

Introduktion til fumismen

CAMILLA SKOVBJERG PALDAM & TINE ENGEL MOGENSEN

Fumisme er en parodisk, foruroligende og til tider destruktiv form for moderne humor, der opstod i Frankrig i slutningen af 1800-tallet, og som man bl.a. finder i Alfred Jarrys bidske satire og Alphonse Allais' "mystifikationer". I dag er der ikke mange, der kender til fumismen, hvilket er en skam, for de fumistiske tekster er ofte både vældigt morsomme og af høj litterær værdi. Derfor vil vi her re-intro-ducere til denne bevægelse i fransk litteratur, som fik betydning for mange siden – ikke mindst for surrealisterne – men selv ufortjent blev så godt som glemt.

Den nye tone

Der var grøde i den kulturelle undergrund i Paris i slutningen af det 19. århundrede. Det var som om byen på dette tidspunkt var blevet grebet af en "ejendommelig eufori", der viste sig som en bølge af let galskab, som spot og anti-højtidelig leg (Allais 1994, s.8).¹ I begyndelsen var dette langt fra et folkeligt fænomen, da tendensen kun gjorde sig gældende inden for nogle ganske bestemte grupper – som så til gengæld fandtes inden for et bredt spektrum af kunstarter. I teaterverdenen var der forholdsvis tidligt begyndt at dukke alternativer op til dét teater, der blot videreførte traditionen, den klassiske komik, og således repræsenterede "den evige latter" ("le rire éternel").² De nye stykker, som på én gang lå i institutionens margen og i brud med traditionen, gjorde grin med teatrets mange konventioner – men også med almindelig logik og god smag.

Dette burleske teater fandt snart sit litterære side-stykke i en bestemt type fortællinger, hvis forfattere ligeledes legede med de etablerede normer inden for deres felt; som eksempler kan nævnes Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) med hans *Grusomme fortæl-*

linger (*Contes cruels*, 1883) og Jules Laforgue (1860-1887) med *Legendariske moraliteter* (*Moralités légendaires*, posthumt udg. 1887). Daniel Grojnowski skriver om denne nye type fortællinger, at de er "[p]å én gang parodiske og poetiske, fantastiske og lunefulde, polemiske og filosofiske, oplysende og forbløffende" (Grojnowski & Sarrazin, s.12). En anden genre, der vandt frem, var den litterære *parodi*: tekster, der latterliggjorde berømte forfattere eller gjorde grin med de stilformer, der var oppe i tiden – og ikke mindst det etablerede parnas' 'prætentiose' poesi. Paul Verlaine og Arthur Rimbaud skrev en "Røvhulssonnet" i den forhadte Albert Mérats navn; mens Verlaine omvendt spillede kærligt op til Baudelaires "De elskendes død" (fra *Les Fleurs du mal*, 1857) med sonetten "Svinenes død". Men også f.eks. Shakespeares *Hamlet* (1600) og H. Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* (1788) måtte stå for skud, i henholdsvis Laforgues *moralité légendaire* "Hamlet, eller følgerne af sønlig hengivenhed", en rablende inter- og metatekstuel fortælling ("Stabilitet! Stabilitet! Dit navn er Kvinde..."³) og Villiers de L'Isle-Adams *conte cruel* "Virginie et Paul", hvor den romantiske kærlighedshistorie bestandig underløbes af en særdeles påtrængende pekuniær diskurs. Intet var med andre ord helligt for *fin de siècle*-parodisterne. Grojnowski skriver, at parodien i de fleste tilfælde diskrediterer hævdevundne temaer og forstår poesien som profaneringsobjekt: "Den sætter kunstbegrebet i ~~h~~ise, spiller rollen som deformerende spejl, hvori forfatteren opdager et degraderet billede af sig selv og skriftens problematiske status" (Grojnowski & Sarrazin, s.14) – en definition, der også snildt kunne gælde for mange andre typer tekster fra slutningen af det forrige århundrede.

Kabaretånden

Den alternative litteratur blev i første omgang udgivet i meget små oplag for en sluttet kreds af indviede, og udøverne mødtes i privat forum. Men da der kom nye liberale love om presse- og mødefrihed, blev møderne mellem kunstnerne offentlige: man slog sig først ned i Latinerkvarteret på venstre Seine-bred; senere flyttede hovedsædet nordpå til Montmartre, hvor fænomenet *Le Chat Noir* opstod og gennem 16 år oplevede store triumfer. De fleste af de folk, der fandt sammen i disse nye grupper, tilhørte den intellektuelle elite. Ofte var det universitetsstuderende, der førte en bohème-tilværelse, og som stod for en udtalt anti-gejstlig, anti-borgerlig og overhovedet anti-konform (anarkistisk) holdning, vendt mod alle autoriteter helt ned til hverdagens små magtmennesker: jvf. et tidsskrift som "Anti-Portneren" (*L'Anti-Concierge*), "officielt organ for beskyttelse af lejerne", der udkom med i alt syv numre i perioden 1881-1883. Unge fra alle miljøer var velkomne i grupperne, og det var netop den utrolige blanding af folk og kunstarter, der var periodens rigdom; grænser blev nedbrudt og blandingsformer opstod. Flere forfattere illustrerede deres egne tekster, og til en kunstudstilling for "Arts incohérents" præsenterede Alphonse Allais – længe før koncept-kunsten – et stykke hvidt papir med titlen "De blegstige unge pigers konfirmation i snevejr"...⁴ En af de kendteste grupper fra perioden er *Les Hydropathes*, som blev grundlagt af Emile Goudeau i 1878; "hydropathe" betyder "den som vand får til at lide" (Grojnowski & Sarrazin, s.16), hvilket allerede slår en bestemt tone an, og Allais' to *hydropater* i historien af samme navn drikker da også "kold kaffe godt gennemvædet af cognac" (s.119). I samme fortælling kommer den generelle anti-gejstlige holdning i øvrigt til udtryk på ret subtil vis, idét boulevard Saint Michel af de to *hydropater* omtales som slet og ret "boulevard Michel".

Med *Les Hydropathes* indstiftedes "anti-traditionens tradition" (Grojnowski & Sarrazin, s.16), og gruppen blev efterfulgt af en række andre: *Les Hirsutes*, *Les Zutistes* (hvorom Charles Cros sagde: "De er poeter, musikere, litterater, kunstnere; intet for det nyttige, alt for det behagelige", ibid. s.15) og *Les*

Jemenfoutistes (sic!);⁵ sidstnævnte afslog pure at skænke politik den mindste interesse, eftersom intet alligevel eksisterede uden for Kunsten (ibid.). Gruppernes forestillinger var en skønsom blanding af recitation af kunstnernes egne digte og humoristiske stykker, musikalske indslag, monologer og syngmed sange, og publikum var i første omgang dem selv. Senere bredte interessen sig imidlertid for de nye, anderledes kabareter, og i løbet af disses storhedstid – fra grundlæggelsen af *Les Hydropathes* til nedlukningen af kabareten *Le Chat Noir* tyve år senere – fik de et større og større publikum, også inden for lidt mere borgerlige kredse: med deres tekster, som lå et sted mellem litteraturens højere sfærer og dens mest populære udtryk, henvendte de sig til alt fra bohemer og litterært dannede personer til småfunktionærer og verdensmænd og -damer, som gjorde sig til af at kunne lide makaber humor, litterær anarkisme og regulær 'galskab'. Tidsskriftet *Le Chat Noir* blev ligeledes så populært, at det tretten år i træk (fra 1882 til 1895) udkom i flere tusind eksemplarer ugentligt; kort sagt blev kabaretånden efterhånden allemandseje, en del af de franske sæder og skikke – hvilket naturligvis udvandede den noget.

Men lad os holde fast i den oprindelige, anti-konforme ånd og tiden før *Le Chat Noir* blev stueren. Begrebet *fumisme* er et nøglebegreb til forståelsen af perioden, dens folk og disses måde at tænke på; det er imidlertid også et begreb, det er svært at få ordentligt hold på, eftersom de fleste, efter at have lagt an til en klar definition af fænomenet, i sidste øjeblik drejer af og bliver meget vage. Det følgende vil derfor have karakter af en indkredsning.

Fumismen

Slår man ordet "fumiste" op i Gyldendals røde ordbog, får man (ud over primærbetydningen "kakkelovnsmand"!) følgende definition: "spasmager, charlatan, bluff-, fidusmager", mens "fumisterie" defineres som "narrestreger, løjer; skrøne". En fransk-fransk ordbog hjælper os lidt videre: hér defineres en "fumiste" som en "spasmager; en meget lidt alvorlig person, som man ikke kan stole på",

mens "fumisterie" er "noget, der er lidet troværdigt, eller som er helt blottet for alvor; mystifikation, grove løjer" (*Le Maxidico*). En anden, meget generel definition lyder, at fumisten ganske enkelt ikke tager sig selv alvorligt eller ikke er bange for at dumme sig (Grojnowski & Sarrazin, s.38), mens tonen bliver lidt hårdere, når en af periodens frontfigurer, førnævnte Emile Goudeau, definerer fumismen som "en slags ringeagt eller hån over for alt, en indre foragt over for mennesker og ting, som viste sig udadtil i utallige angreb og fumisterier" (Allais 1994, s.9). Fumismen er da heller ikke kun for sjov: den nye form for humor opstod oprindeligt som en reaktion mod det omgivende samfunds positivisme og som et udtryk for værdikrisen ved tærsklen til det 20. århundrede; og er fumismen a priori apolitisk, er dens rablende anarkisme, som vi siden skal se, ikke uden mål.

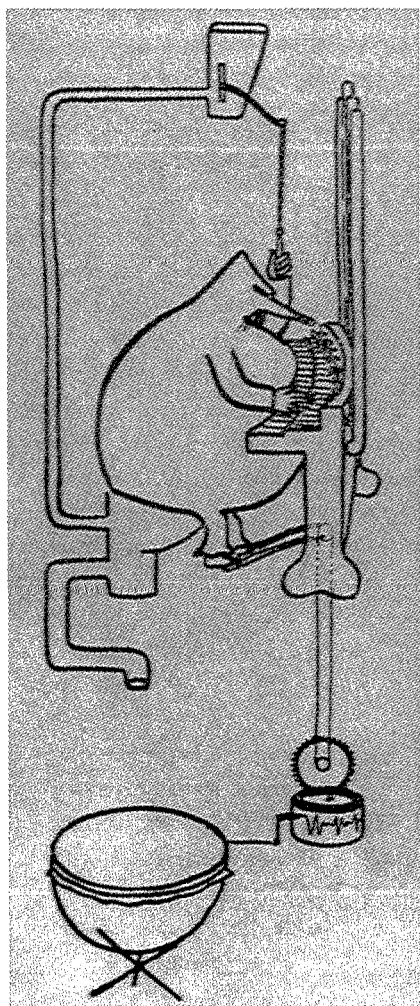
I en latter- eller humorhistorisk sammenhæng betragtes ånden i slutningen af 1800-tallet af mange som en form for tilbagevenden til Middelalderens karnevalistiske ånd. Denne var karakteriseret ved en nøje afbalanceret politisk og religiøs sanktioneret vekslen mellem orden og uorden, respekt og despekt, alvor og sjov, helligt og profant, hvor 'benægtelsen', eller 'omvendingen', fandt sted inden for den etablerede ordens rammer på bestemte tidspunkter og steder. Karnevalets omvendinger blev konkret udmøntet i f.eks. Narrefesten, hvor en narrekonge udnævntes for en dag, i klovnerier, hvor bagdelen tog hovedets plads, eller i at afføring blev behandlet som det hellige sakramente.⁶ Det accepterede blev degraderet, det forstødte ophøjet, og det betød, ifølge Bakhtin, "en midlertidig suspendering af alle hierarkiske distinktioner og grænser mellem mennesker samt af visse af det almindelige livs normer og forbud" (Bakhtin, s.15). Denne friheds- og lighedsånd gennemtrængte hele karnevalet, hvor der heller ingen skelnen var mellem deltagere og tilskuere. Karnevalet var ikke en forestilling, folket så, ligesom klovne og narre ikke bare var skuespillere; det var en anden verden, et andet liv (Bakhtin, s.7). Det er i denne ånd, at den karnevalistiske latter lyder, og hermed menes 1) en festlig, højtidsfuld latter, der ikke er knyttet til en individuel reaktion på

en komisk begivenhed. 2) En latter, der er universel – rettet mod alle, også mod dem, der griner, og endelig 3) en latter, der er ambivalent – på én gang prisende og fornædrende (Bakhtin, s.11).

Karnevalet besad en voldsom subversiv kraft og udfordrede gennem sine omvendinger det etablerede samfund. I denne epoke var den kulturelle model imidlertid også så ærefrygtindgydende og ubestridelig, at man mest vendte op og ned på værdierne *inden for* den frem for at kritisere den direkte; den middelalderlige komik var derfor også hovedsagelig *parodisk*. Men der var som sagt ikke tale om ren negativ parodi; karnevalets omvendinger udtrykte en dobbelthed af degradering og fornyelse (Bakhtin, s.11) – det ellers strengt ordnede samfund blev rystet grundigt og kom genfødt ud på den anden side.

Hvis der med *l'esprit fumiste* og den moderne parodi er tale om en tilbagevenden til Middelalderens karnevalistiske latter, idét den som denne vender op og ned på alle kunstneriske, litterære og politiske 'trobekendelser' og blander højt og lavt, helligt og profant, i ét lystigt kaos, er det imidlertid en tilbagevenden med en væsentlig forskel: Der er ikke længere tale om livtag med absolutte autoriteter og sandheder med efterfølgende tilbagevenden til en fast orden og ikke mindst en Gud. Udgangspunktet for omvendingen er mere diffust, ligesom også tegnene bliver forvirrede og diffuse. Meningen fortaber sig og noget andet træder i stedet: "Når den moralske Orden er forsvundet, når censurerne falder, kan den sorte humor, i skikkelse af den imbecile alvor, på en bund af absurditet, endelig tage sin sande dimension af metafysisk mystifikation: den nye latter, som homøopatisk behandler tabet af Meningen med ikke-meningen eller ubestemmeligheden, er ankommet" (Grojnowski & Sarrazin, s.31). Fumisten har erkendt, at verden er uhelbredelig og tilværelsen absurd, så vi lige så godt kan grine ad den – og ad os selv. Humoren kommer således for alvor til at spille op mod (eller til) døden, og selv den mest tragiske situation kan nu beskrives med en komisk diskurs, hvilket får store psykologiske konsekvenser for modtageren (hér læseren). Denne befinder sig pludselig mellem to tilsyneladende uforenelige imperati-

ver: situationen, som kalder på frygt eller medlidenhed og diskursen, som vil have ham til at le: "den moderne humor placerer modtageren – såvel som afsenderen – i en situation af ustabil ligevægt, som på én gang forvolder et ubehag i intellektet (som tilstanden af vægtløshed for kroppen) og den lidt sofistikerede glæde ved for et øjeblik at slippe for menningens tvang, en glæde ved det ubestemmelige. Og jeg ler ad den frihed som dette fald ned i ikke-meningen giver mig" (Grojnowski & Sarrazin, s.35). Netop oplevelsen af et befriende fald ned i *le non-sens* kan forklare læserens ellers tilsyneladende paradoksale grin i mødet med f.eks. Alphonse Allais eller Alfred Jarrys ofte meget 'sorte' tekster.



DUMARÇAY, *Père UBU*. Postkort, Collège de Pataphysique.

Hvor Allais' fumisme hovedsaglig kom til udtryk i sære fortællinger, skrev Jarry – ud over groteske dramaer, som *Kong Ubu (Ubu Roi)* – korte, samtids-satiriske kronikker. Disse udkom i tidsskrifter som *La Revue blanche*, *La plume*, *Le Canard sauvage* og *L'Œil*,⁷ og nogle af dem revser skarpt samfundets værdier og institutioner, mens andre er typiske dagtil-dag kronikker, der kommenterer de seneste begivenheder i Paris. Et eksempel på sidstnævnte er, når Jarry i forbindelse med bilvæddeløbet Paris-Berlin i 1901, hvor en dreng blev kørt ihjel, beskriver hvilken skammelig fare fodgængere – og især børn – udgør for trafikken, hvorfor de burde forbydes eller i det mindste lære at gøre bedre opmærksom på sig selv, evt. med små flag eller larmende musik (Jarry, s.24-28). – Denne morbide morskab er, den aktuelle sag taget i betragtning, et ganske rammende eksempel på, hvordan intet er helligt for en ægte fumist.

Kronikkerne er generelt yderst velskrevne. De er ofte fyldt med ordspil og tvetydigheder, hvilket gør dem temmelig uoversættelige, som når en kronik f.eks. bygges på den lydlige lighed mellem "drapeau" og "crapaud" – flag og skrubtudse lyder ikke tilnærmelsesvis ens på dansk, og hermed står og falder det hele, når nationalsymbolet elegant skal beskrives som et vekselvarmt dyr (Jarry, s.57-61). Svært oversættelige dobbelttydigheder finder man også i "Banegårdens fattige" (Jarry, s.75-76), der gennemført beskriver datidens moderne banegårde i kirkelige termer, hvorved satiren bliver dobbeltrettet: Kirke og modernitet revses i en parallelbevægelse. Dels fremvises den katolske kirkes pengegriskhed, når f.eks. banegårdens lokkende slikautomater kaldes for kirkebøsser ("troncs"). Dels vises det, hvordan den moderne kapitalisme næsten har karakter af en ny religion. Her rettes bønner mod Banegårdsdirektøren, den nye 'Herre', der – som man er vant til – er streng, dømmende og svær at få i tale. Men her skal man ikke vente på belønningen, når pengene puttes i bøssen – der er konstant afregning i søde, materielle glæder; himmel og helvede er her og nu.

En lignende dobbelt satire finder man i "Lidelseshistorien som cykelløb" – en af de mere kendte Jarry-kronikker, idet den er optrykt i André Bretons

Anthologie de l'humour noir (1940) – hvor Jesu lidelsehistorie genfortælles som en sportsreportage med utallige finurlige referencer til den bibelske udgave af historien. Samtidig med at være morsom og absurd er hele kronikken skrevet med en 'saglighed', som var det en historisk afhandling, og der henvises bl.a. til diverse "cyklofile" helgener. Kronikken er således både en parodisk kommentar til sportsjournalistikken og eksegetiske tekster, samtidig med at den profaner og trivialiserer kristendommens heligste symboler: torne punkterer et cykelhjul, naglerne bliver til dækjern, korset selv er en cykel etc. (Breton, s.285-288). Symbolerne tømmes for mening, og rammende i denne forbindelse skriver Sarrazin i "Le rire et le sacré", at man hos Jarry finder "subjektets forsvinden, tegnenes perversion, neutraliseringen af meningen gennem parodien, nedbrydningen af samfundets alvorlige værdier, som han erstatte med jublen over intelligensens funktion og den rene indbildningskraft" (Sarrazin, s.56). Fumisten Jarry tager ikke parti, men betragter køligt, ironisk og nådesløst verden. Flertydighederne og det ofte 'videnskabelige' vokabular tjener til at undergrave læserens sikkerhed, læseren mystificeres. Sådanne mystifikationer finder man hos flere fumister, ikke mindst hos Allais. Hans mystifikationer kan, ligesom Jarrys, være et parodisk spil med diskurser og absurde billeder, men de spiller lige så også ofte op mod læserens forventning til narrationen; et aspekt man kan læse mere om i artiklen "Alphonse Allais – mystifikationens mester" i nærværende nummer af *Passage*.

Hos både Allais og Jarry er teksterne i den tilstand af 'ustabil ligevægt', som vi så beskrevet hos Grojnowski og Sarrazin, en tilstand, der fremmes gennem den moderne humors forkærlighed for oxymoroner eller skæve blandinger – såsom "øm kynisme, andægtig gudsbespottelse, bitter-sødt grin, høflig studeagtighed, smilende gemenhed, tårepersende munterhed, dyster spøg" (Grojnowski & Sarrazin, s.36) – og dens nedbrydning af grænserne mellem genrer og mellem diskurser: alt kan bruges, alt kan blandes. Læseren oplever således noget radikalt nyt, der ved nærmere eftersyn viser sig at være sammen-sat af gammelkendte elementer, og samtidig med, at

han er glimrende underholdt, vedbliver han at være let utryk: han er med andre ord tvunget til at forblive fuldt opmærksom over for det, han læser. Et væsentligt mål for fumisterne var da også at skabe en sådan fornyet opmærksomhed hos læseren, en kritisk opmærksomhed over for skriften selv og tidens etablerede værdier. Og selvom vi som moderne læsere tror os (gabende) fortrolige med metatekstuelle greb og subversiv værdirelativisme, er fumisternes tekster også i dag værd at læse – de er udfordrende, overraskende og ikke mindst morsomme.

Noter

1. Oversættelseme i denne artikel er vores egne.
2. Som Grojnowski bemærker (s.11), er det *denne* latter, Bergson skriver om i *Le Rire* (1900).
3. *Hamlet*, s.43, i: Jules Laforgue: *Moralités légendaires*, Fleuron (Editions Slatkine) 1996 (1887).
4. Allais lavede et hel serie af disse såkaldte "monokromer", som er optrykt i dette nummer af *Passage*.
5. "Je m'en fou" kan oversættes "jeg er bedøvende ligeglad", "det rager mig".
6. Om middelalderens narrefester se i øvrigt: Zijderveld, Anton C.: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*, kapitel 4.
7. Jarry påtænkte at samle sine ca. 150 kronikker under titlen *Det grønne Tællelys, lys over denne tids forhold* (*La Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps*), men nåede det ikke inden sin død i 1907 (Sangsue, s.220).

Litteratur

- Allais, Alphonse: *Œuvres posthumes* [CEP] 1-8, i Caradec, F. og Pia, P. (red.): *Tout Allais* (11 bind), La table ronde, Paris 1964-1970
 – *La Vie drôle*, Editions de La Table Ronde, Paris, 1994 (1964)
 Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984 (1965)
 Breton, André: *Anthologie de l'humour noir*, J.J. Pauvert, Paris 1966 (Le Sagittaire 1940)
 Grojnowski, D. og Sarrazin, B.: *L'esprit fumiste et les rires "fin de siècle"*, J. Corti, 1990
 Jarry, Alfred: *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*, Le Castor Astral, 1992 (1905)
 Sarrazin, Bernard: *Le rire et le sacré*, Desclée de Brouwer, 1991
 Sangsue, Daniel: "Parodie et humour noir – "La Passion considérée comme course de côte"", i: *Poétique*, 118, 1999