

Fra Piazza del Popolo og fortællingen som genre

Fortællingen og genrebegrebet

Hvad er en fortælling? Dette enkle spørgsmål har beskæftiget mange litteraturforskere gennem tiderne, men ejendommeligt nok har det ikke stået i fokus i den nyeste debat om fortællingens genkomst. Her har der i stedet været en tendens til at anlægge en meget bred fortolkning af begrebet 'fortælling'. Det forstås overvejende synonymt med 'det episke' eller 'det narrative' og bringes i anvendelse på alle typer fortællinger, noveller og romaner.¹

Men 'fortælling' er også et genrebegreb, og fortællingen som genre har sin egen historie. Den genrebundne indfaldsvinkel er naturligvis mere snæver end den narrative definition på fortællingen. Men den kan være frugtbar at inddrage, hvis man som jeg – i forlængelse af de russiske formalisters og Michail Bachtins teoretiske arbejder – forudsætter, at litteraturen i høj grad udvikler sig som en dialogisk proces, hvor såvel enkeltværker som større strømninger forholder sig dialogisk til tidligere, som svar på, forkastelse af, pasticher over eller parodier på, hvad der tidligere er skrevet. I en sådan sammenhæng bliver genrebegrebet væsentligt, fordi det er dér, de forskellige typer stillingtagen tydeligst afslører sig.

I forbindelse med fortællingen er det første spørgsmål, man må stille sig, om fortællingen overhovedet fornemmes som en brugbar genre i en periode? Dernæst kan man gå videre og undersøge, hvordan den konkrete fortælling indplacerer sig i forhold til genretraditionen.

Helt overordnet vil jeg hævde, at de fortællinger, der skrives i Danmark i dag, og som bevidst placerer sig som led i en fortælletradition, er kendetegnet ved en meget udviklet genreforståelse og en tilsvarende høj grad af selvrefleksion og dialogisk bevidsthed. Det gælder udpræget f.eks. Peter Høegs *Fortællinger om natten* fra 1990. Men hvad er det for en tradition, de forholder sig til?

I denne artikel vil jeg tage udgangspunkt i en grovskitsering af forholdet mellem periode og fortællingen som genre i Danmark. Af flere grunde vil jeg inddrage Vilhelm Bergsøes *Fra Piazza del Popolo* som centralt analyseeksempel. For det første har den siden sin udgivelse i 1866 været en steady-seller, og dermed er den kommet til at stå ganske stærkt i den danske fortælletraditions læsningshistorie. For det andet mener jeg, den er en delvist overset dialogpartner for mange senere danske fortællere. Som populærfortælling har den nemlig ikke stået særlig stærkt i litteraturhistorien. Det forhindrer ikke, at den som klangbund og inspiration er indgået i en genrebevidsthed, der har fremprovokeret svar i form af pasticher og mere eller mindre ironiske med- og modfortællinger. Der kan således i en række henseender trækkes en linje fra Vilhelm Bergsøes fortællinger til Karen Blixens. Og Peter Høegs *Fortællinger om natten* relaterer sig muligvis ikke kun til Karen Blixens fortællinger, men også til Bergsøe-traditionen. Hvordan vil jeg komme ind på i sidste afsnit.

Periode og genre

Hvor længe der er blevet fortalt eventyr og historier fortæber sig i den mundtlige fortælletraditions uvished. Men i hvert fald siden antikken er en del af dem blevet nedskrevet, og med Petronius' *Satyricon* (skrevet før år 66) og Apuleius' *Det gyldne æsel* (skrevet før år 175) har vi allerede mange af fortællingens grundelementer – og en mangfoldighed af fortælleformer, der spænder fra eventyret til intrigehistorien i samfundets højeste lag, fra røverhistorien til den fortsatte fortælling om, hvordan samfundet ser ud fra neden, f.eks. gennem et æsels optik.

Den antikke tradition genopdages i den tidlige renæssance, hvor Boccacios *Decameron* fra ca. 1350 og Chaucer's *Canterbury Tales* fra 1373 – 1400 leverer en særdeles levedygtig, fuldt udfoldet genretradition, som alle senere fortællinger i en eller anden forstand forholder sig til. Dertil kommer *1001 nats eventyr*, en persisk-arabisk samling af eventyr og fortællinger, som kan spores tilbage til det 9. århundrede, og som netop i det 14. og 15. århundrede begyndte at blive udbredt i Europa.

Det begreb, vi i dag har om fortællingen som genre, er desuden i høj grad afhængigt af den særlige udformning, fortællingen fik i romantikken, særligt den tyske romantik. I genrebegrebet indgår således dels ældre traditioner, dels den tyske romantiske tradition som konstituerende elementer.

Det er da også karakteristisk nok netop Boccaccio-traditionen og den tyske romantiske tradition, Søren Baggesen tager som udgangspunkt i sin bog om *Den blicherske novelle* fra 1965. En bog, hvis novellebegreb siden fremkoms-

ten har været meget omdiskuteret, men som stadig for mig står som en af de centrale i en genredefinerende diskussion.² Heri analyserer Baggesen Giovanni Boccacios »De vildfarne« fra *Decameron* (5. dags 3. historie), Heinrich von Kleists »Die Marquise von O...« og Jeremias Gotthelfs »Die schwarze Spinne« som forudsætninger for at opstille et genrebegreb.

Analyserne fører ham frem til følgende resultater. For det første: I novellen (eller fortællingen) indbyder formen til fremstillingen af en etableret *fortællerpersonlighed* inden for fiktionen, til et *spil* mellem fortæller og fortælling og en *adskillelse* mellem fortællertid og fortalt tid, der understøtter fiktionen om et faktisk afsluttet forløb, som berettes. For det andet: *Begivenheden* er central i novellen (eller fortællingen). Der er ofte tale om begivenheder, der kommer til menneskene udefra, begivenheder, de ikke har nogen indflydelse på (som pest, krig eller bare andre menneskers handlinger eller et tilfældigt møde). Det er dermed menneskenes *vilkår*, der tematiseres. For det tredje knyttes trådene i novellen (eller fortællingen) sammen i et *determinationspunkt* eller et *tolkningspunkt*, der er bestemmende for alle senere begivenheder. De to punkter kan falde sammen i en egentlig *pointe*, som strukturerer udvalget af begivenheder samtidig med, at den giver nøglen til forståelsen af dem, men de kan også optræde hver for sig.³

Det er især den tematiske genredefinition og dens betoning af »de irrationelle kræfter«, der har ægget til modsigelse.⁴ Dette element kan naturligvis fortolkes mere eller mindre bombastisk. Det kan være det uforklarlige, det metafysiske. Eller det kan forstås mere jordnært som blot de biologiske og historisk givne vilkår, der unddrager sig kontrol. Givet er det imidlertid, at mange fortællinger handler om netop disse vilkår, jf. også undergenren 'skæbnefortælling', eller som Karen Blixen valgte at kalde den 'skæbneanedote'.

Det er sikkert også netop det forhold, der gør, at fortællingen har være meget forskelligt værdsat som genre til forskellig tid. I Danmark som i andre lande udvikler fortællingen sig på en måde, så der i nogle perioder er en oplagt *samklang* mellem tiden og fortællingen som genre, mens der i andre perioder er en lige så åbenlys *disharmoni*. Samtidig kører fortællingen i disse sidstnævnte perioder videre som altid populær understrøm og dukker også undertiden op til overfladen.

Samklang opstår der, når fortællingen i en periode modsvarer dominerende strømninger og derfor opleves og udnyttes som adækvat fortolkningsgenre. Omvendt opstår disharmonien, når de dominerende strømninger tager afstand fra fortællingen og fornemmer genren som problembehæftet eller direkte inadækvat. Sådanne perioder kan til gengæld åbne op for genreeksperimenter, der igen kan føre til fornyelse.

En grovskitse af *fortællingens periodisering* i Danmark kan illustrere forholdet.

I perioden 1820 – ca. 1860 er der samklang: Først og fremmest St.St. Blicher udfolder fortællingens muligheder, men også B.S. Ingemann, fru Gyllembourg, Carl Bernhard og Christian Winther bidrager. Samtidig skriver H.C. Andersen sine bedste eventyr.

Op gennem 1860erne fornemmes en vis afmatning. M.A. Goldschmidts *Fortællinger og Skildringer* fra 1860erne rummer fremragende fortællinger, men leverer også eksempler på, hvordan fortællingen glider over mod skildringen. I »Hvorledes man lever i Rom« fra 1863 og »Ghetto« fra 1865 er fortællingen således helt borte til fordel for miljøbeskrivelsen. – Og i 1870erne og 80erne eksperimenteres der kraftigt med genren, men ofte på en måde, der synes at afskaffe fortællingens nerve – begivenheden eller historien.

Op mod århundredskiftet og frem til omkring 1920 fornemmes genren igen som brugbar. De realistiske fortællere og det folkelige gennembruds fortællere leverer forskellige nye udformninger af den. Henrik Pontoppidan, Johs. V. Jensen, Marie Bregendahl, Jeppe Aakjær og Martin Andersen Nexø bidrager således alle til genoplivningen af fortællingen.

I 1920erne og 30erne sker der igen en afmatning. Når mange danske kritikere ikke anede, hvad de skulle stille op med Karen Blixens *Syv fantastiske Fortællinger* fra 1935, skyldtes det bl.a., at fortællingen som genre blev opfattet som usamtidig, som en genre, der ikke modsvarede den danske virkelighed.⁵

Besættelsesårene og efterkrigstiden var derimod en periode, der havde større forståelse for Karen Blixens fortællinger, og hvor nye fortællere som H.C. Branner og Martin A. Hansen udfoldede den symbolske og den mytiske fortælling.

Modernismens forhold til fortællingen var tvetydigt. På den ene side benyttede fortællere som Villy Sørensen og Peter Seeberg fortællingen som genre, på den anden side blotlagde de dens mekanismer, så der ikke var meget fortælling tilbage, når de var færdige med den. Et raffineret opgør med genren som konvention.⁶

Efter den modernistiske aflivning af fortællingen vakte det en del opsigt, da genren i 1988 næsten programagtigt genopstod med den markante udgivelse *Septemberfortællinger* i syv bind. Karakteristisk nok var mange af de gamle modernister som Ulla Ryum, Inger Christensen, Henrik Nordbrandt, Peter Seeberg og Svend Åge Madsen bidragsydere. Alting var efter bogen: der var en ramme, et midlertidigt fællesskab, en katastrofe, en ventetid. Der var en ramme fortæller og andre etablerede fortællerpersonligheder. Der var i de enkelte samlingers temaer en vis koncentration om udefra kommende begivenheder –

således skæbnen, mordet, mødet. Og endelig var der da også nogle replikker til modernismen med fortællingerne om 'Ingenting' og 'At holde sin mund', der kunne antyde, at alt alligevel ikke var helt som før.

Men også yngre forfattere blev pludselig tiltrukket af genren. Som nævnt kom i 1990 kom et vægtigt bidrag med Peter Høegs *Fortællinger om natten*. Også i dette tilfælde er der tale om en særdeles reflekteret brug af fortællingen, en pasticheteknik med base i først og fremmest en minutiøs Karen Blixen-læsning.

I vore dage lader det således til, at der igen er samklang mellem perioden og fortællingen som genre. Som det var tilfældet med Karen Blixen i 1930-erne, er også nutidens kritikere opmærksomme på pasticheelementet, og i hvert tilfælde kan man konstatere, at genlanceringen sker på et højt refleksionsniveau, hvor forfatterne er særdeles bevidste om, hvilken genre de arbejder med.

Fortællingens historie i Danmark set ud fra en genresynsvinkel og taget som helhed er en uskreven historie, og ovenstående grovskitse til en periodisering må naturligvis tages med alle mulige forbehold. Alligevel mener jeg nok, at man kan uddrage en lære af den.

For det første viser den, at fortællingen ikke sådan er at få bugt med. Lige så ofte den erklæres død (for en periode), lige så ofte rejser den sig igen i en ny skikkelse (i en anden periode). Dette skyldes formentlig ikke blot modebølger eller litterære genrens skiftende krav på opmærksomhed, men også, at bestemte perioder er mere disponerede for fortællingen som genre end andre.

For det andet viser den, at der tværs gennem brud og opgør aftegner sig en genretradition bestående af mange forskellige lag, som fortællingen til enhver tid kan forholde sig til, gribe tilbage til, brodere videre på. Et relativt konstant element i denne genretradition er den populære fortælling, som gør sig gældende gennem alle de perioder, man kan udskille. Populær er fortællingen nemlig til enhver tid!

Hvad dette begreb indebærer, og hvordan det virker, vil jeg illustrere ved at gå til en af de mest populære fortællere i Danmark fra forrige århundrede, Vilhelm Bergsøe.

Den populære fortælling i 2. halvdel af 1800-tallet

Som nævnt fornemmes fortællingen op mod 1870 som en utidssvarende genre, og i naturalismens glansperiode ligger den klassiske fortælling underdrejet. Det er den tilstand, Sophus Bauditz lader sin forstråd karakterisere i *Historier fra Skovridergaarden* 1889:

»Aa, jeg gider ikke læse mere af det Vaas!« sagde han en Dag og smed en nyudkommet Bog hen ad Bordet. »Det er 'Interiører' alt sammen, Interiører og ikke andet! Om hundrede Aar er det eneste, Efterkommerne kan læse sig til om os, hvordan der saa ud i vore Kabinetter ... Aldrig har Forfatterne noget rigtigt at skrive om, kun om det exceptionelle, det sygelige – det er ligesom min gamle ven, Baronen, der kun samler paa abnorme Opsatser! Der er ingen Handling, ingen 'Historie' i det; den Kunst at fortælle er ligefrem i færd med at dø ud! ...

- Ja, nu sætter jeg mig hen og læser et Par Historier i Boccacio – det ved man da, hvad er!«⁷

Der er to hovedtendenser i den måde, fortællingen ligger underdrejet på i 2. halvdel af 1800-tallet. Den ene er den idylliserende form, som Goldschmidt lagde op til med »En Jul paa Landet« 1863. Det er den, Sophus Bauditz viderefører med sine *Historier fra Skovridergaarden* fra 1889 og *Krøniker fra Garnisonsbyen* fra 1891. – Hvad karakteriserer da den idylliserende form?

Fortællingerne foregår i et landligt miljø eller i en provinsby. Det kan være i en præstegård eller en skovridergård, det kan være omkring en katedralskole eller en garnison. Hovedpersonerne er lærere, studenter, officerer, præster, større eller mindre godsejere, jægere, skovridere, ofte fremstillet som typer. Konflikterne er afdæmpede, hverdagskonflikter, der udspringer af kærlighed, arbejde, temperamentsforskelle, standsforskelle.

Det idylliserende ligger både i miljøet, der som regel er tegnet kærligt-humoristisk, og i håndteringen af konflikterne, der både kan få resignerede og lykkelige slutninger, men hvor hovedtendensen er: 'Enhver efter fortjeneste' og 'Alt på sin rette plads'.

Julefortællingerne spiller her en særlig rolle, og det er i forlængelse af dels traditionen fra Henrik Scharlings *Ved Nytaarstid i Nøddebo Præstegaard*, 1862, og Goldschmidts før omtalte fortælling. En tradition, der blev særdeles sejlivet, og som stadig videreføres i julehefterne i dag. Det er da også karakteristisk, at en del af Bergsøes fortællinger er samlet under titlen *Julefortællinger*.

Det er klart nok efterklang, men altså en tradition, der har spillet en stor rolle i den populære fortællings historie. Bauditz' *Historier fra Skovridergaarden* er med 1950-oplaget (13. oplag) optrykt i 77.400 eksemplarer.

Den anden hovedtendens er den folkelige fortælling og/eller den historiske fortælling. En hovedrepræsentant for den er Carit Etlar (pseudonym for Carl Brosbøll) med f.eks. *Krigsbilleder* 1865. Fortællingerne heri følger 1864-krigens gang kronologisk, men er i øvrigt selvstændige beretninger om tragi-ko-

miske episoder, mennesker, dyr og deres skæbne under krigen. Forskellen i forhold til de idylliserende er, at miljøet er almuens og hovedpersonerne almindelige mennesker; synsvinklen er de menige soldaters og sympatien er på deres side. Fokus ligger på det menneskelige moment midt i krigen grusomhed.

Der er også meget fortælling i Carit Etlars romaner, der opnåede en langt større læserskare end fortællingerne. Fortælling i den forstand, at handlingsforløbet altid er det centrale, og at der er et eventyrligt moment i de historiske romaner fra *Strandrøveren* 1853 over *Gøngehøvdingen* og *Dronningens Vagtmester* 1853–55 til *Fangen paa Kalø* 1877.⁸

Der er elementer af begge disse traditioner hos Vilhelm Bergsøe, men han trækker derudover stærkt på Goldschmidt og hele den klassiske fortælletradition, hvis konturer er opridset i forrige afsnit. Hertil kommer melodramaet og føljetonromanen. Bergsøe suger således mange traditioner til sig og udfolder dem på en speciel måde, som jeg vil gøre rede for i det følgende.

Fra Piazza del Popolo – modtagelses- og tilblivelseshistorie

Vilhelm Bergsøes *Fra Piazza del Popolo* udkom i december 1866 og blev anerkendende modtaget af anmelderne i *Berlingske Tidende* (21.12.1866) og *Dagbladet* (24.12.1866). I *Illustreret Tidende* (16.12.1866) var anmeldelsen mere forbeholden. Først og fremmest Bergsøes brug af genkendelige modeller fra det virkelige liv vakte anstød. Den mest spektakulære anmeldelse var dog Clemens Petersens i *Fædrelandet* (19.1.1867), som Paul Rubow da også har valgt at optrykke i sin lille bog om Bergsøe.⁹ Den begynder sådan:

»Errare humanum est, men naar Feiltagelsen bliver syvhundrede Sider stor, begynder den rigtignok at blive noget umenneskelig.«

Og så slagtes romanen ellers over de næste mange spalter. Som sagt mente andre anmeldere anderledes, og læserne gjorde i hvert fald. De to kritiske anmeldelser kan i øvrigt meget vel have været med til at forhøje læserinteressen, *Illustreret Tidendes* anonyme ved sin appel til den almindelige nysgerrighed, som påtegningen af nøgleroman-aspektet indebærer, og Clemens Petersens ved sit stort anlagte romanmord.

Allerede i 1882 forelå bogen i 5. oplag. Mit eksemplar, som ligger til grund for sidehenvisningerne i det følgende, er fra 1924.¹⁰ Det er illustreret af Erik Henningsen, og heri angives bogen trykt i 105.000 eksemplarer. Bogen

blev oversat til tysk i 1869 og svensk i 1870 og udkom fortsat på dansk i stadig nye oplag gennem hele dette århundrede, hvilket kan efterspores i *Dansk Bogfortegnelse*. 20. oplag er fra 1979; den er desuden udgivet som Tranebog og i forskellige andre billigbogsudgaver, og med Nyt dansk Litteraturselskabs udgivelse 1988 nærmer det samlede oplagstal sig 200.000.¹¹ Rubows karakteristik af bogen som »den danske Litteraturs maaske ejendommeligste, i alt Fald mest populære Fiktionsværk« har således belæg i bogens status som steady-seller fra 1866 til i dag.

Tilblivelsesomstændighederne er specielle. Bogen er et debutværk, og det er dikteret til andre. Vilhelm Bergsøe (1835 – 1911) var naturvidenskabsmand af profession, han havde netop afsluttet en række undersøgelser med mikroskop og var i færd med at skrive doktorafhandling, da han blev ramt af en øjensygdom, der gjorde ham uarbejdsdygtig inden for sit egentlige felt. Disputatsen om sværdfiskens parasit blev færdig i 1863, men Bergsøe var næsten blind frem til 1875, da han fik synet igen efter en operation. Sygdommen bevirkede, at Bergsøe rejste til Italien i 1862-63 for om muligt at komme sig. Her traf han Goldschmidt og indlevede sig i den nordiske kolonis italienske livsmønster.

Måske var øjensygdommen helt banalt en af grundene til valget af fortællingen som genre. I hvert fald er den givetvis grund til de svipsere, værket rummer i navne og intrigeafvikling, selv om der jo også er konvention for den slags i føljetonlitteraturen.

Titler med Fra ... var på mode i samtiden. Alligevel er det et godt valg, fordi den sammenfatter fire vigtige momenter. For det første tilkender den pladsen betydning som en dobbelthed af det åbne, offentlige rum, hvor nyheds- og meningsudveksling kan finde sted, og en konkret lokalitet, skandinavernes mødested. Begge aspekter falder tilfældigvis sammen i det sted, der peger langt tilbage i historien gennem sine ornament, obelisk, løverne og springvandet – til Ægypten, det gamle Rom og renæssancen. For det andet er det folkets plads, et forum for det populære og dermed også et passende sted at fortælle historier. For det tredje signalerer titlen, at der er foretaget nedslag, udvalg og fravalg, med det lille »Fra«: Der er ikke tale om hele sandheden, men om brudstykker, vi selv må sætte sammen. Og for det fjerde angiver titlen ud fra en dansk læsersynsvinkel, at vi bevæger os ind i en fremmed, eksotisk verden, Piazza del Popolo. Italiensfarere kan så nikke bekendt dertil.

Roman eller fortællinger?

Der har været en del forvirring omkring bogens genrebegreb. Bergsøe valgte først selv undertitlen »Livsbilleder samlede i Rom«, men erstattede den i 2.-udgaven fra 1870 af betegnelsen »Nouvelle-Cyklus«. Rubow argumenterer for, at der snarere er tale om en roman:

»... Ideen om at stramme Intrigen saa stærkt, at Værket snarere blev en Roman end en Novellekreds, er opstaaet efterhaanden som Arbejdet skred frem.«¹²

Det er fuldstændig rigtigt, at der er romanagtige elementer i det samlede værk, og det rummer endda en hel lille indlagt melodramatisk roman. Alligevel er det min opfattelse, at spillet og spændingen i værket fungerer, fordi det er opbygget af fortællinger. Sådan er det i anslaget, og sådan er det i værket som helhed.

Lad os tage anslaget først. I løbet af de første 12 sider etableres rammehistorien: en ung dansk selvbevidst og nationalt bevidst læge ved navn Verner indgår væddemål med nordmanden Berthelsen om, at han kan nå ud til et planlagt udflugtsmål i Roms omegn og tilbage igen inden kl. 24 – i en situation, hvor udgang frarådes på grund af huserende røverbander. Hvad stiller resten af selskabet op i ventetiden på Piazza del Popolo? De fortæller naturligvis historier. Og hvordan? På en måde, der direkte inddrager traditionen fra *Decameron*:

»»Er det ikke faldet nogen ind,« spurgte jeg, idet jeg tog Plads paa det nederste Trappetrin, »hvor paafaldende denne Gruppering ligner et Maleri, som hænger i et af Gallerierne i Firenze? Det er Dekameronens første Nat. I Midten, lænende sig op til en Venusstatue, sidder dens udødelige Forfatter ... Jeg opfordrer derfor dig, o Aabye-Boccaccio! til at fortælle et af dine vidtberømte Eventyr, hvis Ry naar saa vidt omkring, at de er kendte fra Regensen til Kapitolium, og naar du er færdig dermed, da at overrække Laurbærkransen til en anden ...

Har ikke ethvert Menneske i det mindste én Gang i sit Liv oplevet et eller andet, som er værd at meddele, og hvad Formen angaar, da gør som Edderkoppen: Spind en Ende ud af Dem selv, sæt Dem selv som Centrum i Deres Tankevæv, og lad os andre være de Fluere, som fanges deri.«¹³

Oversigt over rammefortælling og de 7 fortællinger i Vilhelm Bergsøes *Fra Piazza del Popolo*.

side	titel	fortæller	genre	sted
7-8	Prolog	forfatter	lyrik	Danmark
11-24		rammefortæller i jeg-form	ramme-fortælling	Piazza del Popolo
24-94	»Torden skyen«	Læge Poul Aaby Poul Aabyes far	skæbnefortælling	København Paris København
94-103		jeg-fortæller	rammefortælling	P. del P.
103-182	»Malms Historie«	Den gamle Kunstner	skæbnefortælling	Rom (Norge som baggrund)
183-193		jeg-fortæller	rammefortælling	P. del P. Ponte Molle
193-233	»Signor Naso«	Den svenske maler Gjörck	grotesk fortælling	Rom
233-250		jeg-fortæller	rammefortælling	Ponte Molle
250-442	»Holmgreens Manuskript«	Frederik From	melodramatisk roman	Frederiks- dal/Kbh.
442-458		jeg-fortæller	rammefortælling	P. del P.
458-503		Henrik Verner	røverhistorie udfyldning af hullerne i rammefortællingen	Albaner- bjergene
503-508		jeg-fortæller	rammefortælling	P. del P.
508-560		Leon de Ville	fantastisk fortælling	Villa Pisani/ sakofagen
561-572		jeg-fortæller	rammefortælling	Albaner- bjergene
573-585		Poul Aabye	moralsk fortælling	Kbh.
585-618		jeg-fortæller	rammefortællin- gens og de 7 fortæl- lingers afslutning	Albaner- bjergene/ Villa Pisani

tid	tema
maj 1866	En dobbeltbevægelse: synet svinder, men det indre syn - fantasien - styrkes.
Valborgsaften, 1. maj	Væddemålet
1853	Døden og skæbnen
1832	
1853	
Valborgsaften kl. 24	Leon de Ville forsvundet,
Valborgsdag	livstegn fra Verner
morgen til aften	
1830'erne	Kunsten, kærligheden og kritikken
	troskab og utroskab
2. dag og aften	Henrik Verner gidsel,
	løsepengenes problem
1830erne	Det fysiske som skæbne
3. dag og aften	Henry Vernons videre skæbne. Møde med
	fyrst Pisani og de to damer
1851-53	Det ægte og det uægte, det gode og det onde i
	økonomiske og følelsesmæssige intriger i feltet
	mellem d'Acorda, Harriet, Henry Vernon og Lara.
4. og 5. dag	Forhandlinger om løsesum.
	Henrik Verner dukker op
1.-5. maj	Røver-gidsel-dialektikken.
	identitetens metamorfoser
31. maj	Vantro og bekræftelse
1.-5. maj	Kærlighed nær døden
sommer	Pisani myrdet,
	Verner forandret
1853-61	Lutrelse gennem det
	medicinske
sommer	Mødet: Henrik Verner – Harriet
	den gamle kunstner - Malm

Med rammefortællingen etablerer Bergsøe en klassisk situation, hvor de forsamlede er sat i en ventetid og skal udfylde ventetiden på en eller anden måde. Henvisningen til *Decameron* viser klart nok, at det er den klassiske fortælletradition, Bergsøe overordnet ønsker at skrive sig ind i. Følgerigtigt er temaet for den første fortælling da også koleraen. Og dermed angiver Bergsøe, at han forholder sig frit til traditionen, for i *Decameron* er det jo i rammehistorien, pesten indgår. Det er røverbanderne, der er samtidens pest.

Allerede fra begyndelsen er der således forskellige tidsplaner i sving, som kan spille op mod hinanden. Der er klar bevidsthed om forholdet mellem fortælle tid og fortalt tid. Fortællingens almene plan tematiseres ligeledes i ovenstående citat: der er en fortælling i ethvert menneskes liv. Samtidig metaforiseres fortællekunsten på en måde, der leder tanken hen på den tyske romantiske fortælletradition: Jeremias Gotthelfs »Die schwarze Spinne« er en symbolsk fortælling i mere end en forstand.

Ventetiden og den fortsatte fortælling om livstegn fra Verner udgør altså rammen, som læseren med mellemrum vender tilbage til. Ventetiden udfyldes af fortællinger, og det snedige er nu, at de samtidig er fyldt med huller og spor, der sammenlagt til sidst alle peger hen mod Verner, hans livsforløb og identitet. Netop gennem sit fravær er Verner således særdeles nærværende – hele tiden.

En oversigt over rammefortælling og de syv fortællinger, der indgår i *Fra Piazza del Popolo*, kan vise hvor sindrig kompositionen er.

Vi har altså en komposition, der gennemspiller forskellige varianter af fortællingen, fra rammefortællingen, skæbnefortællingen, den groteske og fantastiske fortælling til røverhistorien og den moralske fortælling – og så har vi en hel lille indlagt melodramatisk roman på 192 sider. Det er karakteristisk, at hver fortælling har sit eget tema, der gennemspilles i sin egen genre på en holdsvis afsluttet facon. Men også, at de enkelte fortællinger indeholder løse ender og afbrydes brat ved en genoptagelse af rammehistorien. Derudover er der dog også enkelte løse ender, som ikke rigtig passer sammen, direkte fejl (hvor f.eks. Aabye bliver tii Saabye) og fejlgreb (f.eks. at portræthistorien er dubleret i »Il Naso« og »Holmgreens Manuskript«).

Stederne veksler mellem syd og nord: Rom og København, Nemisøen og Furesøen, Albinerbjergene og Frederiksdal. Og så er der en enkelt afstikker til Paris. Der er tale om en parallel- og kontrastteknik – syden både spejler og kontrasterer norden og omvendt, og hvad der sker det ene sted, har tæt forbindelse med det, der sker det andet på en måde, der ikke umiddelbart er indlysende, men som efterhånden afdækkes.

Tiderne veksler tilsvarende mellem rammefortællingens nutid, der ikke er nærmere præciseret, men som kan fæstes til begyndelsen af 1860'erne, kole-

raens tid i 1853 og dens umiddelbare fortid. Endelig er der en stadig, påfaldende opmærksomhed over for den fortid, der ligger omkring 30 år tilbage, og som altså kan bestemmes som 1830'erne. Rammefortællingens tid er til gengæld koncentreret i den første uge af maj med et efterspil senere på sommeren. Der er på den måde en spændstig kontrast mellem rammens tætte tid, hvor de fem dage følges fra solopgang til nat, ned i måltidernes rytme, til den fortid, der berettes om i fortællingerne. Rammens tid får ekstra intensitet ved at blive genfortalt ud fra yderligere to synsvinkler hen imod slutningen, nemlig Henrik Verners og Leon de Villes.

Tiden er således fragmenteret i punktnedslag i samtid og de sidste 30 års fortid, men hvis man stykker fragmenterne sammen, er hele perioden fra 1832 til 1862 dækket og opmærksomheden henledt på sammenhængen i en generations perspektiv. Hvad det betyder er igen ikke umiddelbart forståeligt, men bliver det først efterhånden.

Kompositionen overlader det dermed i hvert fald de første 400 sider til læserens kombinationsevne og fantasi at stykke brikkerne af tid og sted sammen til et samlet mønster. Opgaven er at få øje på mønstret: hvordan hænger begivenhederne i København og Frederiksdal sammen med begivenhederne i Rom og Albanerbjergene? Hvordan hænger fortiden sammen med nutiden?

Spændingen fastholdes gennem brud og hængepartier hele tiden på to planer – på rammehistoriens elementære plan: hvad sker der med Verner? Hvad betyder de noter, han sender? Vil han overleve kidnappingen? Og gennem fortællingernes brudflader, gåder og bratte afslutninger. Hjælp til at føje brudstykkerne sammen giver rammefortælleren også med jævne mellemrum.

Som det fremgår af oversigten markeres de indlagte fortællingers særlige karakter stærkt med egen titel (for de fire førstes vedkommende), fortællerskift og genreskift. Bergsøe udnytter virtuost de forskellige undergenerers muligheder for at kaste hver sin specielle synsvinkel ind over værkets samlede problemstilling, idet han drejer rammens Hvor er Henrik Verner? til spørgsmålet Hvem er Henrik Verner?

Jeg har ikke mulighed for her at gå nøjere ind i en analyse af alle de enkelte fortællinger, men jeg vil eksemplificere den genremæssige variation ved at tage to yderpunkter op, nemlig »Holmgreens Manuskript« og »Tordenskyen«.

»Holmgreens Manuskript« som melodramatisk intrigeroman

Den fortælling, som mest direkte leverer forudsætningerne for besvarelsen af det sidste spørgsmål, er den melodramatiske roman »Holmgreens Manu-

skript«, der er centralt placeret midt i bogen. Fortælleren viser sig her at være et pseudonym for en fælles ven af Verner og Aabye, Frederik From, der også indgår som person i romanen. Med dette greb understreger Bergsøe identitetsproblematikken, som det hele kredser om. I en central samtale mellem Verner og From siger Verner da også: ...»ingen er sig selv, men kun den Maske, hvormed han løber om i Verden!«¹⁴

Genrebevidstheden fremgår af, at begrebet melodrama direkte tematiseres i teksten, lanceret af Frederik Froms modpol, Verners kyniske »Dæmon« Brandt: »Det var nok nær bleven et Melodrama?«,¹⁵ og »Jeg holder ikke af Familiescener, navnlig ikke de rørende«. ¹⁶ Ud over indledningsscenen mellem Harriet og Henry er der nu heller ikke mange rørende familiescener, for intrigen i melodramaet går netop ud på at splitte de rette elskende ad ved en omhyggeligt gennemført moralsk og økonomisk skandalisering af Henry, iscenesat af intrigemesteren, den italienske forretningsmand, agent, spion og bedrager d'Acorda. Gemte, glemte og opsnappede breve, slangeringen (der allerede blev introduceret i den første rammefortælling som et tegn, Verner ikke ville skille sig fra), tvetydige lurescener (hvor Verner vil det rigtige, men gør det forkerte og bliver iagttaget af den allestedsnærværende d'Acorda og hans hjælpere) og portrættet af den gådefulde moder indgår som elementer i scenariet.

Intrigen er konsekvent gennemført efter det klassiske mønster fra Dumas' *De tre Musketerer* (1844-45) og *Greven af Monte Christo* (1845-46). Det grundlæggende greb i den melodramatiske intrigeroman består i, at læseren ved mere end offeret for intrigen. Mens intrigen udvikler sig og offeret gradvist afskærer sig fra sine muligheder for at vende udviklingen og klare frisag, mens alt bærer mod den pinlige og uafvendelige skandale, er læserne solidt anbragt på pinebænken i den passive åh-nej-position, hvor de med sikkerhed kan forudsige, at dette vil ende galt. Og det gør det så også i »Holmgreens Manuskript«: Harriet bliver meget mod sin vilje gift med d'Acorda for at redde stedfaderens rygte (formuen er tabt) og rejser til Italien. Henry efterlades penge-, kærligheds- og positionsløs, men rigere på erfaringer, på samfundets bund i huset »Tordenskyen«. Herfra kan han så ved egen kræfter og gode venners hjælp forsøge at arbejde sig op igen i det koleraramte København 1853. Men det er en anden historie, som Poul Aabye fortæller som et moralsk lærestykke om at gøre bod for sine vildfarelser og tage sin skæbne på sig hen imod slutningen.

Som et biprodukt af intrigens nulstilling af Henry Vernon indgår afsløringen af hans identitet: han er identisk med Henrik Verner, søn af billedhuggeren Malm og den troløse Sigrid, der giftede sig med den oprindelige Henry

Vernon eller Il Naso, med den banale hensigt at skaffe sig og sit barn en forsøger.

I god overensstemmelse med melodramaets senromantiske tone udfolder Bergsøe en plantemetaforik over for personer og begivenheder i »Holmgreens Manuskript«. Henry karakteriseres af Harriet som en impatiens noli tangere, mens Henrys ambivalens over for Harriet signaleres af, at han skiftevis opfatter hende som en dionæa (en kødædende plante) og en mimose.¹⁷ Efter skandalen sammenlignes Harriet med en vedbend uden støtte, men det senere forløb viser, at hun i virkeligheden hverken er en dionæa, en mimose eller en vedbend, men en kaktus, en sejlivet vækst, der kan tåle lang tids tørke og dog blomstre til sidst.¹⁸ Følgerigtigt er det også den tålmodige kaktus, hun har betroet tegnet på sin kærlighed i den lange italienske venteperiode ved at indriste Henry Vernons initialer i dens blade dag efter dag. En forståelse, som allerede rammefortællingen lægger op til.¹⁹

»Holmgreens Manuskript« er ikke det mest vellykkede indslag i *Fra Piazza del Popolo*: den er for lang og for ujævn med sine beskrivelser af det studentikose bohememiljø i København, digtekonkurrencerne og livsanskuelsesdiskussionerne. Samtidig er det klart, hvorfor den er så centralt placeret. Bergsøe kunne bruge grebene fra den melodramatiske intrigeroman – dens følelsesappel, dens overlegne forhold til tilfældighed og sandsynlighed og lemfældige forhold til psykologi og udvikling, dens lurescener og overraskelser og dens spil med læserforventningerne til at samle tråde, der var lagt ud i de foregående tre fortællinger, i et tematisk knudepunkt.

Det kan virke overraskende, at *Fra Piazza del Popolo* fra Bergsøes hånd er opdelt i to dele og især, at 2. del begynder midt inde i »Holmgreens Manuskript«. Hvis der er mening med dette, må den være, at 1. del opbygger alle de gåder og mystifikationer, der efterhånden opløser sig i 2. del. På den måde er der en symmetri i værket, hvor de første tre fortællinger leder op til »Holmgreens Manuskript« og de sidste tre svarer på det endnu uløste.

»Tordenskyen« som skæbnefortælling

De første tre fortællinger er hver på sin måde og med hver sin tonalitet klassiske skæbnefortællinger. »Tordenskyen«, der fortælles af lægen Poul Aabye, sætter stemningen og rejser fortællegenrens grundlæggende tema, om der er noget mønster i den individuelle tilværelse (og får samtidig uden navns nævnelse lanceret Henrik Verner som en biperson hen imod slutningen). Fortællingen er et fremragende eksempel på den kinesiske æskes teknik, idet der inde

i fortællingen optræder andre fortællere (Aabyes far og Felsløv) med fortællinger, der spejler hinanden.

Det begynder med Karens historie, der er den gamle historie om to, der elsker hinanden, men ikke må få hinanden på grund af standsforskel. Den ulykke, som forældrene vil afværge – ægteskabet – fører til en endnu større ulykke: Karen bliver gravid med en anden, ombringer barnet og bliver vanvittig – men også synsk. Karen varsler således »Der kommer en svær Pest over København« (p.27). Hun spår kærestens død og læge Jessens død. I hvert fald den sidste går i opfyldelse.

Med Karens historie introduceres således i miniformat det centrale tema: om man ved at unddrage sig en begivenhed netop pådrager sig den – eller det, der er værre, vanviddet og døden. Det er da også netop den forståelse, der ligger bag faderens fortælling om koleraen i Paris 1832.

Den gamle Aabyes fortælling er forklaringen på hans pludselige beslutning om at gøre testamente her og nu i det koleramte København. Han er nemlig blevet spået, at han skulle dø næste gang, koleraen slog til, og argumentet for, at spådommen vil gå i opfyldelse, er Felsløvs død i Paris 1832. Felsløvs historie er således determinationspunktet i den gamle Aabyes fortælling. Også her indgår der en spådom. Den clairvoyante Tutelle, plejedatter af den tvetydige videnskabelige randeksistens fader Bernot, har forudsagt, at Felsløv kun har to måneder tilbage at leve i. Felsløv kaster sig derefter ud i Parislivet på en absolut helbredsnedbrydende måde – og dør da også på et koleralazaret som forudsagt den 3. marts. Dette får Aabye at vide samme sted og under de samme omstændigheder, som spådommen blev udsagt, og drevet af samme nysgerrighed, som drev Felsløv til fader Bernot og Tutelle: nysgerrigheden efter at vide, om der er forhold, naturvidenskaben ikke kan forklare.

Aabyes møde med fader Bernot og Tutelle er således en gentagelse af Felsløvs. Det er samtidig et højdepunkt i fortællingen i sin direkte og indirekte gennemspilning af mønster-temaet. Under mødet med fader Bernot repræsenteres forestillingen om et mønster på tre planer.

For det første gennem det *sted*, Aabye ledes til. Indgangen til det er labyrintisk, han føres gennem baggårde og gyder, kældertrapper og baghuse, og stiger derefter op i et gammelt forfaldent hus ad trapper og hønsestiger. Portnersken er en »Skrubtudse« og udsigten fra loftslugen »en bundløs Brønd«. ²⁰ Men selve målet for ned- og opstigningen viser sig at være en net og velindrettet videnskabelig lejlighed. Nedstigningen efter seancen er anderledes nem. Den foregår ad en elegant hovedtrappe, og huset ligger slet ikke, hvor han troede i Latinerkvarterets labyrint, men lige ved Pont Neuf. Skinnet bedrager, og ingenting er hvad det synes at være. Det virkelige er uvirkeligt og omvendt.

For det andet tager Bernot, der hele tiden balancerer mellem tilsyneladende vanvid og dyb indsigt, spørgsmålet om koleraen op i *tegningens* form. Bernot viser ham en række skitser af koleraens optræden i de store byer, Moskva, St. Peterburg, Wien og Berlin og opfordrer Aabye til at bidrage ved at tegne – en isbjørn. Det viser sig nu, at isbjørnen skal have plads i en større tegning af koleraens udbrud i Paris, som Bernot selv har lavet, og følgelig ændrer Bernot isbjørnens træk, så de antager lighed med Felsløvs: »- det er Koleraen, der spiller op for Nationerne i Europa, og det er Livets Dans, som ender«. ²¹

For det tredje indfører Bernot i forlængelse af karnevalstegningen *mario-netbilledet*: nationerne tror at styre, men bliver selv styret af større kræfter. Individerne mener at have styr på deres liv, men spiller kun på forhånd fastlagte roller. Livet er reduceret til en maskerade, hvor mennesker optræder som Pierrot, Harlekin og Columbine i et spil, de ikke kan komme ud af, og hvor døden rammer i flæng: »Det er en ægte Scene fra Livets store Opéra Comique«. ²²

Den irreelle labyrint, den groteske tegning og den løsslupne maskerade er alle billeder på det mønster, som personer bevæger sig rundt i og ikke kan slippe ud af. De er også billeder på det irrationelle, dét, som undslipper den naturvidenskabelige verdensforståelse, som de tre læger – den gamle Aabye, Felsløv og Poul Aabye – egentlig forfægter.

Endelig er labyrinten, tegningen og maskeraden billeder på selve fortællingens mønster. Felsløvs død giver ham såvel plads i Bernots tegning som i den gamle Aabyes fortælling, og mønstret afrundes af den hændelse, som læseren forventer, den gamle Aabyes død. Som i Felsløvs tilfælde er der en naturlig forklaring på den – en aktiv læge under koleraepidemi er naturligvis særlig udsat for smitte, og Aabye er desuden afskedigelsestruet på grund af sin kompromisløse holdning til de fattige patienter samt psykisk og fysisk nedbrudt. ²³ Men samtidig indgår hans død i den forståelsesramme, han selv med sin parisiske kolerafortælling har lagt ud, hvilket klart fremhæves af sønnen som fortæller. På faderens dødsaften siger Poul Aabye: »Tiden var vokset fast til sig selv« – tiden bevæger sig ikke længere forlæns, men baglæns. Følgerigtigt bliver faderen begravet som Felsløv blev det i Paris, men med et endnu mindre følge.

Ved at fortolke begivenhederne på en bestemt måde skaber fortælleren sig således et forståelsesmønster, hvor alt det, der tidligere er sket ses under en bestemt synsvinkel. Det er da også klart nok faderens beskrivelse af den labyrintiske vej til og opstigning i Bernots hus, der ligger bag Poul Aabyes afslutning på fortællingen.

Her kaldes han ud til en døende på det pjalteproletariske Kristianshavn. Ad øde trapper, gennem forfaldne afsatser og hønsstiger bevæger han sig opad i

huset »Tordenskyen« til et lille loftsrum, hvor han finder Laura (der 'senere' skal spille så fatal en rolle i »Holmgreens Manuskript«). Hun er allerede død, men ved hendes side finder Aabye et levende spædbarn, som han redder.

»Tordenskyen« repræsenterer samfundets absolutte bund, et nulpunkt, en destinationen på hvilken som helst social deroute, en »Ligkiste«. Den sociale og fysiske død. »Tordenskyen« er derfor valgt som titel på fortællingen som helhed, og det er betegnende, at det netop er »Tordenskyen« den unge Henry Vernon tyr til, da hans hidtidige tilværelse er brudt sammen. Det er et udtryk for skæbnens ironi eller Nemesis.²⁴

Med Lauras død i »Tordenskyen« og med – som vi senere opdager – Henrys attentat på barnefaderen Brandt slutter første fortælling i *Fra Piazza del Popolo*. Som vi har set er det både en afrundet fortælling i sig selv og en fortælling uden ende. Under alle omstændigheder er det en fortælling fyldt med tegn og spor til senere brug. Den gennemspiller rammefortællingens ventetid gennem de to hovedpersoners venten på døden, og den kontrasterer to forskellige reaktioner på det uundgåelige: Felsløvs desperate kasten sig ud i munterheden, og Aabyes velovervejede og værdige videreførsel af sit daglige liv, blot i det forcerede tempo, som indsatsen mod koleraen kræver. Hvor fortællersympatien ligger, er der ingen tvivl om, og i det senere forløb bliver det da også netop ved at tage sin skæbne på sig, Henry Vernon vokser til et respekabelt format og får den identitet, han ledte efter i sin ungdom.

Fortællingernes mønster

Fra Piazza del Popolo er således en samling fortællinger, der trækker på en lang tradition i en dobbelthed af metalitterære overvejelser og gennemspilning af forskellige fortællegenrer. Bergsøe udnytter dermed de muligheder, som genren i følge Baggesen²⁵ giver til at lade forskellige fortællerpersonligheder farve beretningen i et spil mellem fortæller og fortælling, ligesom spændingen mellem fortællertid og fortalt tid hele tiden er nærværende. I hver enkelt fortælling fremstår en bestemt begivenhed som den centrale, der giver alt andet sin betydning. Der er et determinationspunkt i hver fortælling, men tolkningspunktet forskyder sig i nogen grad hen mod den samlede slutning, der leverer nøglen til mønstret som helhed.

Ved frit at bevæge sig omkring i fortællingens underskov af genrer konfronterer Bergsøe samtidig forskellige typer styring med hinanden – på forskellige planer.

På *handlingsplanet* konfronteres de menneskeligt iscenesatte Machiaveliske intriger (d'Acorda-Pisani) med naturens (Il Naso), kulturens (kritikken i

»Malms Historie«) og tilfældets eller skæbnens (som vi så det i »Tordenskyen«).

På *personplanet* konfronteres personer, der afviser at tage deres skæbne på sig (Felsløv) med personer, der vakler frem og tilbage (Henry Vernon) og personer, der mener at opnå personlig integritet ved undergive sig det, som de alligevel ikke kan forandre (som gamle Aabye). Ligesom billedet af den tro kvinde (Harriet) står over for billedet af den utro (Sigrid).

Og på *fortællerplanet* giver de forskellige fortælleres optik tilsvarende en varieret gennemspilning af grundspørgsmålene om tilrettelæggelse og fortolkning, som kommenteres af tilhørerne i rammen (»inden man ved af det har man en Roman, hvor man kun ville give en Fortælling«; ²⁶p. 239 afbrydes en parodi på et skriftemål af »et ægte italiensk Genrebillede«).

Mod slutningen viser alle fortællerne sig at være forenet i et fællesskab, der ikke blot er sat af rammens ventetid, men som går ud over det: de har alle bidraget til at afdække aspekter af Henry Vernons alias Henrik Verners historie. Alle fortællingerne er således brikker i et samlet mønster: den store fortælling, der udspiller sig i perioden 1832–1862, og som handler om livet og døden, kunsten, naturvidenskaben og kærligheden set gennem det brændpunkt, som H.V.'s identitet og plads i andre menneskers liv udgør.

Fra Piazza del Popolo leverede således det, som Sophus Bauditz' forstråd og med ham et stort publikum efterspurgte: fortællinger med handling og pointe. Når andre litteraturkritikere og -historikere var skeptiske over for Bergsøe, skyldtes det langt hen dét, han ikke leverede, nemlig sammenhængende karakterfremstilling, psykologi og psykologisk overbevisende udvikling. Naturalismens bannerførere får således gjort Bergsøe usamtidig umiddelbart efter hans gennembrud som forfatter, og det bliver deres opfattelse, der kommer til at ligge til grund for den dominerende litteraturhistoriske placering. Valdemar Vedels vurdering i *Salmonsens Leksikon* 1925 er her karakteristisk:

»Det er Fortællekunsten i den oprindelige Renhed, vi træffer hos B., den, der har Centret i Begivenheden, i Historien; medens B.'s første Roman [*Fra Piazza del Popolo*] ved sin Fremkomst stødte mange som naturalistisk i sine Skildringer, forekommer disse derimod moderne Læsere noget gammeldags abstrakte, Persontegningen temmelig konventionel og Livssynet ikke videre originalt.«²⁷

Det er naturligvis ikke forkert. Men det forbigår det interessante i fortællehistorisk sammenhæng, nemlig at Bergsøes fortællinger kommer til at indgå i en tradition, som senere danske fortællere direkte eller indirekte forholder sig til.

Fortællingen hos Karen Blixen og Peter Høeg

Frederik Schyberg fornemmede Karen Blixens fortællinger som usamtidige pasticher.²⁸ Fornemmelsen gav anledning til en eklatant undervurdering af Blixen, men i virkeligheden var den jo slet ikke ubegrundet.

Både tematisk og fortælleteknisk kan Blixen på en vis måde siges at tage fat, hvor Bergsøe slap, i en fortsat dialog om skæbnebegrebet, om mønstret i tilværelsen og i fortællingen, om identitetsproblemet, om maske- og marionettemaet, om forholdet mellem det nordlige og det sydlige Europa, og om hvordan den ene fortælling kan spejle den anden. Det er således oplagt at se *Fra Piazza del Popolo* og dens syv fortællinger som en vigtig del af den danske litterære tradition, der indgik som forudsætning for netop det pasticheagtige i *Syv fantastiske Fortællinger* fra 1935.²⁹ Som fortæller er Karen Blixen mere raffineret end Bergsøe, og hun har langt mere filosofisk pondus. Alligevel vil jeg mene, at Bergsøe er en central forudsætning for hendes begreb om fortællingen og dermed for hendes genrebevidsthed.

Ligesom Bergsøe konfronterer Karen Blixen til stadighed menneskeligt iscenesatte intriger med naturens og tilfældets eller skæbneris, ligesom Bergsøe ynder hun at modstille personer, der afviser at tage deres skæbne på sig med personer, der gør en dyd eller en nødvendighed ud af det, og ligesom Bergsøe benytter Karen Blixen sig af indlagte fortællinger, forskellige fortællere med hver sin optik. Indledningsfortællingen i *Syv fantastiske Fortællinger*, »Vejene omkring Pisa«, er et godt eksempel på det.

Naturens intrige er her, at den magtfulde og rige prins Potenziani er impotent. Navnet er altså falsk varebetegnelse. Dette forhold fremkalder et væld af menneskeligt iscenesatte intriger i et stort anlagt spil med kønsidentiteter og masker. Det er et spil, hvor de agerende bevidst indtager rollen som marionetter, jf. at titlen på 6. afsnit er »Marionetterne«. Marionettemaet accentueres yderligere ved, at de agerende natten før duellen overværer den klassiske marionetkomedie i Karen Blixens regi, hendes egen *Sandhedens Hævn*.

Potenzianis intrige for at skjule sandheden mislykkes, og hans hustru Rosina kommer ud af ægteskabet ved pavelig mellemkomst og kan gifte sig med sin elskede fætter. Men der er den omkostning ved det, at Potenzianis intrige involverede en handlende kraft, Giovanni, og at Rosinas modintrige involverede en bedsteveninde, Agnese. De to har ikke kunnet komme ud af det med tilværelsen, siden de mødtes i Rosinas soveværelse, Giovanni som lejemorder eller mere præcist voldtægtsmand, lejet til at fjerne beviset på Potenzianis afmagt, nemlig Rosinas mødom – og Agnese som stedfortræder for Rosina og dermed offer for voldtægten. Først afklaringen af det faktiske begivenhedsforløb i en højspændt konfrontationsscene mellem de implicerede før den truende

duel mellem Potenziani og Giovanni bringer frigørelse til dem. Også Potenziani frigøres – for mistanken om at være blevet svigtet af Giovanni – og dør umiddelbart efter. Fortællingen kan således ende med forsoning med skæbnen, også for den oprindelige intrigemester, Rosinas stedbedstemor, der arrangerede ægteskabet med Potenziani mod Rosinas vilje for at undgå en anden af naturens intriger – døden i barselsseng, der havde ramt både Rosinas mor og hendes bedstemor.

Dette indviklede forløb skal læseren selv stykke sammen ud fra 1) fortællerberetningen, der er knyttet til den danske adelsmand August von Schimmelmänn, hans oplevelser og synsvinkel, 2) »Den gamle Dames Historie«, der giver forudsætningerne som Rosinas stedbedstemor ser dem, 3) »Historien om den lejede Morder«, der fortælles af Potenziani, og 4) Agneses fortælling, der udfylder hullet i Potenzianis.

Som iagttagere og tilhører, hjælper, budbringer og sekundant er August von Schimmelmänn nærværende i alle fortællingerne, men »Vejene omkring Pisa« viser sig også at være hans fortælling. Dermed er temaet om syden og nordens, der spejler sig i hinanden, bragt ind i billedet sammen med modsætningen mellem de personer, der tager deres skæbne på sig, og dem, der undviger den. August von Schimmelmänn er flygtet fra Danmark og sin jaloux kone til Italien. Han befinder sig fortrinligt som biperson i den ovenfor oprullede marionetkomedie, så godt, at han nødtigt vil ud af den igen. Men måske erhverver han sig noget at vende tilbage på.

Ved indgangen til fortællingen betragter han en hjerteformet lugteflaske med et billede af »et Landskab med store Træer og en buet Bro, som førte over en Flod«. ³⁰ I slutningen står han og ser ud på netop det landskab, der er afbildet på lugteflasken; han finder altså det helende sted, som han har drømt om. I den situation får han en gave. Det er den hjerteformede lugteflaskes pendant, men maleriet på den forestiller hans eget hjem, Lindenberg i Danmark. På begge lugteflasker står der »Amitié sincère«, og dermed er fortællingens ring sluttet. Schimmelmänn har fået retmæssig plads i historien gennem forbindelseslinjen bagud til den tid, da Rosinas stedbedstemor og hans fars ugifte tante var veninder og udvekslede tanker og hjerter; og ønsket om, at lugteflasken må styrke ham »i Troen paa Tilværelsens Mirakler, og Skæbnens hjælpende Haand« ³¹ går dermed i opfyldelse, næsten før det er udtalt.

Det gælder således for hver enkelt fortælling i »Vejene omkring Pisa«, at de kun har en foreløbig afslutning, der ændrer retning i lyset af den følgende fortælling. Slutningens betydning pointeres gang på gang: Giovanni kritiserer Potenzianis fortælling for, at der ikke var nogen ende på den, og Potenziani svarer tvetydigt »Og en Slutning kan dog være en guddommelig Ting«. ³²

I højkoncentreret form gennemspiller »Vejene omkring Pisa« således alle de centrale overordnede temaer og fortælletekniske greb i *Fra Piazza del Popolo*. Når »Vejene omkring Pisa« så ikke blot er en Bergsøe-pastiche, er det, fordi den også forholder sig ironisk til Bergsøe-traditionen – og det på flere måder. I og med at »Vejene omkring Pisa« fylder 61 sider og *Fra Piazza del Popolo* godt 600 synes Karen Blixen at sige: Sådan skal en rigtig fortælling skæres! Ingen tvivl om genrebegrebet her! Karen Blixens sprog og stil er langt tættere end Bergsøes. Og hvor marionette-maet fremstår angstprovokerende hos Bergsøe, håndterer Karen Blixen spørgsmålet om menneskelig og højere styring noget mere tvetydigt.

Da Peter Høegs *Fortællinger om natten* udkom i 1990, fremhævede stort set alle anmeldere dens iøjnefaldende slægtskab med Karen Blixen-traditionen. Et blik på overskrifterne er nok til at vise det: »Ni gotiske fortællinger« (*Pol.* 28.9.90), »Kærligheden, døden og skæbnen« (*Jyll.P.* 7.10.90), »Et ekko af Blixen« (*Kr. Dagblad* 21.11.90). Blandt anmelderne sporedes en vis uenighed, om der var tale om epigoneri, pastiche eller genial genskrivning af den fantastiske fortælling. De fleste hældede dog til de to sidste muligheder.³³

At Karen Blixen er Peter Høegs vigtigste inspirationskilde og dialogpartner i *Fortællinger om natten* er der slet ingen tvivl om, og det er interessant, at genlanceringen af fortællingen sker på en så demonstrativt genrebevidst måde.³⁴ Af samme grund kunne Bergsøe-traditionen meget vel tænkes at gemme sig bag Blixen.

Tag f.eks. fortællingen »Medlidenhed med børnene i Vaden By«. Det er indlysende, at den forholder sig til flere af Blixens fortællinger, først og fremmest »Syndfloden over Norderney« fra *Syv fantastiske Fortællinger*. Begge fortællinger udspiller sig på et loft under katastrofale ydre omstændigheder, begge rejser spørgsmålet om maske og identitet, intrigemesteren viser sig i begge tilfælde at være en helt anden, end de involverede personer troede, og i begge fortællinger foretager intrigemesteren en symbolsk sammenføring af de elskende.

Pointen er imidlertid en anden hos Høeg end hos Blixen, og i den forstand en »Medlidenhed med børnene i Vaden By« en modfortælling til »Syndfloden over Norderney«. Hos Karen Blixen bliver isolationen katalysator for fortællingen. I lyset af dødens nærvær sætter den de indespærrede i stand til at fortolke deres egen situation på en radikalt ny måde, der giver mening til det før meningsløse.

Et lignende erkendelsesskred finder sted på købmandsgårdens loft. Men samtidig drejer det sig hos Høeg om at udstille den proklamerede omsorg for børnene i Vaden By i et samfund, der dels isolerer sig fra omverdenen, dels er så optaget af at reproducere alle de traditionelle standsforskelle, at der ikke er

plads til ubejelig kærlighed som den mellem Nikolaj Holmer og hans 17-årige købmandsdatter eller den mellem hans søn Kristoffer og fiskerdatteren Sonja Vaden.

Dette indser de tre unge i samtalen under tordennejret på købmandsgårdens loft, og den falske klovn kommer sluttelig til at spille endnu en tvetydig rolle, som rottefænger fra Hameln: han leder de unge ud af den isolerede, nu koppebefængte by, mod en usikker fremtid, muligvis selv som smittebærere. Om sorgen har vist sig at rumme sin modsætning, volden, trygheden at rumme meningsløsheden, og isolationen har ikke kunnet sikre mod døden, men blot ud-sætte den.

Kritik af isolationen og optagethed af det sociale har »Medlidenhed med børnene i Vaden By« fælles med »Tordenskyen«. I Karens historie hos Bergsøe gennemspilles standsforskellen, og vanviddet bliver udgangen på kærlighedstabet for hende som for Kristoffers mor og Sonja hos Høeg. De højere samfundslag i det borgerlige København forsøger at isolere sig fra koleraen, men den rammer dem, som den rammer Vaden By. Ingen kan vide sig sikker, heller ikke dem, der drager bort, men både hos Bergsøe og hos Høeg fremstilles isolation som en umulighed, der ironisk nok snarere fremkalder ulykker end forhindrer dem. Med denne pointe kan »Medlidenhed med børnene i Vaden By« siges at placere sig i forlængelse af og tilslutning til Bergsøe-traditionen.

Også i en anden af Høegs fortællinger kan »Tordenskyen« måske fornemmes som et underliggende lag. Det drejer sig om »Forsøg med kærlighedens varighed«, en fortælling, der dels foregår i Paris, dels i København. Hovedpersonen heri er den unge fysiker Charlotte Gabel, der har en teori om, at stærke følelser som f.eks. kærlighed må have efterladt sig spor i materien, og at historien dermed kan rekonstrueres ud fra materielle efterladenskaber. Som et led i bevisførelsen gennemfører hun et fysisk eksperiment med en ung mand, der har fulgt hende siden barndommen, og som hun træffer igen og igen på Pont Neuf i Paris. Grundspørgsmålet er, om naturvidenskaben, som er Charlotte Gabels lidenskab, kan forklare alt, eller om der er noget, der undslipper den.

Eksperimentet foregår ved hjælp af hypnose- og trancetilstande, og det lykkes tilsyneladende, men på en tvetydig måde, der lader ane, at kærligheden alligevel ikke ganske følger naturvidenskabens love. Den unge mands kærlighed har nemlig været så stærk, at han har sat sig ud over alle grænser og gjort sig selv til et forsøgsobjekt for fysikken eller rettere fysikeren, i det modsatte forsøg, forsøget på at vinde Charlotte Gabel med ren kærlighed. Ironisk nok lykkes hans forsøg for en nat samtidig med hendes, men på en måde, så den videnskabelige iscenesættelse splintres – af det uvejr, der meget passende ledsager iscenesættelsen af dobbeltekperimentet.

Kønsrollerne er betegnende nok byttet om, men grundspørgsmålene om naturvidenskabens forklaringskraft og skæbnens ironi samt udfoldelsen af det parisiske naturvidenskabelige scenarie på baggrund af det københavnske kan måske ses som en kærlig hilsen til »Tordenskyen«. Og dermed igen som en tilslutning til Bergsøe-traditionen bag om den oplagte dialog med og mod Blixen-traditionen.

Det er således meget muligt, at Bergsøe-traditionen indgår i den samlede fortælletradition, som Høeg forholder sig til. Hvis det er tilfældet, ville det ikke være så mærkeligt. Allerede i *Forestilling om det tyvende århundrede* fra 1988 trak Høeg på de fleste litterære historier fra det 19. og det 20. århundrede, herunder også fortællingen og den melodramatiske intrigeroman. Og i *Frøken Smillas fornemmelse for sne* fra 1992 indgår det fortællende, handlingsorienterede, som det bærende element, koblet sammen med klar sympati for samfundets utilpassede og udstødte, sådan som netop det 19. århundredes eventyr- og intrigeroman har tradition for.

Også andre moderne danske fortællere er gået i dialog med disse genrer, hvor handlingen og pointen spiller så stor en rolle. Samtidig er det karakteristisk, at der er tale om en meget bevidst, reflekteret og ironisk form for genbrug af de populære genrer.

Nedslagene hos Bergsøe, Blixen og Høeg viser, at fortællingens genrehistorie giver en anderledes optik på udviklingslinjerne end den, der oftest optræder i litteraturhistorier og opslagsværker. Det populære og det filosofiske kan med rette anse fortællingen som et mødested, der kan afføde interessante krydsninger i varierede blandingsforhold. Det er en historie, hvis konturer kun er opridset her.

Noter

1. Den væsentligste inspiration i denne forståelse af fortællingen har været Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York 1984.
2. Et af diskussionspunkterne er forholdet mellem begrebet 'novelle' og begrebet 'fortælling'. Der er her i høj grad tale om et valg. Søren Baggesen vælger novellebegrebet som det dækkende, men sådan som han definerer det, kan jeg ikke se nogen grund til at gennemføre en skarp skellen mellem 'novelle' og 'fortælling'.
3. Søren Baggesen gør selv rede for forholdet mellem de tre punkter på følgende måde: »Novellen er en prosafiktionsform, som beskæftiger sig mere med de irrationelle elementer i tilværelsen, med menneskets vilkår, end med mennesket selv. Disse irrationelle elementer opfattes som begivenheder, der kommer til menneskene udefra, og som ses udefra. Dette medfører et medierende led mellem begivenhed og læser, hvilket igen fører til en fiktionsform, der arbejder med et faktisk, afsluttet forløb, og dermed til en adskillelse mellem fortællertid og fortalt tid. Novellens enhed skabes gennem et determinationspunkt, som enten er de irrationelle

magters afgørende indslag i tilværelsen, eller som omvendt er et vendepunkt i begivenhedsforløbet, som samler de hidtidige begivenheder i sig. I kraft af sin cenering i menneskets vilkår tenderer novellen mod en perspektivform, som åbner sig mod en helhedstolkning af tilværelsen. Denne tolkning kan samle sig i et tolkningspunkt, men kan også være mindre punktuelt til stede i et samspil mellem de enkelte begivenheder.« *Den blicherske novelle*, Kbh. 1965 p.42-43.

For en nyere diskussion af novellebegrebet se Lars Arild og Jørgen Haugan: »Novellen i teori og praksis« i *Edda*, hefte 4, 1986.

4. Jf. f.eks. Jørgen Dines Johansen i *Novelleteori efter 1945*, Kbh. 1970.
5. Se f.eks. Frederik Schybergs anmeldelse af *Syv fantastiske Fortællinger* i *Berlingske Tidende* 25.9.1935. Her tilkender Schyberg nok Karen Blixen talent, men det er et talent for den litterære pastiche. Hans konklusion bliver derfor, at fortællingerne er »et litterært Illusionsnummer«, fordi den verden, der udfoldes, er en »Ballet-verden, en Marionetverden«.
6. Se Anker Gemzøes artikel i dette nr. af *K&K* »Modernismens opgør med fortællingen«.
7. Loc.cit., p.142-144.
8. Se herom mit skrift *En eventyrromans mission, »Gøngehøvdningen« i populærfiktionsens historie*, Institut for Kommunikation, Aalborg 1992.
9. Paul V. Rubow: *Vilhelm Bergsøe og hans store roman*, Kbh. 1948. Se desuden H.P. Rohde: »Digt og sandhed om en berømt roman. *Piazza del Popolo* i dokumentarisk belysning«, i *Fund og forskning i Det kongelige Biblioteks samlinger*, XIX, Kbh. 1972. I denne artikel gør H.P. Rohde rede for bogens tilblivelseshistorie og modtagelse, og han betegner det som »noget af en myte, at *Fra Piazza del Popolo* blev dårligt modtaget« (p.148). Paul Rubow bidrager i sin bog til denne myte ved at optrykke hele Clemens Petersens anmeldelse uden at gå ind på de positive anmeldelser.
10. Vilhelm Bergsøe: *Fra Piazza del Popolo*, Kbh. 1924.
11. Flemming Conrads og Lars Peter Rømhilds efterskrift til denne udgave er uden sammenligning det bedste og mest veldokumenterede, der er skrevet om Vilhelm Bergsøe og *Fra Piazza del Popolo*. Her diskuteres genrespørgsmålet ud fra den betragtning, at man både kan anlægge fortællings- og romansynsvinklen. Redegørelsen for romanens tilblivelse, modtagelse og litteraturhistoriske placering udbygger H.P. Rohdes og eftersporer desuden en række forbindelseslinjer mellem Bergsøe og dansk/vesteuropæisk litteratur.
12. Op.cit., p.16.
13. Op.cit., p.23-24.
14. Op.cit., p.398.
15. Op.cit., p. 410.
16. Op.cit., p.413.
17. Op.cit., p.263-64.
18. Jf. Bergsøes »Aaron Meiers Testamente«, der som helhed er bygget op over kaktussymbolikken: To gange drives en sjælden kaktusart til blomstring, og to gange tabes den på gulvet med tab af livslykke til følge for de implicerede kaktusopdrivere. Tredie gang er lykkens gang. Fortællingen er trykt i *Julefortællinger* 1893.
19. Op.cit., p.236-37.
20. Op.cit., p.56.
21. Op.cit., p.56. Forbindelsen mellem karnevallet og døden er gammel og har fået mange billedlige og litterære fortolkninger: fra kalkmaleriernes dødedans til Edgar

- Allan Poe's »The Masque of the Red Death« 1840. Poes *Phantastiske Fortællinger* udkom først i dansk oversættelse ved Robert Watt vinteren 1867-68, så det er tvivlsomt, om Bergsøe har læst dem.
22. Op.cit., p.56.
 23. En sådan dobbelthed er konstituerende for den fantastiske fortælling, jf. T. Todorovs begreb 'læserens tøven' som det fantastiske første betingelse i T. Todorov: *Den fantastiske litteratur*, Klim, Århus 1989.
 24. Nemesistanken optog Bergsøe gennem hele forfatterskabet. Fortællingen *Nemesis* udkom posthumt i 1911.
 25. Se note 3.
 26. Op.cit., p.183.
 27. Det er interessant at følge udviklingen i vurderingerne i de forskellige udgaver af *Dansk biografisk Leksikon*. Sophus Bauditz' vurdering i 1888-udgaven er, som man kunne vente, entydigt positiv. Et forbehold på linje med Valdemar Vedels indføres af Paul Rubow i 1933-udgaven og reproduceres af Uffe Andreasen i 1979-udgaven, og det svarer meget godt til, hvad Vilhelm Andersen skriver i *Illustreret dansk Litteraturhistorie* 1925.
Som Flemming Conrad og Lars Peter Rømhild gør opmærksom på, når Bergsøe næppe at bryde igennem som forfatter, før han parkeres på et sidespor af det moderne gennembruds kritikere, først og fremmest Georg Brandes, der placerer Bergsøe i en lidt uinteressant overgangsposition som efterromantiker og førrealist (jf. Efterskrift til *Fra Piazza del Popolo*, 1988, bd. III p.582). En placering, der først bliver anfægtet med nævnte efterskrift.
 28. Se note 5.
 29. Karen Blixens blik for pastichens muligheder viser sig måske allertydeligst i hendes eneste roman *Gengældelsens Veje* fra 1944. Se herom min artikel »Genskrivningens veje – Karen Blixen og massekulturens skabeloner« i *Kultur, identitet, kommunikation*, red. Hans Jørn Nielsen, Aalborg 1988.
 30. *Syv fantastiske Fortællinger*, Kbh. 1985, p.13.
 31. Op.cit., p.69.
 32. Op.cit., p.44.
 33. Se ud over de anførte anmeldelser af henholdsvis Søren Vinterberg (*Pol.*), Preben Meulengracht (*Jyll.P.*) og Agnete Dorph Christoffersen (*Kr. Dagblad*) Bjørn Bredals anmeldelse i *Weekendavisen* 28.8.90, Søren Schous i *Information* 28.9.90 og Thomas Thurahs i *Standart* nr. 4, nov. 1990.
 34. Jf. projektrapporterne *Fokus på fortællingen*, AUC 1992, hvori Karen Blixens »Drømmerne« og Peter Høegs »Hommage à Bournonville« sammenlignes, samt *Bag masken – kosmos eller kaos?*, AUC 1992, hvor »Syndfloden over Norderney« og »Medlidenhed med børnene i Vaden By« sammenlignes.