«, i *Southern Folklore Quarterly* XXX.
- Berendsohn, Walter 1930/1933: »Epische Gesetze«, i *Handwörterbuch des Deutschen Märchens*, Walter de Gruyter (Berlin und Leipzig).
- Brunvand, Jan Harold 1981: *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*, W.W. Norton (New York).
- Brunvand, Jan Harold 1986: *The Mexican Pet*, W.W. Norton (New York).
- Christensen, Robert Zola 1993: »Balladen om romantikernes folkeviser«, i *Edda* 3.
- Christensen, Robert Zola 1994a: »Vandrehistorier – En verden af gru og uhygge«, i *Plys* 8.
- Christensen, Robert Zola 1994b: »Historier på farten«, i *Kritik* 107.
- Christensen, Robert Zola 1994c: »Børnemorderen, den sindssyge kannibal og andre vandrehistorier«, i *BUM* 2/94.
- Christensen, Robert Zola 1995: »Vandrehistorien som litterær genre«, i *Tradisjon*.
- Christensen, Robert Zola 1996: »Vandrehistorier, psykoanalyse og narrativt begær«, i *Kritik* 120.
- Dégh, Linda 1971: »The 'Belief' Legend' in Modern Society: Form, Function, and Relationship to Other Genres«, i Hand, Wayland (ed.) *American Folk Legend*, University of California Press (Berkeley, Los Angeles, London).

- Holbek, Bengt 1984: »Epische Gesetze«, i *Enzyklopädie des Märchens*, Walter de Gruyter (Berlin, New York).
- af Klintberg, Bengt 1990 (1986): *Råttan i pizzen, Folksägnar i vår tid*, Nordstedts (Stockholm).
- af Klintberg, Bengt 1994: *Den stulna njuren*, Nordstedts (Stockholm).
- Krohn, Kaarle 1926: *Die Folkloristische Arbeitsmethode*, H. Aschehoug & Co. (Oslo).
- Nicolaisen, Wilhelm F.H. 1985: »Perspectives on Contemporary Legend«, i *Fabula* 26.
- Nicolaisen, Wilhelm F.H. 1987: »The Linguistic Structure of Legends«, i Gillian Bennett, Paul Smith & J.D.A. Widdowson (ed.) *Perspective on Contemporary Legend 2*.
- Olrik, Axel 1915: »Personal Impressions of Moltke Moe«, i *Folklore Fellows Communications* 17.
- Olrik, Axel 1921: *Nogle Grundsætninger for Sagnforskning*, Danmarks Folke-minder 23 (København).
- Propp, Vladimir 1958 (1928): »Morphology of the Folktale«, i *Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society* 9.
- Rubow, Paul V. 1943: *H.C. Andersens Eventyr Forhistorien – Idé og Form Sprog og Stil*, Nordisk Forlag (København).

## Noter

1. F.eks. Christensen 1994b.
2. F.eks. af Klintberg 1994; Dégh 1971, s. 57; Brunvand 1981, s. 3.
3. Christensen 1994a, Christensen 1994b, Christensen 1995, Christensen 1996.
4. Se Christensen 1995; Christensen 1996.
5. En tidligere version af bogkapitlet er trykt som selvstændig artikel i 1908 i henholdsvis *Danske Studier* s. 69-89 og *Nordisk tidskrift* s. 547-554, begge steder under titlen »Episke love i folkedigtningen«. Jeg vælger i det følgende at henvise til posthum-udgivelsen fra 1921; det er den yngste og således senest gennemarbejdede version, formuleret og nedskrevet af Olrik selv i 1916 (Holbek 1984, s. 63).
6. Olrik 1921, s. 67.
7. Olrik 1915.
8. Moltke Moes forelæsninger omkring de episke love er udgivet posthumt i *Edda* nr. 2 fra 1914, nr. 4 fra 1915 samt nr. 7 fra 1917. De to finner Antti Aarne (Aarne 1913) og Kaarle Krohn (Krohn 1926) placerer siden – i forlængelse af Moes tanker vedrørende forandringer og vandringer – de episke love ind i en geografisk-historisk tradition.
9. Berendsohn 1930, s. 566; se også Holbek 1984, s. 58.
10. De to synsmåder udelukker imidlertid ikke hinanden. Det diakrone perspektiv kan illustrere, hvilke synkrone livsbetingelser fortællingerne er underlagt (se. f.eks. § 1, § 7, § 8, § 9).

11. Se note 8.
12. Propp 1958 (1928).
13. Olrik 1921, s. 66.
14. Rubow 1943, s. 2.
15. Et antal af Olriks paragraffer er ikke kommet i betragtning i min taksonomi: Olriks § 57 konstaterer slet og ret, at der optræder episke love. § 61, § 62, § 74 og § 75, der berører gentagelsen og tretalsloven, angår i første række eventyret. § 78, § 79, § 80 samt § 82 er ikke udfyldte af Olrik. § 81 angår de episke loves gyldighed, når det gælder kunstdigtningen, hvilket ikke vil blive taget op her. Endvidere har jeg tænkt nogle af de love sammen, som direkte er affødt af hinanden (f. eks. § 65 og § 66 samt § 71 og § 72), ligesom jeg har bestræbt mig på – i højere grad end det er tilfældet hos Olrik – at anbringe beslægtede paragrafer i hinandens umiddelbare nærhed.
16. Vandrehistorierne vil her blive gengivet som de er blevet nedskrevet af deres meddelere. Hvor jeg af forståelseshensyn har fundet det nødvendigt at foretage tilføjelser, er det sket i skarp parentes: [ ].
17. af Klintberg 1994, s. 15ff.
18. Se også af Klintberg 1990 (1986), s. 108.
19. Brunvand 1981, s. 181.
20. Brunvand 1986, 13f.
21. De første fire varianter (4-7) stammer fra *Politikens* indsamling marts 1994, den femte (8) har jeg indsamlet i forbindelse med min undervisning på Københavns Universitet efteråret 1994.
22. Historien har jeg fået tilsendt efter et interview i *Dagbladet* (4/1-1996) om vandrehistorier, hvor jeg opfordrede læserne til at sende mig deres historier.
23. F.eks. Barnes 1966, s. 310f.
24. Begge historier stammer fra *Politikens* indsamling marts 1994.
25. Bl. a. pointeret af forskeren Wilhelm Nicolaisen (Nicolaisen 1985; Nicolaisen 1987).
26. Historien stammer fra efteråret 1994, hvor jeg i forbindelse med en artikel i *Kritik* (107), opfordrede læserne til at sende mig deres historier.
27. Fra *Politikens* indsamling marts 1994.
28. Historien er samlet ind i forbindelse med min undervisning på Københavns Universitet efteråret 1995.
29. Den første fortælling har jeg fået tilsendt af en studerende (Københavns Universitet) i forbindelse med en artikel, jeg havde i instituttidsskriftet *Reception* i 1994. Den anden på baggrund af artiklen i *Kritik* 107.
30. Se Christensen 1995; Christensen 1996.
31. Historien har jeg fået tilsendt efter et interview i *Vordingborg Dagblad* (3/1 1996) om vandrehistorier, hvor jeg opfordrede læserne til at sende mig deres historier.
32. Christensen 1995; Christensen 1996.
33. Olrik 1921, s. 70.