

Jørgen Holmgaard

Narration and thematics. Pontoppidan's *Mimoser* read once again

English Summary

In Danish literary criticism Pontoppidan's short novel *Mimoser* (1886) has maintained a reputation for being an enigmatic piece of fiction. What is it really about, and what is its point in the end? This paper approaches the text by close-reading the oblique, changing relationships between the implied narrator, the characters he presents, and the grim story he tells about how their life projects are ruined. In contrast to the elusive enunciation of the text, its thematic structure is very stable, however. The 'vertical' relationships between parents and their children persistently dominate the grown-up children's wishes and futile attempts to form permanent 'horizontal' matrimonial relationships. Especially the dominance of the mother in relation to the son is decisive for the outcome of these conflicts. Eventually, the paper sketches what happens to the way Pontoppidan narrates in his long, monumental novels later on.

Jørgen Holmgaard

Professor, dr.phil., Aalborg Universitet

Jørgen Holmgaard

Fortæller og tema. Pontoppidans *Mimoser* læst igen¹

Som litterat lever man i den tilstand af frihed – måske også tomhed – at det man skriver, sjældent synes at indebære de store konsekvenser, hverken for en selv eller for andre. Ikke mindst nu, hvor så meget andet end litteratur optager sindene, skal man være glad, hvis nogen i det hele taget reagerer på, hvad en litterat finder på at skrive. Anstød giver det kun i få tilfælde anledning til.

Sådan har det ikke altid været. Det fik jeg så sent som i begyndelsen af 1970'erne selv anledning til at erfare, da jeg for nu ca. 35 år siden udgav den analyse af Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*, der i bogform fik titlen *Dødens gilding*.² Dagsordenen i denne analyse var at forsøge en systematisk beskrivelse af tematik og forløb i den store og stofrige roman uden psykologisk indlevende at digte med på hovedpersonens karakter og bane, som drejede det sig om en skæbne fra det virkelige liv. Inspirationen til denne tekstfokuserede tilgang var, som mange vil vide, den franske strukturalisme, der dengang optog det litteraturvidenskabelige miljø, jeg befandt mig i, og som også personligt blev min store øjenåbner i de år.

Meget i den tids litteraturvidenskabelige debatter handlede naturligt nok om generelle principper for, hvad man burde og kunne gøre ved litterære tekster, der da også via punktnedslag blev inddraget som eksempelmateriale, når teoretiske pointer skulle konkretiseres. Men nykritikkens forpligtethed på den indgående analyse af den enkelte tekst som et afsluttet hele lå ikke umiddelbart i de strukturalistiske kort, og når nykritikken læste nært og værkorienteret var det traditionelt lyriske tekster af overskuelig længde, man læste, ikke store prosatekster af realistisk karakter. Mit livtag med *Lykke-Per* var således i udgangspunktet ladet med en lille håndfuld teoretiske dagsordenspunkter. Når det blev *Lykke-Per*, som skulle lægge ryg til forsøget på at komme igennem dem, skyldtes det ud over nogle almindelige tilfældigheder den omstændighed, at Pontoppidan-værket af de romaner, jeg kendte og havde præsent, forekom mig at være den, der bedst kunne overleve mikroskopien uden at miste fascinationskraften. Det var en bog, der var anstrengelserne værd. Der opduk-

kede da heller ikke i selve analysen et eneste negativt eller kritisk ord om teksten og dens æstetiske kvaliteter endsige om forfatteren.

Men da jeg heldigt fik chancen for at publicere analysen i form af en lille bog, passerede den tanke forbi, at den som værkmonografi nok manglede et håndtag, som de læsere, der ikke var direkte teoretisk informerede og interesserede, i første omgang kunne gribe fat i. Hvad kunne der gøres ved det? Analysen skulle ikke ændres eller omskrives, det stod ikke til diskussion. Den var jo i sig selv gyldig og holdbar, forekom det. Men man kunne jo godt – uden om den teoretiske dagsorden – trække en tråd fra analysens konkrete resultat over til tilværelsens og teksternes politisk-ideologiske dimensioner, som netop i 1970-71 i stigende grad optog ikke mindst studerende og yngre akademikere og i høj grad også litteraturvidenskabsmiljøet. Mere målrettet kunne man jo give analysen en bredere relevans end den teoretiske ved at stille spørgsmål så som: Hvilken holdning til de sociale og psykologiske problemer, vi som mennesker kæmper med, ligger der egentlig i den radikale tilbagetrækning fra verden, som romanen – med fortællerens underliggende sympati, eller i hvert fald forståelse – anviser som den eksistentielt rigtige/nødvendige udvej for Lykke-Per? Hvilken type af handlingsforslag udgår der herfra til de læsere, der gennem romanens stærke gestaltning af et enkeltindivid i mødet med en moderne social omverden er kommet til at leve sig ind i hovedpersonens situation? Det var i det ultrakorte svar på disse spørgsmål, som tiden var mere end moden med, at ordet 'reaktionær' kom op på bogens sidste side.

Havde jeg været bekymret for, at den ikke-teoretiske læser kunne mangle et håndtag til bogen, viste det sig snart, at problemet med ét ord var blevet løst. Analysen blev på grund af det famøse ord nemlig i den litterære offentlighed simpelt hen 'bogen, der anklagede Pontoppidan for at være reaktionær'. Og det var for mange rigeligt med håndtag – ikke til at åbne den, men til at smide den i papirkurven. Pontoppidan var – og er – nemlig i høj grad et forfatterskab, der traditionsmæssigt er indkapslet i holdninger. »Hold Galden flydende ... « var det imperativ, som mange meget stærkt mente var forfatterskabets altgennemsyrende budskab til sin læser. Man hæftede sig i den forbindelse ikke altid ved, at opfordringen ikke kom direkte fra forfatteren, men var ord lagt i munden på den til sidst halvgale fiktionsfigur Jørgen Hallager i fortællingen »Nattevagt«. Forfatterskabet var pr. forudvedtaget definition samfundskritisk og radikalt. Da få andre i den kanoniske danske litteratur tilnærmelsesvis kunne udfylde rollen som fyrtårn og emblem for efterslægtens progressivt sindede, var spørgsmålet for så vidt slet ikke til diskussion. At rejse anfægtende tvivl om karakteren af de implicite holdninger og handlings-

anvisninger i forfatterskabet forekom for mange lige så meningsløst som at sætte spørgsmålstegn ved, om Herman Bang var impressionist eller Andersen eventyrdigter.

I årene umiddelbart efter denne begyndelse fik jeg flere lejligheder til at præsentere en mere nuanceret og en historisk præciseret opfattelse af Pontoppidan brydningsfulde bearbejdning af sine og sin tids problemer end de få ord, jeg med ungdommelig ubekymret nedfældede i sidste ombæring, inden forlaget overtog manuskriptet til *Dødens Gilding*.³ Men konsekvensen af mit gamle forsøg på at præsentere en teoretisk bog med en brugervenlig appel, der dengang forekom aktuel, viste sig meget langlevende. Og når jeg nu igen henvender mig til en kreds af dedikerede Pontoppidan-læsere, er det med en smule uvis fornemmelse af, i hvilket omfang fortidens ekkoer endnu kan høres. Jeg regner dog ikke med, at det kommer sagen til skade – så meget mere som jeg i denne forbindelse bl.a. vil beskæftige mig med nogle sider af Pontoppidans forfatterskab, hvorpå det famøse ord vanskeligt vil kunne hæftes.

Pontoppidans fortælle teknik bliver, som den udvikler sig i hans tekster i 1880'erne, yderst avanceret i en dansk litterær sammenhæng, samtidig med at den parallelt med en række beslægtede eksperimenter og forandringer internationalt i den europæiske prosalitteratur bevæger sig ind i et ofte svært gennemskueligt, dækket forhold mellem fortæller og det fortalte.⁴ Et godt stykke ind i det 20. århundrede bliver denne fortælle teknik rammesættende for, hvordan man i prosafiktionens sprog beretter, hvis ikke man direkte vil bryde overtværs med den tradition og teknik, som man med et enkelt, men i virkeligheden vanskeligt definerbart ord kalder realisme.⁵ Dette brud kommer da også, og må komme. Men i den på mange måder forsigtige danske litteratur kan man hævde, at de teknikker, som Pontoppidan i 1880'erne får udviklet og etableret så stærkt, at de for prosalitteraturens vedkommende får selvfølgelighedens karakter, først bliver alvorligt anfægtede i 1950'ernes eksperimenter og den fornyelse, der flød derfra.⁶ I dette hvad man kan kalde *litterærhistoriske* perspektiv er *Mimoser* efter min mening en af de ubetinget interessanteste Pontoppidan-tekster. Ikke måske *på trods af*, men netop *på grund af*, at det er en tekst, der i en række henseender umiddelbart forekommer mere uegal, flerstemmig eller, om man vil, som værk betragtet ufærdig, end vi møder det før og siden.

Fortælleren og det fortalte

Lad os starte med at se nærmere på den lille romans første linier og sider. Tekstens fortæller er en implicit fortæller, d.v.s. instansen bag det skrevne

er ikke markeret med et udtrykkeligt førstepersons pronomen. Han/den starter med panoramisk, men ultrakort og i en knap faktuel stil – uden markeringer eller vurderinger – at præsentere informationer om person, tid og sted. Det foregår i en den traditionelle præteritumsform, der først og fremmest markerer fikionaliteten. Men allerede to linier fremme og endnu i den samme helsætning glider den skjulte fortæller via et elegant skift til pluskvamperfektum over i en dækket direkte tale-gengivelse af apotekerens erklærede beslutning om at trække sig tilbage til ensomheden og naturen sammen med sine to unge døtre. Ordene er allerede her blevet Bybergs og det sidste lille skridt til en rent scenisk fremstilling sker ved det snart påfølgende skift til direkte tale. »Som De ved mine Herrer ...« lader fortælleren ham intonere uden at blande sig med forbehold eller beskrivelser, der kan forstyrre læserens direkte møde med, hvad denne vigtige *persona dramatis* har at berette om sig selv og sine livsplaner. Kun ledsager han den direkte tales inquit med en kort beskrivende tilføjelse, der supplerer talen med et visuelt snapshot af taleren: »idet han højtidelig førte Haanden op til sine Guldbriller og derpaa stak den ind paa Brystet bag sin broderede Silkevest« (p. 81).⁷

Men skønt fortælleren er skjult og med det samme efter et minimum af startoplysninger zoomer ind på en scene, skønt han tilsyneladende udsletter sig selv i den dækkede direkte tale og kun foretager et tilløb til beskrivelse, inden ordet fuldt overlades til den talende fiktionsperson – ja, så lykkes det i løbet af tekstens ti første linier at få etableret romanens vigtigste personkonstellation, romanens centrale tematiske dele – far-døtre-relationen – og sammenvævet hermed hovedlinierne i en naturtematik. Allerede indledningsordenes navngivning – BY-berg – leverer for den opmærksomme land vs. by-modsætningen. Opmærksomheden skærpes snart igen, da vi hører, at det er en apoteker – den professionelle leverandør af kunstige remedier – der med officiel højtidsfuldhed og til et større publikum forkynder sit farvel til det sociale liv i civilisationen og sin vielse til ensomheden sammen med døtrene i en fjern og afsides natur. Og da »den lille Mand« med guldbrillerne i sirligt akademiske vendinger beskriver sin kærlighed til »vore Urfædres mandige Idrætter«, mens han stiller sig i napoleonsk positur med sin givetvis veppejede apotekerkånd skjult inde i den »broderede Silkevest«, drejes naturtematikken ind på dens menneskelige afdeling, biologisk og historisk. På én gang satirisk skarpt og med dertil hørende værdimarkeringer, og samtidig så dækket og underfundigt, at mange læsere sikkert ikke bemærker det, men kun tager det ind, får fortælleren allerede i begyndelseslinierne præsenteret en tematik, hvis kompleksitet først gradvis bliver rullet ud, men som i et præcist anslag allerede ligger her.

Det er et træk, der tidligere er set i dansk prosa, at en fortæller besværgende bedyrer sin pålidelighed netop, hvor den ret beset er mindst; man ser det på afgørende punkter hos Blicher, antydningstvis nogle steder hos Schack, længere tilbage også i Ewalds prosa, hvor den åbenlyst er hentet ind fra Fielding og Sterne. Men jeg tror, at det er første gang, at underfundighed kombineres med *coolness* på den måde det sker her i starten af *Mimoser*, hvor den implicite fortæller efter apotekerens selvfølelse, men dog ikke klart selvaflørende tirade, træder til og empatisk forsikrer, at vores karakter taler sandt: »Nu forholdt det sig virkelig saa, at Kancelliraad Byberg (...) var en uforbederlig Nimrod« (p. 82) og det bekræftes gennem en detaljeret beskrivelse, hvor vi for egne øjne får apotekeren at se på vej ud til urfædrenes mandige idrætter med bøsse på ryggen, en perlemorsbesat jagttaske over skulderen, iført nystrøgen gul nankinsjakke, myggeslør om hatten og med et »morderisk Blik bag Brillerne«.

Det ironiske spil mellem fortællerens højt forkyndte tilslutning til apotekerens selvopfattelse og den efterfølgende beskrivelse af hans morderiske naturudladninger, der omfatter anskydningen af »en gammel mørkebrun Damemuffe, der sammen med noget andet loddent var lagt til Udluftning paa et Stykke Grønsvær bag Bundtmagerens Have« (p. 83) og muligvis et også et hagl, der har forvildet sig ind i en tilfældig vejfarendes læggemuskel, er vel tydeligt nok. For en sikkerheds skyld bliver fortællerens skin-solidarisering med kancelliråden suppleret med en beskrivelse af, hvordan lokalbefolkningens kvinder gribes af »en besynderlig nervøs Bevægelse«, ser efter deres høns og samler deres børn omkring sig, når den bøssebevæbnede apoteker er under anmarch. Dog er deres frygt ubegrundet, »vildmanden« iført »de skotske Gamacher, Sømsko og røgfavrede Brillere« er selv med bøsse ganske ufarlig for andre end sig selv, og ingen ved det naturligvis bedre end »den lille svagelige Kancelliraadinde«, der selv bundet til rullestolen må sende den »tro Sancho Pansa, den tykke »Apotheker-Søren«« (p. 82) med på sin Don Quixote-mands togter som hans beskytter og rapportør til hende.

Men helt simpelt bliver det alligevel ikke stillet op. Fortælleren forsynes Byberg med bevidstheden om, at der er en modsætning mellem, hvordan hans hjerte svulmer, når han fornemmer, hvilken skræk og rædsel han spreder, når han bevæbnet og i jægermundering drager ud i naturen, og hvordan hans hjerte dog samtidig kan komme til at banke ved det synet af »et fuldt udsprunget Rosenflor eller en vel tilklippet Buxbomhæk« (p. 83). Han betragter selv de faderligt ømme følelser, som kommer i bevægelse, når han ser blomsterpragten i de »Zwibler og Hyacinter«, der står i genboens vindueskarm, som »en Art umandig Svaghed«. Også i dette bekræfter fortælleren sin fiktive karakter, og efter at have fortalt om

den blomsterbegeistrede apotekers attrå efter den smukke, fine og skrøbelige præstedatter i en alder, hvor de begge har lagt ungdommen bag sig, tilføjer han tørt konstaterende, men også uironisk, at Byberg »i det hele [hørte] til den Slags Naturer, hvilke Livet først meget sent modner, ja som egentlig synes aldrig at blive voxne« (p.83).

Disse tropismeagtige bevægelser i forholdet mellem fortælleren og det fortalte hen over få sider er bemærkelsesværdige. De er synlige nok, når man får mikroskopet frem, men for den kursoriske læsning registreres det højst som en vag simren i læseindtrykket, en svært definerbar uvished om, hvordan det egentlig forholder sig med tematik og valorisering, med forholdet mellem fortælleren og vurderingen af de karakterer og tematiske modsætninger, han i fremstillingen præsenterer. Jeg vil senere vende tilbage til det, men allerede forudskikke, at den oscillerende bevægelighed, vi møder på disse niveauer i teksten, i et ikke ubetydeligt omfang er en funktion af den meget slebne og mobile inddækning af fortællerpositionen, som Pontoppidan i *Mimoser* som vel nok det første sted for alvor udfolder. Det tvesyn, som man traditionelt har tildelt Pontoppidan som egenskab, og som ret beset snarere er en tvetydighed ved hans tekster, har efter min mening sin hjemmel i netop dette bemærkelsesværdige kendetegn ved hans prosateknik, som den udvikler sig i midten af 1880'erne.

Man skal ikke udelukke, at det, der tekstligt kan iagttages, korrelerer med noget psykologisk hos forfatteren. Men jeg hælder selv til at antage, at forholdet i lige så høj grad – måske snarere – er det omvendte eller i hvert fald er interaktivt komplekst. I perioden omkring 1885 er Pontoppidans egen politiske og sociale orientering i opbrud og stærk bevægelse. Han flytter fra land til by, men begge steder er i lang tid mentalt stadig yderst nærværende. I journalistikken, der i denne periode er en vigtig levevej for ham, skriver han skiftevis under pseudonymerne *Rusticus* og *Urbanus*, landboen og byboen. Den fri vekslen mellem de to 'skribenter', der begge er pseudonyme, bliver et vehikel for en forbløffende udsigelsesmæssig mobilitet eller labilitet. I en enkelt bevægelse kan forfatteren på denne måde skifte synsvinkel og udsigelsesposition 180 grader.

Den samme teknik kan ikke umiddelbart overføres til den rent fiktionslitterære diskurs. Til gengæld udvikler han her en dækket litterær fremstillingsteknik, der muliggør en fortæller, hvis holdning til det fortalte bliver yderst bredspektret, mangetydig og foranderlig gennem selv enkelttekstens forløb på en vis, vi ikke har set før i dansk litteratur. Man forstår, hvortil den er tjenlig i den større kontekst, den opstår i. Men jeg tror også, at det bliver en skrivemåde, der måske til hans egen overraskelse viser sig 'at kunne gå selv' – at ligge inde med sin egen indre bevægelsesdynamik, der i den sproglige proces næsten lokalt kan produ-

cere vinklinger og nye niveauer i teksten, som gør den mangestemmig på en måde, der forekommer at ligge hinsides den fuldt bevidste styring. Den gør teksten uvis, for så vidt angår en entydig afkodning. Men den gør den også rig og genfortolkelig. Måske er denne teknik – og ikke de efter læserens mening rigtige eller forkerte holdninger de steder, hvor *de* kommer frem – den største fascinationskilde i forfatterskabets romaner og fortællinger fra midten af 1880'erne og frem til *De Dødes Rige*. At det er en teknik, som i starten er i slægt med tidsmæssigt nøje sammenfaldende trends i samtidig europæisk fiktionsprosa, gør den ikke mindre interessant – og formindsker den heller ikke. Udformningen forbliver nemlig genuint pontoppidansk.

Naturtematik, kulturhistorie

Inden jeg tager denne problematik op igen, vil jeg imidlertid gerne vende tilbage til *Mimosers* naturtematik, som vi fik introduceret gennem præsentationen af den nankinsklædte nimrod. Hvis man tror, at de første siders naturtematisering blot skal tjene som vehikel for latterliggørelsen af den lille bebrillede apoteker, tager man fejl. Splittelsen mellem hans hang til urfædrenes mandige idrætter og hans faible for blomsterpragten i genboens urtepotte er heller ikke kun en vits og en hyperbole. Bag burlesken ser man nemlig tidligt konturerne af en meget omfattende og igen langt fra entydig naturproblematik, der på tværs af personer og miljøer moduleres hele vejen gennem tekstens forløb. Som allerede antydnet bliver jagtens mandige idræt tidligt kontrasteret med de kvindelige gebeter, hvortil ikke mindst forplantningen hører – en anderledes alvorlig materie end de døde damemuffer og »andet loddent«, som vores nimrod affyrer sit højtknaldende, men helt harmløse krudt imod. Den sfæriske men kloge præstedatter dør, og det bliver cancellirådens opgave at føre de to døtre gennem kønsmodningens vanskelige fase midt i det moderne kulturlivs fristelser. Tilflugten bliver nu, hvor vejen til det personlige moderskød er afskåret for dem, at bringe dem en erstattende beskyttelse i et »et frit, roligt enfoldigt Liv i Naturens Moderskjød« (p. 84).

Som bekendt er det dette ædle projekts skæbne, der viser sig for os i romanens handlingsgang. Men bag denne facade af ydre begivenheder lades teksten til stadighed op med et fyldigt og facetteret tematisk stof leveret af en fortæller, der fra starten har skaffet sig rum til en diskret formidlingsform med store frihedsgrader i forhold til læserens løbende afkodningsmuligheder. Helt centralt i forhold til natur- og driftstematikken fungerer her deskriptionselementerne, men blandt disse ikke først og fremmest personbeskrivelserne, som man måske skulle tro. Nok så

indholdsladete står de rent og tilsyneladende neutrale fiktionsrumsetable-
rende beskrivelselementer. I beskrivelsen af den landlige fader-døtre-idyl
»Nathalies Minde« knyttes der en direkte forbindelse tilbage til handling
og forhistorie: Det så ud, »som om de smaa skjælmske Forglemmigejer,
de sjældfulde Roser, den junoniske Tulipan omsider havde besejret alle
Fordomme og triumferende ført den gamle Vildmand i Havn i deres
fredelige Duftrige« (p. 86); fader og døtre lever sammen i et idyllisk
eden fuldt af lutter salighed. Men det er omtalen af apotekerens og hans
Sancho Pansas utrættelige arbejde med at luge, rive, beskære, klippe, be-
plante og pøde i edens have, at vi får den bedste beskrivelse af, hvad der i
naturtematikken foregår på dette sted. Pigerne skimtes, i en metonymisk
sammenfletning med omgivelserne, kun som kjoler mellem gule slyng-
roser, siddende med deres sytøj inde i en halvsjult veranda. Omkring
dem er der en have med solid gitterindhegning, sirligt klippede plæner,
»prægtige tæppebede« og inderst en lille hjerteformet plæne med en lille
rød- og hvidmalet flagstang, »bag hvilken Perspektivet endelig lukkedes«
af fire trappetrin og verandaen med pigerne. Det er en mættet, skjult
metaforisk beskrivelsesform, der overflødiggør megen andet meddelelse.
Men den er næsten møjsommelig at udrede i de rige detaljer, der her er
fortættet. For ingen kan det dog derefter komme som en overraskelse,
at der i disse omgivelser – med N.P.Nielsens røst – bliver læst *Hagbarth
og Signe, Axel og Valborg* foruden Ingemanns romaner samt – og iro-
nien slår igen til – kancellirådets yndlingslektur: Johnstones »Jægerliv i
Prairierne« (p. 86). Men der er hermed også kommet en kulturhistorisk
dimension til drifts- og naturproblematikken: Det er dansk romantik, vi
har på kornet.

Men dansk romantik og »Nathalies Minde« er kun et lille fredeligt
sted på en slette i et større, dybt symbolsk landskab af en vildere art.
Mod nord blåner det kølige hav med dybe strømme og mod syd og vest
»rullede Skovene alvorsfuldt deres mørke Masser op mod Horisonten«
(p. 87). Her i »et dybt, dystert Indhug i Skovbrynet« (p. 88) gemmer sig
Klosterborgen, hvis navn næsten pleonastisk signalerer middelalder – og
middelalder, skal det vise sig, af en anden art end den man finder i Inge-
manns romaner. Kaldenavnets kristne konnotationer aflives af fortælleren
som helt apokryfe. I modsætning til den nationalromantiske kancelliråd-
have, hvor enhver naturkraft dagligt bliver holdt i ave med saks og skær,
er der på Klosterborgen åbent for naturens invasion: tårne og murværk er
forvitrede, voldgravene sivfyldte, og omkring dem finder man »en mos-
groet Æblegaard, der gik i ét med Storskoven« (p. 89). Personen, d.v.s.
baronen, er i metonymisk kontinuitet hermed »en Vildmand« med bøsse
i hånd og hanefjer i hatten og dukker direkte frem fra budskadset, som

han falder sammen med. For apotekeren fremtræder han som »et Ideal af ægte, uforfalsket Naturkraft (...) der førte med sig ligesom et Pust af Vildt og frisk Skovluft« (p. 95) og når »han ved Middagsbordet tømte sine to-tre Flasker Vin til en halv Oxesteg samt en Karaffel til en Budding, sank han [kancelliråden] næsten sammen af Ærefrygt og Beundring« og gribes efterfølgende af »tunge Anfald af Anger og Selvforagt« over at være sunket ned fra vildmandsliv til umandig blomsterdyrkning (p. 95). I parentes er i første omgang alene sat den del af naturen, som vedrører det menneskelige kød, skønt beskrivelsen også her forudgriber, hvad handlingen senere bekræfter: Borgens »labyrinthiske (...) Uendelighed« og riddersalens halvdunkelhed bliver åbenhjertigt præsenteret af baronen, ligesom de fugtige kældre, hvor man finder »Resterne af en Blodplet, der i Følge et Sagn skulde skrive sig fra en af Borgens Fruer, der her en Nat havde ladet – sin Mand myrde« (p. 90). Den endnu frueløse baron, som konferensråddatteren Kamma skal møde, havde da også i fædrenes spor »alle Dage været bekjendt som en Bøffel, der (...) i Valget af sine intime Forbindelser havde aenbaret en alt andet end kræsen Smag« (p. 99). I skoven er ægteskab på middelalderlig vis en blodrig og blodig affære.

»Nathalies Mindes« antipode ved havet på »Kystlandets sollyse Flade« er derimod en helt anden art modsætning. På Gudersløvholm rækker stenvaserne på den smukke bygnings gesims »op over Trækronerne« og især den pragtfuldt anlagte park fortæller om en natur, der er under menneskelig kontrol, om end på en anden måde end på den pilne apotekerplæne. Her højtlæser man ikke Hagbarth og Signe i havehuset, men promenerer mellem marmorstatuernes nøgne skikkelser til parkens »Lystgrotter« (p. 106) under de hundredeårige elmealleer, »hvis Greene flettede sig sammen over éns hoved til et fuldkommen regntæt Tag, og under hvilke der selv en smeltende Sommerdag var mørkt og kjøligt som i en Kjælder« (p. 103 f). Eller man gantes i sale og saloner kunstnerisk udsmykket med erotiske motiver. Her var altid »Skjønne Kunster og videnskabelig Syssel (...) gaaet Haand i Haand med Fester, Banketter og allehaande Galante Eventyr« (p. 93). Skønt de dunkle og kølige kældres gerninger trives, og kødet så sandelig ikke fornægtes, er ægteskab på dette sted ikke en dødelig tvekamp, men et elegant arrangement mellem fæller med åbenlyse elskere og elskerinder på de respektive sider. Historisk har vi her oplysningstid og rokokko, mentalt set dannelse og indsigt, ånd og smag, »et frit, nydelsesrigt, af fremmede Sæder og forfinede Vaner behersket Liv« (p. 93).

Når den borgerlige Byberg forlader det nationalromantisk kyske eden med sine to døtre og strejfer omkring i grænselandet mod syd ned mod de dunkle skoves middelalder og mod nord op mod kystlandet ved den

galante tids farlige strømme for at faldbyde døtrene for de jordbesiddende herrer, som hersker på de pågældende revirer, så har alene tekstens panoramiske beskrivelsesdele præsenteret af den diskrete fortællerinstans udfoldet en omfattende tematik og langthen foregrebet det senere forløb, allerede inden de ægteskabelige handlinger egentlig er begyndt. I denne form for fiktion forudgriber rummet tiden. I rumkonstruktionen ligger forløbet i kim, kan man sige. Men denne teknik umuliggør bestemt ikke hverken finesser, humor eller ironi.

Da Kamma krænkert trækker sig tilbage fra ægteskabet med Klosterbaronen, gribes apotekeren af en sand afsky for vildmandsliv og jagtvæsen. Det »syntes endog, som om det blotte Syn af en Bøsse var ham imod« (p. 106). Til gengæld får de forfærdelige begivenheder ham til at give sig i kast med videnskabelig iagttagelse af naturens kønsliv i et særligt dertil indrettet »Laboratorium« (p. 107), »i hvilket han til Tider med hemmelighedsfuld Mine og iført en egen uhyggelig sort Kittel lukkede sig inde med et eller andet dødt Småkræ« (ibid.). Han går til det med mikroskop og »forskjellige smaa skarpe Instrumenter, om hvis Brug han bevarede en Slags mørk, smertefuld Tavshed« (ibid.). Særlig interesse samler sig om »en Glaskasse med Laag, hvori befandt sig tre store opustede, bedstemoderagtige Skrubtudser, over hvilke hans Blik vaagede med en særegen Ømhed« (ibid.). Det er studier, hvis »delikate Natur« (ibid.) kyske øren ikke har godt af at høre om, men som han intenst underholder den resterende svigersøn med. På dette sidste ægteskabs mest skæbnsvangre tidspunkt – Antons farvel til den syge, sengeliggende Betty og afrejsen til København – har kancelliråden kun tanke for sin »plettede *Bufo Vulgaris* Skrubtudse, rent ud sagt« (p.121): »Kjære Svigersøn! Siden De nu skal rejse, vil jeg betro Dem en Hemmelighed, som i disse Dage har fyldt mig med en ubeskrivelig Glæde. Min Alexandra (...) er i velsignede Omstændigheder« (p.121). »Hvem? – Hvad?« må den undrende svigersøn spørge.

Tematisk triptykon

Vi står altså i teksten over for en trefløjet tematik. Tre tidsaldre, tre forskellige former for omgang med natur og seksualitet, skønt den kysk romantiske, poetiserende position igennem kancellirådens nye videnskabelige studier af kønslivet hos *Bufo Vulgaris* tilføjes en dimension, som den ikke havde i den indledende fase, især da ikke i den æteriske, rullestolslænkede fru Bybergs tid. Men ud over tre tidsaldre og tre slags forhold til natur og seksualitet er det også tre sociale klassers kultur, vi møder. Den gamle fødselsadel i baronens skikkelse, enevældens nye embedsadel repræ-

senteret af Drehling-slægten og endelig det 19. århundredes borgerlige middelklasse hos apotekeren og præstedatteren.

I den trefløjede tematik er det åbenlyst Drehling-familiens libertinage og apotekertriadens romantiske kærlighedsillusioner, der bliver sat i spil med hinanden. Kamma og baronens historie er i forløbet kun et forspil til dramaets hoveddel, hvor forgrunden fyldes af Anton og Betty. Med den stærkt satiriske beskrivelse, vi får af den nankinsklædte nimrod, peger meget på, at vi ikke kun har en klar tematik, men også en klar valorisering af den. Den bebrillede og blomsterdyrkende lille mand med de små røde kinder er uden videre latterlig, forekommer det, og døtrene patetiske i deres romantiske fantasmer. Billedets anden del bekræfter det kontrastivt. Drehling-slægtens kvindelige overhoved – Antons fru moder – præsenteres af fortælleren med kun en yderst diskret distance lagt imellem: »der var over hele hendes smukke, fyldige skikkelse, hendes Tale og Bevægelser noget saa sundt, saa djærvt og sprudlende, at alle maatte forbausnes« (p. 106). Og senere fortælles i en ligelydende tone om »[d]enne uforknyttede Livsglæde, dette uforbederlige Lune, men frem for alt hendes klare, uhildede Forstand og hele frie Aandsudvikling« (p. 126 f.), der tilsyneladende med tilslutning demonstreres i hendes bramfrie og fordomsfrie replikker til samtidens hykleri og kønslige dobbeltmoral. Også sønnen er ejendommeligt smuk som han bliver beskrevet: »Selve Legemet rankt, slankt, elegant; Ansigtets Form en regelret Oval, Panden høi, hvælvet ... et smukt Fald af mørkebrune Haar ... under de fornemt buede Bryn .. et par klare brune svagt drømmende Øine«, kort et ansigt der udtrykte »Ildfuldhed og Intelligens« (p. 93).

Men helt så enkelt, som de smukke Drehling-præsentationer lokker læseren til at tro, forholder det sig ved nærmere eftersyn ikke, og valoriseringerne lejrer sig slet ikke endegyldigt på dette niveau. Den samme fortæller, som giver os billedet af livsglade og sprudlende frue med den klare forstand og den frie åndsudvikling, beretter senere om, at der ved sønnens forelskelse derude på godset – fruen befinder sig i København – ikke desto mindre »rejste sig i hende et instinktmæssigt Nag, et bittert Had til det ukjente Væsen derovre, der havde taget hendes eneste Barn, hendes sidste Støtte fra hende« (p.128), og det er ikke en forbipasserende stemning hos den kloge frue. Tværtimod handler hun med kløgt og i konsekvent forlængelse af sit instinktive had mod svigerdatteren og helmer ikke, før hun har fået spoleret sønnens ægteskab ved at føre ham sammen med den mandædende fru Conerding, hvis ægteskabelige og familiære situation er som fru Drehling ønsker det: et beregnende spil med herskende kloge kvinder, svage, manipulerede mænd, utroskab som norm og og med kærlighedsbårne parforhold som den største trussel. Hvad

der i præsentationen af fru Drehling fremtræder som verdenserfaring og sund livsglæde afsløres snart med grum grundighed som libertinage, ikke i tolerancens ånd, men som en hårdt gennemført tvang til utroskab, som sønnen vælger at bøje sig ind under.

Denne omvendning af først antydede vurderinger står ikke alene. Man skulle forsværge, at den lystfuldt satiriske latterliggørelse af det set up, som den rød- og rundkindede kancelliråd er omdrejningspunktet i, skulle kunne omgøres, og det bliver den da heller ikke slet og ret. Men ser man nøjere efter i de senere handlingspartier, finder man ud af, at den lille mand efter den krast afromantiserende desillusion med Kamma og klosterbaronen ikke nøjes med at gå i laboratoriet for at studere tudsernes kønsliv, men med en ny iagttagelsesstyret holdning også drager til København for at studere Antons.

Det er med sorg, men med åbne øjne, at hans opmærksomhed ufravendt hviler på svigersønnen for at følge hans fald: »Han sad beskedent et Stykke bag ved Damerne, med Fødderne inde under Stolen, Hatten i Skjødet og fulgte med et modfaldent Blik hver Trækning i sin Svigersøns blege, ligesom forvaagede Ansigt« (p. 154). Han ser nu »tankefuld og bekymret op paa sin Svigersøn«, når han taler med ham, men er samtidig snu i stand til at skjule sit ærinde, der antager en rent og professionelt gennemført detektivisk karakter: »ikke et Øjeblik havde han tabt ham [Anton] af Syne; han havde fulgt ham gennem alle Gaderne og opmærksomt iagttaget ham overalt« (p. 167), og han sniger sig endda helt ind i mistænktens hus med en nu totalt anti-Don Quixote'sk iver og evne til ikke at give op, før han har nået en illusionsløs klarhed i sagen: »dette Fortsæt fuldførte han standhaftigt ... Først ved Midnat forlod han sin Vagt; men da trillede Taarerne ned ad hans Kinder« (p. 167).

Det er næppe gamlingens grundløse sentimentalitet, fortælleren her udleverer. En halv side før – på den anden side af de portierer, apotekerens øjne detektivisk har været hæftet på – har vi nemlig fået beskrevet den dvælende fru Conerding, der på chaiselonguen med bortvendt hoved modtager den forførte Antons tilbedelse:

»»Nanna,« hviskede han. »Vil De elske mig?«

Hun svarede ikke, men da han gjentog det, og hun langsomt løftede Hovedet op mod ham, saa' han med lidt Forbavselse, at hun havde tørre Øjne« (p. 166).

Som anslag til denne scene med den ømt bejlende Anton og den tåreløse gifte frue, hvis kontrast til den samtidigt spionerende svigerfar er svær at overse, leverer fortælleren denne regibeskrivelse:

»En Lirekasse spillede i en Gaard i Nærheden, og nede paa Gaden skreg en Kone med Fisk« (ibid.).

Mens det tematiske felt med modsætningen mellem den romantiske apoteker med datter og den libertinske fru Drehling med søn måske ikke får føjet afgørende nyt til i den senere del af forløbet, så bliver vurderingen af disse størrelser – den implicitte fortællers relation til det fortalte – faktisk flyttet i forhold til de antagelser, man som læser indledningsvis bliver guidet hen mod. Ser man med justerede briller på de mellemliggende tekstdele træder oversete detaljer frem. Fru Drehlings forhold til det bryllup, som hun ikke kunne forhindre og heller ikke overværer, bliver gennem Anton beskrevet således: » paa en – som det forekom ham – frivol Maade havde [hun] hentydet til den Lykke, han nu skulde nyde i sin unge Hustrus Arme« (p. 105). Og da han gennem moderens arrangementer er blevet fanget ind i fru Conerdings arme, må han pligtskyldigt aflægge rapport til hovedkvarteret: »Ja, hun er blevet min Elskerinde« (p. 174).

Helt omvendt beretter fortælleren om den komiske apotekers holdning til ægteskabsprojektet, at »[e]nd ikke Tanken om, at der nu snart vilde blive tomt i hans Hjem, og at han snart skulle trippe ene om i disse Stuer, der havde været Vidne til saa megen huslig Lyksalighed, kunde fortrænge Smilet fra hans Kinder« (p. 95).

Genlæser man endelig Betty-Anton-forholdets forløb, kan man se, at det er af en væsentlig anden art end Kammars korte ægteskab med Klosterbaronen. Bettys ægteskab finder sted i skyggen af Kamma-katastrofen, og Anton og Betty agerer med tydelige intentioner om ikke at gentage den. Der tilpasses fra begge sider. Han omlægger med flid sit tidligere liv, og omvendt åbner Betty for den klaustrofiske ægteskabsidyl, der fra bl.a. fru Drehlings højmoralske modstandere bliver advokeret: »du vil ogsaa have godt af at komme lidt bort. Jeg har tænkt paa, at du vist har følt dig alt for bunden, siden vi kom herhjem; og jeg er bange for, at det er min Skyld« (p.117). Det synes ikke som beregning, men snarere som en emotionel modydelse for det, som ægteskabet med Anton har tilført hende. Og tilsvarende den anden vej: »Han, som – træt af Verden – havde tænkt, at hans Liv halvt var endt, han følte, at nu først begyndte han ret at leve; nu først havde hans Liv faaet et Indhold, et Maal, en Mening« (p. 108).

Så længe det lykkes Anton at holde fysisk og geografisk afstand til moderen er fristelserne for ham da heller ikke spor uimodståelige. Her kommer ingen malkepige på tværs. Det er først under det københavnske tæppebombardement fra de forenede libertinske fruer, at han til sidst ender med at give køb, og han gør det vel kun, fordi han ved, at han her er oppe mod større magter, end han kan håndtere. Det gælder i den

anden lejr også Betty. Skønt ulykken sker, er hun tilsyneladende ikke død for forsoning, men også hun må solidarisk bøje sig for familiepresset, her ikke fra kancelliråden, men fra den fallerede borgfrue Kamma, der intet har lært og intet har glemt. Som individer og ægtefæller bukker Anton og Betty under for de vertikale familierelationers styrke, karakteristisk repræsenteret af to kvinder.

De vertikale og de horisontale slægtskabsrelationer

Gradvis kan man således registrere, at *Mimoser* ikke kun handler om de romantiske unge borgerpigens desillusion i mødet med kønslivets og ægteskabets realiteter repræsenteret ved de to erfarne jorddrotter. Den handler heller ikke kun om sædelighedsfejden problemstillinger i hverken en snæver eller bred bemærkelse. Det er heller ikke blot kulturhistoriske epoker eller forskellige sociale klassers værdisæt for kærlighed og ægteskab, der bliver sat i spil mod hinanden.

Når detaljerne kommer med, kan man se, at konstellationerne i konflikten også og i allerhøjeste grad er generations- og familiekonstellationer. På den ene side har vi en far og hans døtre, på den anden side en mor og hendes søn. Udgangspunktet er de vertikale slægtskabsrelationer, og projektet på spil er den horisontale par- og familiedannelse. Det projekt mislykkes og det over flere omgange. I første omgang i sammenstødet mellem parodisk overdrevne versioner af på den ene side krops- og sanselighed af den plumpeste art, på den anden side romantisk drømmeri af komisk virkelighedsfjern karakter. I anden omgang er indsatserne anderledes høje, og de unge hovedpersoner afslører uparodisk eksistentielle sider, samtidig med at også deres slægtsmæssige bagland kommer på banen med ny facetter. Når udfaldet også her bliver negativt, er det derfor af andre grunde. Det bliver slægternes kamp mod hinanden, men først og fremmest moderens kamp om magten over afkommet, kampen mod sønnens permanente pardannelse på tværs. Forbigående, uægteskabelige elskerinderrelationer som Antons til fru Conerding anfægter ikke modernmagten, men er snarere et velegnet middel mod opkomsten af nye horisontale relationer. I dette felt er fader-datterkonstellationen svag. Ikke kun viser han sig mere end villig til at afgive døtrene, men både hver især og sammen er far og datter vis-à-vis modernmagten helt ude af stand til at matche dens machinationer. Kun en kvinde, nemlig søster Kamilla, repræsenterer en modmagt, der kan mærkes.

Om dette forløb, der ender med at de kvindestyrede slægter får elimineret de horisontale pardannelser, skal anskues som tragisk er vel åbent. Den fortæller, der så dygtigt dækker sig bag svært igennemskuelige pseu-

dobjektive beskrivelser, bag tvetydige replikker og en ironisk farvet *style indirecte libre* og bag en muntert satirisk tone, opnår med held at bevare friheden fra at gå ind i endegyldigt forpligtende formuleringer. At kernekonflikten i *Mimoser* læst på denne måde dog ligger dybt i forfatter-skabet og ikke mindst i perioden fra midten af 1880'erne er dog tydeligt. I *Det forjættede Land* gennemspilles forældre-børn- og slægtsrelationer i en række forskellige versioner og igen uden at den horisontale pardannelse endsige faderrollen lykkes. I *Lykke-Per* viser moder-sønrelationen sig trods al fornægtelse igen overraskende stærk, og i det endegyldige afkald overlader Per villigt sine børn til moderen. Og endelig er det naturligvis nærliggende at læse familiefilosofien i *Det ideale Hjem* som et forsøg på en positiv versionering af de – som han opfatter dem – køns- og slægtsmæssige kendsgerninger, Pontoppidan i *Mimoser* for alvor stiller sig ansigt til ansigt med. Det er ikke sager, som vi eller man har nemt ved at konfrontere åbent, og der kan heller ikke kan herske nogen enkle meninger om dem. Men netop i det viser sig så igen, hvad der er den måske vigtigste funktion i det fri og raffinerede formuleringsrum, som den pontoppidanske fortællerkonstruktion på dette tidspunkt får etableret.

Pointer og perspektiver

Når *Mimoser*s fortællerinstans over for læseren bedyrer, at den lille apoteker *virkelig* var en nimrod for herren, og når man bagefter hører om hans perlemorsbesatte jagttaske etc. og får at vide, at hans udfoldelse som nimrod mestendels er en hovedløs anskydning af damemuffer og andet låddent, så forstår man jo, at denne fortæller mildest talt er underfundig.

I fodsporet fra Wayne C. Booth er vi blevet vant til at bruge betegnelsen 'upålidelig fortæller' i relation til jeg-fortællere, hvis informationer og udtrykte vurderinger bliver dementeret af andre dele og elementer i teksten. Men som det er fremgået er den implicitte fortæller i *Mimoser* ligeledes en fortællerinstans, hvis informationer er upålidelige, hvis de i god tro bliver læst for pålydende. Der er ikke blot tale om en gængs eller helt åbenlys ironi, der let identificeres i eller tæt omkring den enkelte ytring. Der kræves en lidt længere tekstsammenhæng inddraget og et ædrueligt blik på det anvendte billedsprog for at det dobbeltbundede bliver fuldt synligt. Men så er fortællerens upålidelighed til gengæld også evident. Der er altså tale om en upålidelig implicit fortæller.

Den slags termer skurrer givetvis i nogles ører. Men fænomenet er reelt ikke mere mærkeligt end selve det forhold, at vi i denne periode ser en prosafortællen udvikle sig, hvor det inden for en i øvrigt realistisk romans rammer ofte bliver vanskeligt eller umuligt at lokalisere én homogen for-

tæller- eller udsigelsesinstans neden under de ofte talrige citerede fortællere. I den implicitte fortællen fluktuerer synsvinkler og vurderinger på en måde, der trodser udsigelsesmæssig homogenisering, hvis man da ikke vil øve vold mod tekstens brudflader og dybere ironier. Litterærhistorisk er det et yderst interessant fænomen, som også inden for dansk litteratur med fordel kunne fortjene fokuseret opmærksomhed.

Tekstanalytisk er vanskelighederne dog ikke derfor uovervindelige. I de fleste tilfælde vil man på et tematisk niveau finde stabiliteter, der kompenserer for udsigelsens flimren og flertydighed. Det gælder også i tilfældet med *Mimoser*. På det dybere tematiske plan, hvor konflikten mellem vertikale og horisontale slægtskabsrelationer befinder sig, er teksten helt konsistent og sammenhængende. Den anden dimension af teksten, der normalt giver læseren sikre informationer, er forløbet. Også her finder man i *Mimoser* en betydelig klarhed, for så vidt som de vertikale slægtskabsrelationers sejr over den horisontale pardannelse er overvældende og entydig. For den drevne fru Drehling nærmer det sig barnemad at sætte den romantisk og naivt velmenende Byberg ud af spillet, uanset hvilke skarpe øjne og instrumenter han bringer i anvendelse over for de oppustede bedstemoragtige skrubbudser han med god grund – men uden praktisk resultat – har under skalpellen inde i sit laboratorium. Også i forfatterskabets talrige senere gennemspilninger af tematikken – fra *Det forjættede Land* over *Lykke-Per* og *De Dødes Rige* helt frem til *Mands Himmerig* – fører alle hovedforløbene frem til den samme udgang på denne problematik.

Det interessante forhold mellem tematisk stabilitet og udsigelsesmæssig foranderlighed illustreres vel ingen steder bedre end hos netop Pontopidan. Mest forunderligt ser man det i tilfældet med den lille roman *Ung Elskov*, der tidsmæssigt ligger op og ned ad *Mimoser*. Flemming Behrendt har fint skildret dens tilblivelse som en feuilleton i *Ude og Hjemme* under titlen *Af Pigen Marthas Historie*.⁸ Hvert af de første afsnit – fordelt på tre på hinanden følgende numre af bladet – præsenteres af forskellige jeg-fortællere. Men ikke nok med det: Hver af disse jeg-fortællere anfægter den forudgående jeg-fortællers pålidelighed! I fortælleformernes historie er det formentlig noget af en rekord i udsigelsesmæssigt ustabilitet. Alle tre fortæller-jeger forsvinder til gengæld da feuilletonens dele samles i en bogudgave i 1885 med titlen *Ung Elskov*. Her er kun en implicit fortællerinstans, dog ligesom i *Mimoser* en implicit fortællen med nogen flimren. Som en sen krølle på denne højst særegne udsigelses- og editionshistorie kommer endelig i 1906 *Ung Elskov* – nu fortalt af én, klart upålidelig, explicit fortæller. Og hen gennem alle variationerne er tematikken såvel som forløbsopbygningen stabil!

Den experimentelle, labile udsigelse i Pontoppidans tekster fortsætter i hvert fald 1880'erne ud. »Illum Galgebakke«, der indgår i samlingen *Skyer* 1890, blev i en første version året før publiceret i *Kjøbenhavns Børs-tidende*, feuilletonopdelt i fire afsnit. I den finder man i stil med, hvad der skete i *Af Pigen Marthas Historie*, et skift mellem to tendentielt modstridende, men begge i første omgang explicitte fortæller-jeger. Det er i bogversionen, der indeholder tre afsnit, ændret, således at første del fortælles af en underfundig implicit fortæller, hvis markeringer dog er yderst synlige i deskriptionen. Resten af teksten – de to efterfølgende af de tre dele – lægges derimod i munden på en explicit fortæller, der til gengæld er upålidelig. Billedsprog og tematik fortsætter nemlig i en ubrudt linie fra første del og uændret videre frem gennem de to efterfølgende dele. Men hvor disse niveauer af teksten i første del står i fuld samklang med den implicitte fortæller, går de i de sidste to dele bag om ryggen på den naivt tillidsfulde skolelærer, der her formelt står for udsigelsen.

Denne omskrivning af »Illum Galgebakke« i 1890 repræsenterer reelt, hvad der bliver rammerne for udsigelseskonstruktionerne i hele det efterfølgende forfatterskab. I en række af de små romaner fra da og frem finder vi igen konstruktionen med en explicit fortæller. Den ses i bl.a. *Vildt* (1890), *Den gamle Adam* (1894), *Højsang* (1896) og som nævnt i den anden bogudgave af *Ung Elskov* (1906). For alle disse explicitte fortællere gælder, at de er åbenlyst upålidelige. Fortællerne er sjovt nok i fiktionen folk med skoletilknytning – ligesom i »Illum Galgebakke« – eller akademikere, d.v.s. professionelt skrivende folk hvilket på et vist udvendigt plan er med til at begrunde konstruktionen. De førstnævnte af dem er naivt romantiske, de andre snæversynede og livsforskrækkede. For alle er der tale om, at deres vurderinger og fortolkninger af det, de fortæller, – med tydelige vink til den blot nogenlunde opmærksomme læser – bliver dementeret af en underliggende implicit fortællerinstans.

I de store romaner fra *Det forjættede Land* og frem møder man imidlertid ingen explicitte fortællere, men konsekvent en implicit fortælleren i forlængelse af den, vi har i *Mimoser*. Synsvinkelskiftene og de flertydige markeringer, hvis indebyrd er vanskelige at lodde lokalt – og som kræver inddragelse af tematik og forløb for at kunne aflæses med sikkerhed – findes stadig. På overfladen er brudfladerne slebet mere til i de store romaner. Grundlæggende er dog bevaret en høj grad af frihed for den implicitte fortæller. Han er yderst tilstedeværende, overalt hørbar. Til gengæld indebærer de stadige, ofte umærkelige synsvinkelskift og fortællerens indimellem tvetydige solidaritet selv med de fiktive hovedpersoner, hvis tanker og handlinger han lægger frem for læseren, en reelt distance-ret relation med store manøvremligheder, synsvinkelskift og retrograde

omvurderinger.

For læseren, der ikke selv lægger sine egne mønstre ned over teksten, indebærer det en stadig fortolkningsmæssig uvished. Selv på de langt mere stabile tematiske og forløbsmæssige niveauer af teksten står man over for udfordringer. For skønt deres mønstre kan kortlægges med ganske stor præcision, og skønt de gennem de mange gentagelser – med variationer – som vandmærke bærer underteksten, at ‘sådan er menneskelivet’, så er udsagnet vævet sammen med nuancer og skift i valoriseringerne. Nok til, at det langt fra er sikkert, hvorvidt det skal opfattes som tragisk, komisk eller tragikomisk, at det forholder sig sådan med menneskelivet.

I *Mimoser* starter titlen med at antyde en ironisk spids over for de to apotekerdøtre, men allerede undertitlen *Et Familjeliv* peger potentielt i en anden retning, har en anden undertone. I forhold til teksten som helhed bliver det konkret til spørgsmålet om, hvordan vi som læsere skal vurdere nederlaget for apotekerens smukke døtreprojekt vis-à-vis den koldsindige Drehling-frues sønneprojekt med dets kombination af moderbinding og libertinage. Igen er vi tilbage ved den udsigelsesmæssige teknik og dens finurlighed, der kan beskrives både som en flimren og som en fascinerende frihed, såvel for forfatteren som for læseren. Selv gav Pontoppidan som brevskriver til Edv. Brandes udtryk for, at sagen for ham at se var ganske klar:

»At oplyse Verden om, hvad jeg har ment med ‘Mimoser’, synes mig at ville smage vel meget af – enten en Falliterklæring eller Reklame, og jeg (...) betvivler, at Bogen – fornuftigt læst – overhovedet lader sig misforstå.«⁹

Men den slags brevudsagn tilføjer blot yderligere et udsigelsesniveau, der er endnu mere usikkert end dem inde i fiktionsteksten. Da ikke mindst, når man ser, at Pontoppidan kort forinden i et andet brev til samme modtager skrev nogenlunde det stik modsatte om nøjagtig den samme bog:

»Man er undertiden besynderlig blind – måske dum – mens man skriver. Uden selv at ane det, arbejder man sig ihærdigt og med Begejstring dybere og dybere ind i Urimeligheder, forelsker sig formelig i dem og forfusker sin oprindelige Tanke. Det må – kan jeg forstå – være gået mig på denne Måde også denne Gang.«¹⁰

Samtidig med at de to udsagn – ligesom de på nøjagtig samme måde modstridende udsagn i de forskellige dele af romanen – nærmest ophæver hinanden, fortæller de også, at forfatteren i denne periode af sit produk-

tive liv er kommet ind i et farvand, hvor det lige så meget er fortælleteknikken og dens mange muligheder, der styrer, hvordan teksterne udvikler sig, som det er ham, der er herre over den.

Ud over at være et interessant fænomen i sig selv har det måske også forbindelse med en heller ikke uinteressant historisk kontekst. Både ved tilblivelsen af *Ung Elskov*, *Mimoser* og senere »Illum Galgebakke« arbejdede forfatteren under stærkt tidspres fra afleveringsfrister og indgåede kontrakter på den journalistiske såvel som den skønlitterære side af sin skribentvirksomhed, der ikke mindst i de år var et konstant, hårdt arbejde for brødet. Inden for måske direkte de samme dage skrev han i ét træk under pseudonymernes vekslende identiteter – *Rusticus/Fra Landet* og *Urbanus* – foruden gennem de forskellige implicitte fortællere i de skønlitterære ting, hvoraf der godt kunne være flere på bedding. Samtidig vandrede store tekstafsnit fra flerheden af bladpseudonymer med explicitte fortællere ind i de skønlitterære bogudgivelser med implicit fortællen. Intet under da, at denne ikke blev til én homogen diskurs men en mobil, brudfyldt, mangefacetteret fortællen.

I stedet for at se disse specielle tekstlige produktionsforhold som en undskyldende forklaring på, at romanerne ikke blev gennemarbejdede frem til en homogen udsigelesesmæssig finish, kunne man også anskue dem som en historisk omstændighed, der uplanlagt kom til at udløse en fiktionsprosa med et indtil da ukendt fortælleteknisk potentiale. Den senere udvikling i forfatterskabet med dens fortælletekniske forgrening i en række små romaner med upålidelige explicitte fortællere og de store romaner med deres facetterede implicitte fortællen tyder på, at den mangelayede udsigelse i *Mimoser* ikke bare repræsenterer et hændeligt, senere overvundet uheld. Det var snarere begyndelsen til det, der i det større perspektiv blev kernen i Pontoppidans kvalitet. Hvis det er rigtigt, behøver det næsten ikke engang tilføjes, at *Mimoser*'s tematik – kampen mellem de vertikale og de horisontale slægtskabsrelationer – også forbliver den måske mest permanente problemstilling frem til forfatterskabets slutning.

Noter

- 1 Teksten blev holdt som foredrag ved Pontoppidan Selskabets sommermøde 2005, og dens indledning knytter sig særligt til denne sammenhæng. Nogle perspektiverende betragtninger, som grundet tidsrammen blev udeladt i den mundtlige fremlæggelse, er taget med til sidst i denne skriftlige version. Tak til Birgitte Hessela fra selskabet for at besidde den nødvendige tålmodighed til at overtale mig til at tage imod programkomiteens venlige invitation. En særlig tak til cand.mag. Laura Sejr Nielsen, hvis interesse for at skrive et Pontoppi-

dan-speciale var med til at bringe vejlederen tilbage til Pontoppidan-studierne. Vi har haft mange frugtbare diskussioner omkring de synspunkter på teksten og forfatterskabet, som her fremlægges. Hendes specialeafhandling, der ligeledes fokuserer på *Mimoser* og har titlen *Mere skabet end ægte?*, er tilgængelig på selskabets site: http://www.henrikpontoppidan.dk/text/pdf/sejr_mimoser.pdf.

- 2 *Dødens Gilding*, Kbh. 1971.
- 3 Det drejer sig om den boglange fremstilling »Forfatterskabets baggrund og udvikling«, der står som efterskrift til tekstudgivelsen *Henrik Pontoppidan. Forfatterskabets baggrund og udvikling belyst gennem ni fortællinger*, Kbh. 1977. Endvidere om den også fyldige analyse af *De Dødes Rige*, i bd. 1 af *Analysen af danske romaner*, red. Jørgen Holmgaard, Kbh. 1977.
- 4 Jeg har oversigtligt beskrevet nogle grundtræk i fortælleteknikkernes historiske udvikling i bl.a. »Fortællertraditioner«, in Lars-Åke Skalin (red.): *Berättaren. En gäckande röst i texten*, Örebro 2003. Blandt de udenlandske paralleller til Pontoppidans fortælletekniske fornyelser i 1880'erne omtales her Maupassant og Tjckhov.
- 5 Jeg vil ikke her åbne for diskussionen af, hvad realisme er, men nøjes at hen-vise til to nyere antologier på dansk, Jørgen Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen*, Kbh. 1996 og Stefan Iversen, Heidi Jørgensen og Henrik Skov Nielsen (red.): *Om som om*, Kbh. 2002.
- 6 Det mest avancerede, teknisk fuldt bevidste eksperiment med at bryde med Pontoppidan-traditionens fortællemåde er Knud Sønderbys *To Mennesker mødes* fra 1932, en mærkeligt undervurderet roman, der rettelig burde anses for det litterærhistorisk mest interessante stykke prosa i første halvdel af det 20. århundredes danske litteratur. Jeg vil ikke her vurdere de sproglige fornyelser, hvormed Jensen i *Kongens Fald* slår stilistiske kraftspring hen over realismetraditionens fortælletekniske rammer. I 1950'ernes brud med realismetraditionen, sådan som H.C. Branner og Martin A. Hansen frem til da videreførte den, placerer man normalt Villy Sørensens *Sære historier* (1953) som afgørende. Men Frank Jægers kortprosa fra denne periode – *Hverdags-historier* (1951) og *Den unge jægers lidelser* (1953) indeholder fortælleteknisk og i formen for billedsprog faktisk mere interessante fornyelser.
- 7 Her og i de efterfølgende henvisninger til *Mimoser* refererer sidetallene til Henrik Pontoppidan: *Smaa Romaner 1885-1890*, udgivet af Flemming Behrendt, Kbh. 1999.
- 8 Op.cit., p. 490. Tak til Flemming Behrendt for præcise informationer.
- 9 Citeret efter op.cit., p. 477.
- 10 Citeret efter op.cit., p. 475.

