

Alphonse Allais – mystifikationens mester

TINE ENGEL MOGENSEN

“Der var engang en lille dreng, som havde været meget artig, meget artig. Derfor havde hans fader givet ham en kalv i julegave”. Sådan begynder fortællingen: “Kalven” (“Le veau”, 1884) af den franske humorist og forfatter Alphonse Allais (1854-1905), og en lynanalyse af denne indledning giver et ganske godt indtryk af, hvad der er på færde i hans tekster: med “der var engang” og den artige dreng lægges op til en opbyggende, moralsk fortælling, men læserens forventninger saboteres straks i den efterfølgende sætning, hvor den noget specielle julegave – og dermed en absurditet, der er genren fremmed – introduceres i tekstens univers.

Allais’ tekster kan siges at være én lang sabotage af læserforventninger, en morsom og tøjsløs sabotage, der kommer til udtryk på mange forskellige planer. Forfatteren er ikke for ingenting kendt som en af hovedskikkelserne i *fumismen*: han kom til Paris i 1874 for at studere farmaci og førte i længere tid et dobbeltliv som både studerende og kunstner. Men kunstmiljøet i de nye, alternative grupper endte med at løbe af med sejren og hans fulde opmærksomhed; han frekventerede ivrigt de forskellige grupper og blev hurtigt en vigtig figur i miljøet. Allerede i 1880 blev et nummer af tidsskriftet *L’Hydropathe* således helliget Allais, som i samme omgang blev udråbt til overhoved for den fumistiske skole. I hans fortællinger udfoldes den fumistiske praksis bl.a. gennem en række underfundige spil med diverse litterære genrer og stereotyper, ligesom han bryder radikalt med fortællingens logik og enhver form for gængs kontrakt med læseren, så denne efterlades mystificeret i et litterært ingenmandsland, blottet for faste holdepunkter. Det drejer sig simpelthen om en *dépaysement*² af læseren i forhold til dennes tidligere læseerfaringer.

For en ikke-frankofon Allais-læser kommer denne *dépaysement* imidlertid også til at knytte sig til den stadige fornemmelse af at blive løbet over ende af sproget, selve *ordene*. Mange af Allais’ fortællinger er således konstrueret ud fra en bestemt talemåde eller et ordspil, og heraf følger selvsagt, at teksten bliver (uønsket) absurd for den læser, “som ikke kan eller ikke vil spille med”, som Jean-Marc Defays bemærker (1990, s.804). Også ordenes fonetiske kvaliteter leger forfatteren med; f.eks. skriver han i 1896 til *Le Journal* syv små strofer à to vers, hvor *alt* i versene rimer, fra første til sidste stavelse,³ og i fortællingen “Ancor la réforme de l’ortographe” (1900) handler det om at spare plads ved at forenkle stavningen: “Hélène a eu des bébés” kan således reduceres til “LN A U D BB” (*Œuvres posthumes (CEP)*⁴, s.363) – og den går i hvert fald ikke på dansk! Derudover betjener Allais sig af en lang række forskellige diskurser – højliterære, (pseudo)videnskabelige, folkelige, groteske – der ofte er svære at gennemskue; hans tekster er glubskt altædende og nærer sig af et utal af genrer og stemmer, intertekstualiteten er allestedsnærværende, påtrængende.⁴ Læseren møder en voldsomt heterogen blanding, en “patchworktekst, cyklondiskurs” (Defays 1992, s.159).

Ud over denne ‘uoversættelighed’ på flere niveauer – som nemt kan tage modet fra den ikke-frankofone læser – ses sprogets, ordenes suveræne magt hos Allais dog nok allertydeligst i dét, Daniel Grojnowski kalder hans “parlerie”:⁵ forfatteren er enerverende sludrevorn i mange af sine fortællinger, og man kan således tilbringe nogle lange timer med Allais-antologien *La vie drôle* uden overhovedet at finde den (eller det) sjov(t). Efter sigende er Allais heller ikke altid lige morsom for *franske* læsere, og en del af forklaringen på denne periodiske *umorsom-*

hed skal formentlig findes i selve 'produktionsmetoden': Allais skrev ikke for sjov, men simpelthen for at leve, og i perioder var han oppe på to fortællinger om ugen. Selvom mange af fortællingerne havde været længe undervejs og var blevet prøvet af i praksis over for venner – hvilket er med til at forklare teksternes ofte meget *mundtlig* form, de mange monologer og dialoger – er det tydeligt, at Allais ikke er gået af vejen for nogen (billige) virkemidler, og at det til tider er gået meget hurtigt: en del fortællinger kunne med fordel være blevet strammet op, hvor de nu formelig forsvinder i snak for snakkens skyld.

De tekster, hvor vægten direkte lægges på denne sludreglæde, hvor historien forsvinder til fordel for ordspil og brandere eller bliver en samling af digressioner, udgør imidlertid kun den ene af de to grupper, man groft kan opdele Allais' tekster i. Den anden gruppe – som jeg i det følgende vil koncentrere mig om – er gruppen af mystificerende fortællinger, hvor sproget spiller med i konstruktionen af veritable læserfælder. Det er ikke mindst i denne type fortællinger, at Allais lever op til venen Alfred Jarrys – uoversættelige – udsagn: "Allais (Alphonse), celui qui ira",⁶ og viser sig som en ligefrem forbløffende moderne forfatter, nært beslægtet med folk som Raymond Queneau, Italo Calvino og Jorge Luis

Borges. Surrealismens fader, André Breton, så i Allais en forløber, og han skrev i sin *Anthologie de l'humour noir* (1940) om den såkaldte "mystifikation", at den med Allais ophøjedes til en *kunstform* – med stort potentiale, som vi siden skal se.

Giver det i nogen grad mening at skelne mellem to 'grundtyper' af tekster hos Allais, er det imidlertid uansvarligt at trække denne skillelinje alt for hårdt op: som det vil fremgå, væver de forskellige aspekter af forfatterskabet sig ud og ind mellem hinanden; selv i forfatterens strammere kompositioner er der plads til småsludren og brandere, og man får aldrig lov til at glemme, at man har at gøre med manden, som – blandt andet – har opfundet et "akvarium med matslebte glas, til generte fisk" (*Œuvres anthumes (CEA)* s.84). Den snakkesalige side af forfatterskabet har imidlertid haft tendens til at skygge for den mere subtile side, og i receptionshistorien er Allais ofte ikke blevet taget seriøst som *forfatter*, men er blevet betragtet som *journalistsnude*, en harmløst pludrende, voldsomt produktiv humorist.⁷ Dette kan være med til at forklare, at han er så relativt lidt (aner)kendt, selvom hans vel nok berømteste fortælling, "Et højst parisisk drama" ("Un drame bien parisien", 1890),⁸ f.eks. spiller en hovedrolle i Umberto Ecos (mere berømte) *Lector in fabula* (1979); og det er grunden til, at en kritiker som De-fays vælger stort set at suspendere det humoristiske

PREMIERE COMMUION DE JEUNES FILLES CHLOROTIQUES
PAR UN TEMPS DE NEIGE

aspekt under sin digre analyse af de diskursive strategier hos *forfatteren* Allais, for blot at tage det op i konklusionen (jf. Defays 1992, s.1-2). Jeg mener dog ikke, at det ene nødvendigvis udelukker det andet, tværtimod; som læseren forhåbentlig vil opleve, er den allaiske diskurs meget morsom, ligesom det morsomme er konstitutivt for værket. Bon, *allons!*

Genrespil og typeleg

En første vandring i Allais' litterære ingenmandsland byder på en foruroligende blanding af en række velkendte elementer, en fordrejning, eller et *misbrug*, af disse elementer samt mere end en knivspids absurditet. Et eksempel er fortællingen "Den Lille Dreng og ålen" ("Le Petit Garçon et l'anguille", 1898), som destabiliserer sig helt fra begyndelsen. De store bogstaver i titlens "Lille Dreng" indikerer, at det drejer sig om en form for litterær arketype, ligesom titlen i sin helhed automatisk får læseren til at tænke på *fablen* som genre. Men aldrig så snart har fortælleren etableret denne fiktive verden, før han gør alt for at overbevise læseren om, at den historie, der følger, er sand: han imødegår bestandig læserens formodede skepsis, indrømmer det utrolige i sagen, men påkalder sig samtidig dagliglivets uforudsigelighed ("de mest deliriske melodramaturgers mest exorbitante påfund er, ligesom vore bedste vaudevillisters uimodståeligt grinagtige indfald, for intet at regne mod det uforudsete, det uhørte, som livet, det helt nøgne liv, af og til bringer os...", *CEA* s.887). Dernæst forsyner han sin historie med en uhyre 'realistisk' ramme: "Sidste fredag henimod klokken kvart over ti (det er mig magtpåliggende at præcisere), sagde min havemands kone til sin lille dreng: "Her har du 5 francs, Julien, vil du gå hen til fiskehandleren og finde mig en ål [...] til omkring 20 sous, og prøv nu at undgå at blive bestjålet!" (s.888). Og så fortæller han det kendte eventyr (et par stikord turde være nok: drengen taber femmeren i havnebassinet, bøjer sig ned for at se efter den, hvorved han taber sin hue, og da han får fisket huen op igen, ligger der en stor, dejlig ål i den...), idét han hele tiden insisterer på historiens sandhed og foregriber læserens forventninger: "Hvad tror De, min havemands kone finder, idet hun flår ålen og åbner ma-

ven på den? En femfrancs? Nej." (s.889). Nej, 'naturligvis' har ålen ikke slugt dén femmer, drengen har tabt, og det har en rent videnskabelig forklaring: "Ålen, en fisk, der nærmest er langstrakt, er på ingen måde indrettet til at sluge store mønter: hverken dens mund eller mave egner sig til en sådan heldåd" (ibid.). Da havemandens kone åbner ålens bug, finder hun derimod "otte halvtredscentimers mønter, altså en samlet sum af 4 francs, hvilket repræsenterer præcis den sum, som den brave kone regnede med at få tilbage på sine 100 sous" (ibid.)! Fortælleren insisterer fortsat på, at der blot er tale om et – om end ganske *net* – tilfælde, og for yderligere at afvæbne læseren fortsætter han uskyldigt: "Og minder dette eventyr Dem ikke om visse gænesiske og venetianske legender..." Vel gør det så – og ringen er sluttet: efter på denne raffinerede måde at have inkorporeret og leget med såvel litterære arketyper som læserforventninger i sin fortælling kan fortælleren trække sig tilbage, idét han med totalt poker face stikker den forvirrede læser en sidste brander: "I Firenze forekommer den slags hændelser aldrig, uden tvivl på grund af den afstand, der skiller denne prægtige by fra havet" (ibid.).

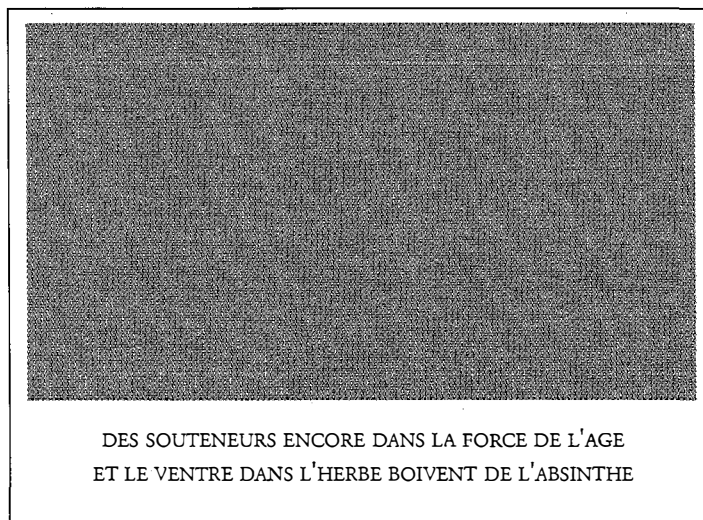
En fortælling, der ligeledes leger med litterære gener og arketyper, er "Den unge pige og den gamle gris" ("La jeune fille et le vieux cochon", 1886).⁹ Heri finder man samtidig en række andre typiske Allais-træk: ikke mindst er teksten, med sine hyppige linjeskift og diverse udbrud fra fortællers side, uhyre *mundtlig* i formen, og flere forskellige diskurser blander sig i den; typografisk fremhævet med kursiv er således i hver sin ende af skalaen "*siau*", en 'bondsk' betegnelse for dyrefoder, og "*clematis cochonicida*", Allais' hjemmestrikkede, men 'lærde' latinske betegnelse for en potentielt grise-dræbende klematis-art.

Fortællingens hovedperson er i dén grad en litterær arketype, nemlig "une jeune fille d'une grande beauté", "en ung pige af stor skønhed", og denne betegnelse, samt parentesens "(qu'elle avait fort jolis)" (ca.: "(som var meget dejlige)")) efter pigens forskellige kropsdele, gentages så hyppigt, at der opnås en redundanseffekt; det arketyperiske slår over i

det komiske, som her: "Hele ugen havde den unge pige af stor skønhed brudt sit hoved (som var meget dejligt)..." (*A se tordre*, s.137). *Historien* er kort fortalt dén, at denne smukke unge pige er dybt forelsket i en gammel gris, som hun passer og plejer på alle mulige måder, men på tragisk vis ender med at forgive med dén buket blomster ("clematis cochonicida"), hun giver den i gave på dens navnedag – hvorefter hun dolker sig på dens grav. Denne fantastiske historie er en parodi på indtil flere litterære genrer: fabeln (jf. titlens to figuranter), eventyret (den begynder med "Der var engang") og melodrammet eller tragedien (slutningen lader f.eks. ikke *Romeo og Julie* meget efter). Og den er et – temmelig tykt – eksempel på, hvordan Allais' omgang med de genrer, han lystigt bruger af og spiller op til, som oftest er dybt parodisk; ved at overdrive og gentage, lade uvedkommende temaer eller træk fra andre genrer snige sig ind i diskursen og underminere den, viger harmoni for ironi i fremstillingen.¹⁰ Mere end en genreparodi er grisefortællingen dog en leg, en køren rundt med læseren og dennes forventninger: når man på fransk taler om "un vieux cochon" har det nemlig præcis samme (med)betydning som "en gammel gris" på dansk, og titlen sætter derfor uvægerligt nogle helt bestemte tanker om fortællingens (frivole) karakter i gang hos læseren. Titlens insinuationer dementeres imidlertid dét øjeblik, fortæl-

lingen går i gang, og der rent faktisk viser sig at være tale om et gammelt svin! Fra at have været metaforisk går titlen således over og bliver helt konkret; læseren får et rap over fingrene for sin forhattede slutning. Men så *har* fortælleren også fået givet læseren den nødvendige lærestreg, og kan derefter more sig med at udbygge dén dobbelttydige diskurs, der ligger i titlen; pigen føler sig f.eks. på et tidspunkt "penetreret af lykke"¹¹ (s.136), og mere uskyldigt er den klassisk tragiske slutning unægtelig lettere at relatere til et menneskeligt kærlighedsforhold end til forholdet mellem en smuk, ung pige og et grimt, gammelt svin.

Samme særegne blanding af leg med litterære arketyper og forræderiske titler finder man i en anden af Allais' fortællinger, "Den Smukke Fremmede" ("*La Belle Inconnue*", 1896). Her fremmaner forfatteren en særdeles velkendt scene: en mand får øje på en smuk, ukendt kvinde på gaden og beslutter sig for at følge efter hende. Blot *genkender* manden i Allais' fortælling sin Smukke Fremmede, og hele tiden, mens han følger efter hende, spørger han sig selv, *hvor* han har set hende før og under hvilke omstændigheder? Han følger hende, mere og mere perpleks, gennem sin egen del af byen, indtil hun til sidst står foran hans hoveddør og ikke ringer på, men derimod hiver en nøgle frem (han mener her,



DES SOUTENEURS ENCORE DANS LA FORCE DE L'AGE
ET LE VENTRE DANS L'HERBE BOIVENT DE L'ABSINTHE

at det uden tvivl må dreje sig om en "elegant indbrudstyv", (CEA s.773) – og først da går det op for ham, at Den Smukke Fremmede på ingen måde er "fremmed", men hans egen kone! Fortællingen bryder således helt med de læserforventninger, den har etableret gennem sin titel: læseren troede at befinde sig i en velkendt (litterær) verden, hvor smukke fremmede er smukke fremmede og koner er koner (og bliver genkendt som sådanne) – men blev taget ved næsen.¹² Hvad angår *tilsyneladende* velkendte verdener, burde samme læser imidlertid have taget varsel af dén parisiske topografi, hvor historien finder sted, og som virker særdeles troværdig – lige indtil Den Smukke Fremmede drejer hen ad avenue de Villiers og går helt til "square Trafalgar" (CEA, s.772)...

En helt speciel logik

Fraværet af et stabilt fundament kommer til syne på en anden, foruroligende måde i fortællingen "Det ene som det andet" ("Un moyen comme un autre", 1885), der er udformet som en dialog mellem fortælleren og en (barnlig) tilhører, som hele tiden bryder ind. Jeg skal siden vende tilbage til denne form, typisk for Allais, hvor tilhøreren bestandig stiller spørgsmål til det, der ikke bliver sagt eksplicit – og meget mere, så fortællingen hele tiden kommer til at ligge i kanten af det absurde. Et par eksempler:

"– Hvem af dem var onklen? / – Hvad mener du, hvem? Det var den tykkeste, ved Gud!", eller: "– Hvorfor må man ikke slå sin onkel ihjel? / – På grund af gendarmerne. / – Men hvis gendarmerne nu ikke ved det? / – Gendarmerne ved det altid, portner-sken skal nok sørge for at underrette dem" (CEA, s.11).

"Det ene som det andet" er historien (eller *eventyret*, jf. begyndelsens "Der var engang") om en meget rig onkel og dennes meget fattige nevø. Nevøen opdager, at onklen, som er apoplektiker, især får det dårligt i forbindelse med latteranfald, og for at slå ham ihjel og arve fortæller han ham derfor en sjov historie. Det går da hverken værre eller bedre, end at onklen "vrider sig af latter, så meget, at han er død af grin, førend historien er helt færdig" (s.12). Og hvilken historie er det da, nevøen har fortalt sin onkel? Den om onklen og nevøen, naturligvis... Allais' fortælling er konstrueret som en spidsfindig cirkel, med sin helt egen logik; læseren er trådt ind i et spejlkabinet, hvor der fortælles en fortælling om en fortælling om en fortælling,¹³ og er pludselig fanget i en umulig historie, som han ikke kan tænke sig ud af. At dette er rent fumisteri, bekræfter teksten selv: tilhøreren, læserens *alter ego* i historien, udbryder efter afsløringen af det umulige 'plot': "Din fumist, nå!" (ibid.) – og andet er der vel egentlig ikke at sige til det.



STUPEUR DE JEUNES RECRUES APERCEVANT
POUR LA PREMIERE FOIS TON AZUR
O MÉDITERRANÉE!

Logisk på sin helt egen måde er ligeledes fortællingen "En lidet banal sag, forekommer det os" ("Un cas peu banal, nous semble-t-il", 1905) – en morsom og overraskende historie med indtil flere peripetier. I første del af historien befinder fortælleren sig i en togvogn sammen med en "ung pige af usigelig skønhed" (CEP8, s.77) og en "herre med et ligegyldigt udseende, men så formidabelt ligegyldigt, at der derved opstod en besynderlig originalitet" (ibid.). Pludselig lyder en stemme i kupeen, uden at nogen af de tre har bevæget læberne, og denne stemme giver sig til at komplimentere den unge pige – som efter et stykke tid, henvendt til manden, siger, at han spilder sin tid med sit bugtaleri, eftersom hun er "født døv og stum" (s.78). I næste led af historien er fortælleren blevet alene med den unge pige i kupeen, og han spørger hende, hvordan hun, som er døv, har kunnet høre mandens ord. Svaret er enkelt: hun har kompenseret for sin manglende hørelse med et fremragende syn og kan mundaflæse; i tilfældet med bugtaleren har hun nemt kunnet aflæse hans maves næsten umærkelige bevægelser. Til fortællerens spørgsmål om, hvordan hun så som stum har kunnet føre en samtale, er svaret lige så enkelt: "der er intet, der forhindrer stumme i at være bugtalere, hvilket er tilfældet med mig" (ibid.). Når hun lader som om, hun taler, er det blot på grund af "en ung piges koketteri": hun vil gerne skjule sit handicap. Det morsomme og overrumplende i historien ligger i denne flerleddede konstruktion, i at fortællingen fortsætter, hvor man troede, den var slut: den absurde historie (en ung skønhed, der både er døv og stum, fører en samtale) får en 'rationel' forklaring (hun kan 'høre' med øjnene og tale med maven) – hvorefter den besynderlige adfærd klarlægges: den unge pige lader som om, hun kan tale, for er hun døv, er hun ikke af den grund mindre kvinde. Alt i denne tilsyneladende absurde historie, som læseren hele tiden venter skal kortslutte, får således sin rimelige forklaring.

Hvordan kan det ikke være dem?

Ægte kortslutninger – i teksten eller læserens eget hoved – opstår derimod i to berømte fortællinger af Allais, "Et højst parisisk drama" og "De to hydro-

pater" ("Les deux hydropathes", 1880). Som tidligere nævnt har Umberto Eco foretaget en imponerende og meget grundig læsning af "Et højst parisisk drama" (herefter: Dramaet) i *Lector in fabula*, og jeg vil i det følgende skitsere Ecos læsning med henblik på herfra at hente såvel et anvendeligt vokabular som nogle nyttige observationer, der kan bidrage til en mere generel forståelse af Allais' mystificerende strategier.

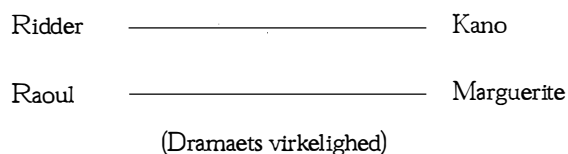
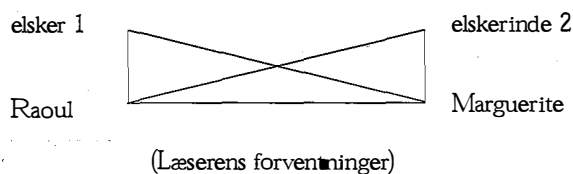
Dramaet er konstrueret som en mini-roman med syv kapitler, og det er historien om Raoul og Marguerite, der elsker hinanden, men som er meget jaloux. En morgen modtager de hver især et brev, som fortæller, at deres respektive partnere vil komme til et *Bal des Incohérents* udklædt som henholdsvis "Pirogue congolaise", congolesisk kano, og "Templier fin de siècle", fin-de-siècle ridder. I kapitel fem og seks følger man en congolesisk kano og en fin-de-siècle ridders oplevelser til et *Bal des Incohérents*, frem til det øjeblik, hvor de tager maskerne af – og på samme tid udstøder et skrig af bestyrtelse, "idet ingen af dem genkendte den anden. Han var ikke Raoul. Hun var ikke Marguerite." (*A se tordre*, s.113). Det sidste kapitel fortæller, hvordan "dette lille *més-aventure* tjente som en lærestreg for Raoul og Marguerite. Fra dette øjeblik skændtes de aldrig mere og blev fuldkommen lykkelige. De har endnu ikke mange børn, men det kommer" (s.114). Dette er, kort fortalt, hvad der faktisk står i Dramaet. Dét er imidlertid ikke, hvad den naive førstegangslæser læser. Her kommer Eco ind i billedet; han skriver i *Lector in fabula* følgende om tekstens "ikke-sagte" ("non-dit") og læserens "fortolkningssamarbejde" ("coopération interprétative"):

"Ikke-sagt" betyder ikke-manifesteret på overfladen, i udtrykket: men det er netop dette ikke-sagte der skal aktualiseres på det plan hvor indholdet skal aktualiseres. Og hertil kræver en tekst, i højere grad end noget andet budskab, aktiv og bevidst indsats fra læserens side. [...] Teksten er altså gennemvævet af tomme pladser, af mellemrum der skal udfyldes, og den der afsendte den forudså at de ville blive udfyldt [...]. En tekst kræver at en eller anden hjælper den til at fungere.

(Eco, s.62-64)¹⁴

Dramaet møder en særdeles tjenstvillig læser, der formelig brænder efter at følge, eller 'hjælpe med' at fortælle, den meget klassiske utroskabshistorie, man tror at genkende i mini-romanen. I dét, læseren skriver for egen regning – Eco kalder det "fantomkapitlerne" – planlægger Raoul og Marguerite hver især at tage til bal og tager til det, enten for at møde henholdsvis deres elskerinde/elsker eller for at overraske deres partner med elskerinde/elsker. Og fordi læseren allerede har hørt tale om to bestemte udklædninger i teksten, er man da også mere end villig til at genkende de to protagonister Raoul og Marguerite i Ridderen og Kanoen – selvom der *intet* har forlydt om, hvad de *selv* vil være udklædt som, men kun om deres respektive partners udklædning! Læseren kan således ikke rigtig tillade sig at være overrasket over, at det ikke er dem – og dog: Eco medgiver, at læseren har været berettiget til at nære disse forventninger, for teksten har omhyggeligt planlagt sine mulige forvekslinger. *Hvorfor* vender jeg tilbage til.

Foreløbig må læseren, i stedet for to trekanter med fælles bund, forestille sig to parallelle linjer, der aldrig mødes; Ecos modeller ser således ud (s.270-71):



Tilbage bliver to store spørgsmål: for hvis det hverken er Raoul eller Marguerite, hvorfor udstøder de to udklædte personer så "et skrig af bestyrtelse" over ikke at genkende hinanden? Som Eco skriver, burde kun læseren være bestyrtet, fordi denne har næret forventninger, som teksten ikke tilfredsstillende. Og hvis det hverken er den ene eller den anden, hvordan kan det lille *mésaventure* så "tjene som en lærestreg" for de to protagonister? Eco kommer med en både tilfredsstillende og besnærende forklaring, idet han henviser til *metateksten*, altså den tekst, som fortæller historien om sin egen tilblivelse:

Allais vil fortælle os, at al tekst, og ikke kun Dramaet, består af to komponenter, den information som forfatteren leverer og den som Modellæseren tilføjer, hvor den sidste er bestemt af og orienteret efter den første. For at demonstrere dette metatekstuelle teorem driver Allais læseren til at udfylde teksten med informationer, som modsiger fabulaen, og tvinger ham på denne måde til at medvirke til at stable en historie på benene, som ikke kan holde sig oprejst. Dramaets nederlag som fabula er dets sejr som metatekst. (Eco, s.258)

Således viser dette "skrig af bestyrtelse" sig faktisk at komme fra fabulaen selv, fordi "det går op for den, at den er det ulykkelige resultat af et pragmatisk samarbejde, der led nederlag" (s.282)!

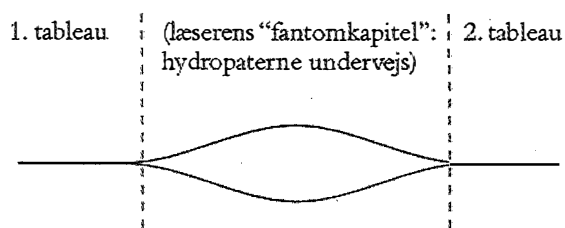
Selvom læserforventningerne omhyggeligt bliver formet af Dramaet (indtil det hele kolliderer), burde et væld af spidsfindige detaljer måske nok have advaret den opmærksomme læser om fortællingens sande natur. At teksten simpelthen er bygget til, at læseren skal foregribe handlingen, udfylde tomrum og skrive "fantomkapitler" understreges således med al ønskelig tydelighed med det tomme kapitel 3, hvor læseren inviteres til at forestille sig parrets forsoning. Samtidig kan kapitlets motto, "Hold your tongue, please", læses som en advarsel fra fortællers side, som Eco anfører: "Pas på, hvad du siger, sig ikke for meget, bland dig uden om fortællers sager" (Eco, s.265). Også det fjerde kapitels titel: "Hvordan man kan konstatere, at folk, som blander sig i noget, der ikke kommer dem ved, meget hellere skulle passe sig selv" kan læses som en utvetydig advarsel til læseren. Ligesom i øvrigt de besyn-

derlige udklædninger burde få alarmklokkerne til at ringe – helt ærligt, et *kano*-kostume? Strøet omkring i kapitlernes mottoer, der i sig selv er en udsøgt leg med romangenrens konventioner, finder man desuden utallige vink. Her optræder bl.a. nogle "pièges", *fælder* (*A se torde*, s.108) og en rajah, som (måske) griner ad os (s.113); for ikke at tale om fortællerens portnerskes ord 'sidste mandag formiddag': "Det er forbløffende så rå verden er blevet gennem den sidste tid!" (s.110). Et udsagn, som næsten automatisk, inden for samme kategori af flokler, kalder på fortsættelsen: "man kan ikke længere stole på nogen" – her underforstået: *slet ikke* en fumistisk fortæller.

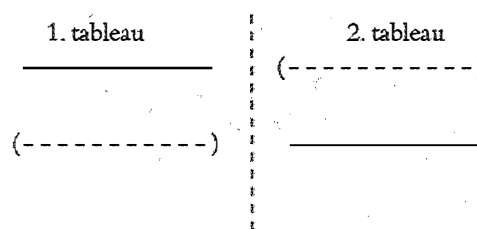
Eco fremhæver på sin side kapitel syvs titel "Lykkelig slutning for alle, bortset fra de andre" som "en strålende sammenfatning af hele historien, en endelig allegori over inkonsistensen og uoverensstemmelsen" (Eco, s.283): ingen semantisk analyse af "alle" kan holde "de andre" uden for denne kategori, og læserens vilje til at samarbejde og få det hele til at hænge sammen møder sit endelige Waterloo.

Nogenlunde samme struktur – om end mindre 'forarbejdet' – finder man i fortællingen "De to hydro-pater", der har undertitlen: "Fumistisk historie i to tableauer, heraf en prolog" (*CEP1*, s.119). Også hér leges der med bestemte litterære konventioner (prologen udgør f.eks. $\frac{3}{4}$ af teksten); også hér får læseren en utvetydig advarsel med betegnelsen "*Fumistisk historie..*". Og *alligevel* går man straks i gang med at fortælle sig selv historien om de to let beduggede hydro-pater, der vædder om, hvem der kender den hurtigste vej fra rue Soufflot til rue Jussieu, og som, efter at have taget hver sin rute, et par minutter senere kolliderer på rue Jussieu i deres to droscher. Da er det imidlertid, fortælleren læner sig frem for at se efter og kan fortælle, at: "*Ce n'étaient pas eux*", "*Det var ikke dem*" (s.121). Som i Dramaet er læseren blevet inviteret til at udfylde teksten med informationer – altså skrive sine "fantomkapitler" – ud fra nogle bestemte 'data': to letgenkendelige personer i det første tableau og to personer, der ligner dem fuldstændigt, og som befinder sig på rette tid og sted, i det andet. Men teksten er naturligvis i sin gode ret til at påstå, at det bare er et tilfælde, at de

to begivenhedsrækker er parallelle og intet har med hinanden at gøre. Jeg har – i Eco's ånd – lavet modeller over de to forskellige 'versioner' af teksten (først læserens, dernæst tekstens egen):



(Sammenhængende begivenhedsforløb: vi følger de samme to mænd)



(Parallelle, ikke sm.hæng. begivenhedsforløb: vi følger først to mænd, dernæst to andre)

Man kan sige, at det i det andet tableau på en måde *ikke* ikke kan være vore to venner fra før – for som Eco anfører (i en anden forbindelse), "i en fabula findes kun de personer, der er nævnt og beskrevet" (s.282). Med andre ord bryder Allais radikalt med nogle bestemte litterære normer. Men der er et formål med denne afstraffelse af forhastede læserkonklusioner: hvis Allais bryder en bestemt kontrakt med læseren, er det for at give denne bedre kort på hånden senere. For at se *hvilke* kort, er det dog nødvendigt at tage en lille omvej omkring et par fortællinger, som fuldstændigt blotter deres egen struktur.

En afslørende parentes

Da jeg indledende kort berørte fortællingen "Kalven", anførte jeg, at læserens forventninger (til en bestemt type moralsk fortælling) undermineres gennem introduktionen af et absurd element: en kalv som julegave. "Kalven" bærer undertitlen "Juleeventyr til Sara Salis", og det er selvsamme Sara, der kommer læseren til hjælp: som for at udtrykke læserens forbavelse, afbryder hun fortælleren, da denne har introduceret kalven, med spørgsmålet: "En rigtig?" (*A se tordre*, s.209). Det er den første af en lang række interventioner fra Saras side, og hendes bestandige spørgsmål 'saboterer' fortællingen: hun spørger til alt det, fortælleren ikke siger eksplicit, og i sin egenskab af 'dum', eller *usamarbejdsvillig* tilhører, henleder hun læserens opmærksomhed mod fortællingens usagte. Og mens den særdeles usentimentale fortælling skrider frem – drengens forældre er til julegilde, så han inviterer sine venner til ét hjemme i huset, men da både køkken og spise-stue er låst, spiser børnene blot hans nyerhvervede kalv rå, naturligvis med mavepine til følge – bliver man efterhånden klar over, at Saras sabotagehandling i virkeligheden er skabelsesakter: "Juleeventyr til Sara Salis" består jo delvis af hendes egne interventioner. Læseren har således netop været vidne til skabelsen af et litterært univers, en tekst: nemlig "Kalven. Juleeventyr til Sara Salis". En tekst, som ville være uden interesse uden Saras afbrydelser: for dens morale er ikke "man bør ikke spise de kalve, man har fået i julegave" – den lille dreng får ganske vist aldrig mere en kalv, men han er "bedøvende ligeglad" (s.211). Nej, moralen er snarere, at det som læser er let at tage fejl, at drage forkerte konklusioner, når man selv skal udfylde en teksts tomme pladser: i "Kalven" bliver Saras "fantomkapitler" hele tiden korrigeret af fortælleren, hvilket kommer læseren til gode – men det er immervæk sjældent, man finder en sådan 'medarbejderske' i en fortælling.

Til slut blot et berømt eksempel på den helt eksplicite metatekstualitet hos Allais. I fortællingen "En dum og grum fornøjelse" ("Plaisir bête et cruel"), er fortælleren i færd med at genoptage et tidligere behandlet emne: "Det drejede sig om små snegle,

som man, på barnestadiet, puttede ind i flasker med en slank åbning og som man således lod trives og blive tykkere [pæresnaps-princippet, TEM], blot i den hensigt at forårsage forbavelse hos naive besøgende og fremprovokere indbringende væddemål" (*CEA*, s.766). Pludselig afbryder han sig selv med meta-udbruddet: "... Man bliver kvalt her! Tillad mig at åbne en parentes". Derefter indlader han sig på en længere digression – om hvorledes man kan lokke sneglene frem ved et simuleret uvejr – hvorefter han genoptager den oprindelige beretning med bemærkningen: "Nå, godt, lidt luft. Hvis det ikke generer Dem, mine damer, vil vi lukke parentesen" (s.767). Parentesen åbnes altså som et vindue i et beklumret tekstrum og lukkes igen, da der er luftet ud.

Det kan jo være sjovt nok (hvis man, som nærværende skribent, er til den slags). Alligevel er det måske især andre elementer, der gør Allais' tekster morsomme.

Leg, karneval og mekanik

Da Defays til slut i *Jeux et enjeux du texte comique* vender tilbage til *humoristen* Allais, gør han det med manér: intet mindre end tre klassiske teoretikere på området fremmanes, nemlig Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin og Henri Bergson, og hver af dem tildeles en kategori af det morsomme hos Allais: henholdsvis legen eller spillet (*le jeu*), karnevalet og det mekaniske. Det er udmærkede pointer, som jeg i det følgende vil forfølge og supplere.

Med *spillet* eller *legen* henviser Defays til Julia Kristevas opfattelse af enhver tekst som et "destruktivt-konstruktivt apparat",²⁵ en stadig oscillation mellem negation og affirmation, som hos Allais er drevet ud i det ekstreme. Som jeg har vist, lægger Allais ofte ud med at etablere en tydelig referenceramme for sine fortællinger, gøre det helt klart for læseren, hvilken type tekst, der er tale om, og favorisere en bestemt diskurs eller genre; for i næste øjeblik at ødelægge hele arrangementet, sprænge rammen, undergrave diskursen med overdrivelser, uoverensstemmelser og gentagelser, lade genrer besvangre hinanden med bastarder til følge. Denne legende vekslen mellem integration og overskridelse

af litterære (og kulturelle) normer og stereotyper, er, som Defays anfører, såvel et grundprincip i Allais' diskurs som en af de vigtigste kilder til morskab i forfatterskabet. Ved at lege med det, der normalt behandles alvorligt i alvorlige diskurser (f.eks. aviser, videnskabelige tidsskrifter og visse romaner), skaber Allais en katharsisk virkning hos læseren. Han tager desuden fat i de ting, som borgerideologien har fortrængt – kroppen, sex (selvom der stadig synes langt fra grisepiggen til *Ornepiggen*), den *nyttige* skrift – og tager derved luften ud af en række fin-de-siècle konflikter og komplekser; hans samtidige morer sig, fordi legen, som Freud ville sige, giver dem mulighed for at få afløb for ellers forbudte drifter – i hvert fald en teksts tid.

Defays fremfører herefter det *karneval*, som allerede er blevet nævnt i introduktionen til fumismen i nærværende nummer af *Passage*. Allais' leg – den på én gang bekræftende og benægtende diskurs, den vilde, heterogene blanding – bærer netop mindelser om Bakhtins karneval og den folkelige latterkultur, som, op mod den alvorlige og uforanderlige officielle verden regeret af religion, politik og moral, fremviste et utopisk kongedømme; en verden på hovedet, hvor alle gængse normer var væk, en verden med plads til fri kontakt, forandring, forskellighed og excentricitet. Allais' tekster er netop en sådan verden af spraglet mangfoldighed, hvor kontraster lever sammen, konventioner ophæves, regler og tabuer overskrides og kategorier blandes; hvor man finder verbale forklædninger såvel som kanokostumer, former, der eksploderer og mening, der bliver væk; alt sammen til læserens fryd. Igen er det kun for en kort tid: efter den rekreative galskab falder tingene tilbage på plads igen, og alt kan begynde forfra. På denne måde genskaber karnevalet det omgivende kulturelle system gennem den dybe og universelle latter, som det udløser.

Endelig er der *det mekaniske*. Allais ender oftest med at blotlægge og tilintetgøre de mekanismer, der konstituerer hans tekster, og ved at afsløre disse og tømme dem for deres normale funktion og betydning, afslører han samtidig mekanismernes arbitrære karakter og deres netop *mekaniske* iværksættelse. I

Latteren (*Le rire*, 1900) er Bergsons tese som bekendt, at komikkens udspring er "noget mekanisk presset ned over noget levende" (Bergson, s.37); vi ler, når vi oplever "en vis *mekanisk stivhed* i situationer, hvor man havde forventet at møde et levende, opmærksomt, smidigt og fleksibelt menneske" (s.20). Og som vi så i "Et højst parisisk drama", er det netop den læser, der læser distræt eller mekanisk, der bliver til grin. På samme måde kan al tekst ses som "noget livløst, noget stereotyp, kort sagt noget konfektionssyet på det levende samfunds overflade [...], en stivhed der står i skærende kontrast til livets indre smidighed" (Bergson, s.41), og det er denne tekstuelle stivhed, Allais afslører. Han er således med Defays ord ikke en mystifikator, men en *afmystifikator*, en pædagog – og det er netop det pædagogiske aspekt, jeg afsluttende vil uddybe.

Mystifikation som vækkelse

Som demonstreret leger Allais i sine fortællinger med diverse litterære genrer og stereotyper; han tildele Paris en "square Trafalgar"; han bryder med narrative teksters sædvanlige logik og afslører ubluferdigt sine fortællingers tilblivelse, deres strukturer og konstitutive elementer. Herved henleder han læserens opmærksomhed mod dét, man kunne kalde "fiktionens fiktitivitet": at det er en konstruktion lavet af nogen for nogen – og at man derfor altid bør være på vagt. Det er den heuristiske lære, man kan udtrække af f.eks. "Et højst parisisk drama" – der, som Eco skriver, "bliver sit eget første offer for at ans pore os til ikke at blive ofre for tekstuelle objekter, hvis kneb det implicit afslører" (Eco, s.285). Det er en lære, der har langt større rækkevidde end som så; for metateksterne er ifølge Eco netop "langt mindre harmløse end de lader: deres kritikobjekt er kulturmaskinen, selve den, som tillader manipulation af meninger, som producerer ideologierne og **kilder** den falske bevidsthed" (s.284).

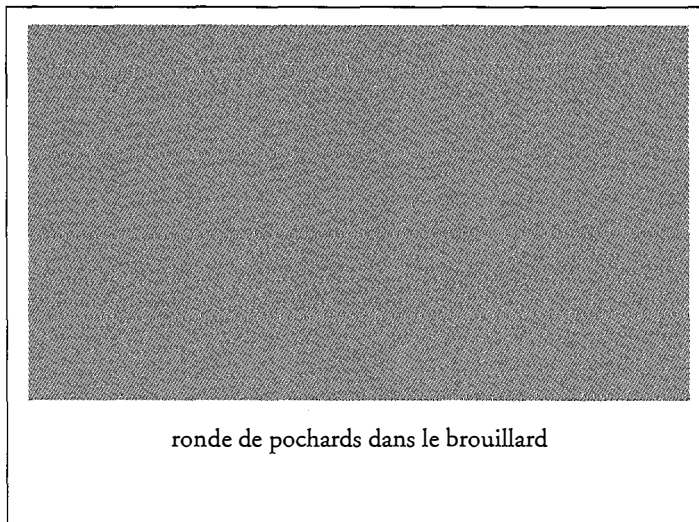
Det er noget af det samme, André Breton er inde på: jeg har tidligere citeret fra hans *Anthologie de l'humour noir*, om mystifikationen, der med Allais bliver en kunstform, og Breton fortsætter:

det drejer sig om intet mindre end at afprøve en åndens terroristiske aktivitet, under utallige påskud, som stiller den almindelige, luvslidte konformisme hos individerne til skue, som i dem opjager det sociale dyr, der er ekstremt bomert, og foruroliger det ved lidt efter lidt at *dépaysere* det fra dets gemene interesser (s.222).

Samtidig med, at fumisterne fungerer som en ny tids hofnarre for en ny tids konge, *borgeren*, går de som vist ikke af vejen for at lege med, forråde eller ødelægge *nogen* vigtige instanser i tiden, det være sig den litterære tradition eller videnskabens og moralens love. For dem drejer det sig netop om at konfrontere læseren med det, han ellers bare tager for givet, og forny hans opmærksomhed over for det, vække ham af hans åndelige døs: deres alvorlige *enjeu*, midt i den rablende galskab, er netop denne *bevidstgørelse* af læseren, ikke blot over for diverse litterære normer, men også de mere dybtliggende, samfundsmæssige normer og værdier, som afspejles i de litterære. Fumisterne vil lære læseren at læse såvel tekster som samfund med langt større opmærksomhed – for hans egen skyld. På denne måde kan

læserens desillusion (over de skuffede forventninger, den manglende mening, den foruroligende ustabilitet) i mødet med den mystificerende tekst i virkeligheden vise sig at blive hans generelle 'vækkelse' i omgangen med verden.

Nogle år før fumisterne drev deres undergravende virksomhed, sagde Gustave Flaubert om sin nådeløse kortlægning af bedsteborgerens 'floskolarium', *Dictionnaire des idées reçues*, at "[d]et skulle være sådan, at der i hele bogen ikke var ét opdigtet ord fra [hans] side, og at man, når man først havde læst den, ikke længere turde tale, af frygt for at sige en af de fraser, som var deri..." (Flaubert, s.87). Flauberts kamp mod *la bêtise* var netop en kamp mod bevidstløshed, åndeligt sløvsind og automatisk, ukritisk gentagelse. Og det er denne kamp, en fumistisk forfatter som Alphonse Allais fører videre: efter mødet med hans fortællinger har læseren for altid fået en splint af troldspejlet i øjet og vil ikke længere være i stand til at læse en tekst 'naïvt'; man har oplevet et ubodeligt stabilitetstab. Det er foruroligende morsomt.



ronde de pochards dans le brouillard

Noter

1. Den gængse franske betegnelse for en tekst af Allais er "conte", hvilket i Gyldendals røde Ordbog oversættes til "(opdigtet) fortælling, historie; eventyr"; men ordet har mange med- og bibetydninger, bl.a. skrøne og løgnehistorie. Hvor ikke andet er nævnt, er oversættelserne mine egne.
2. Verbet "dépayser", som i forbindelse med Allais bl.a. bruges af André Breton, oversættes i Gyldendal til "sende bort til et fremmed land, fremmede omgivelser"; (fig.) bringe i vildrede, desorientere", mens navneordet "dépaysement", ud over "bortsendelse til et fremmed land (el. sted)" betyder "(følelse af) hjemløshed, forladthed". Da alle disse nuancer dårligt kan udtrykkes med ét dansk ord, har jeg valgt at bibeholde det franske.
3. Strofe tre lyder: "Je dis, mettons, vers mes passages souterrains/ Jeudi, mes tons verts, mais pas sages, sous tes reins" (CEP3, s.219), hvilket ville være noget (velkonstrueret) vrøvl, hvis det ikke forinden var blevet forklaret, at det her drejer sig om en "[p]roposition folichonne d'un peintre un peu loufoc qui voulait entraîner une jeune femme dans des cryptes, à seule fin de lui peindre le dos avec de la couleur verte"...
4. Defays har således helliget små 100 sider i *Jeux et enjeux du texte comique* til Allais' intertekstualitet - kapitlet "Polyphonie et cacophonie: l'intertextualité en jeu", s.77-160.
5. Se f.eks. kapitlet "L'humour en roue libre". Heri gives desuden adskillige eksempler på 'ordspilsstyrede' tekster.
6. I Alfred Jarry: *Almanach du Père Ubu*.
7. Se f.eks. J.-C. Carrière: *Humour 1900*, J'ai lu, Paris 1963. Allais siges i øvrigt altid at have været alvorlig og beklage sig over ikke at blive taget alvorligt (jf. Jean-François Jeandillou: "Langage pataphysique et discours humoristique", i *Poétique* 118, 1999, s.243).
8. Fortællingen er oversat i dette nummer af *Passage*.
9. Fortællingen er oversat i dette nummer af *Passage*.
10. Jf. Defays 1992, s.222.
11. Den korrekte danske oversættelse ville her være "opfyldt af lykke", men derved bortfalder den erotiske dobbeltydighed ganske. For at bevare denne kunne man - lidt vel frit? - oversætte "udfyldt af lykke".
12. Man finder samme idé i Eugène Ionescos *Den skaldede sangerinde* fra 1950, hvor hr. og fru Martin fører en længere samtale om, hvor og under hvilke omstændigheder de kan have mødt hinanden før, mens de kortlægger de-

res fælles liv op til samtalens begyndelse og bestandig kommer med udbrud som "Hvor besynderligt, men Gud, hvor sært! Og som det kan træffe sig!" (Ludvigsen, Chr. (red.): *Moderne fransk dramatik*, Arena 1963, s.26). Den endelige erkendelse kommer ikke p.g.a. en *genkendelse*, men gennem logisk følgeslutning: "Så, kære frue, tror jeg ikke, der er nogen tvivl, vi har set hinanden før, og De er min egen hustru... Elisabeth, jeg har genfundet dig!" (s.27). Jeg véd ikke, om Ionesco ligefrem kan have været inspireret af Allais' fortælling; omvendt må Allais i hvert fald med denne absurde tankegang siges at have været forud for sin tid - indvarslen en ny.

13. Jf. Defays 1992, s.223.

14. Delvis oversat efter Umberto Eco: "Læserens rolle", i: Olsen, Michel og Kelstrup, Gunver (red.): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, Borgen, Kbh. 1981, s.179-181.

15. I Julia Kristeva: *Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Haag 1970, s.12.

Litteratur

- Allais, Alphonse: *A se tordre*, Albin Michel, Paris 1969 (1891)
 - *Œuvres anthumes*, Robert Laffont, Paris 1989
 - *Œuvres posthumes 1-8*, i Caradec, F. og Pia, P. (red.): *Tout Allais* (11 bind), La table ronde, Paris 1964-1970
 Bergson, Henri: *Latteren*, Rævens Sorte Bibliotek, 1993 (1900)
 Breton, André: *Anthologie de l'humour noir*, J. J. Pauvert 1966 (Le Sagittaire 1940)
 Defays, Jean-Marc: *Jeux et enjeux du texte comique. Stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1992
 Defays, Jean-Marc: "Les textes comme terrain de jeu", i *Critique*, okt. 1990
 Eco, Umberto: *Lector in fabula* (fransk udgave), Grasset 1985 (1979)
 Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*, Éditions Mille et une nuits, 1994 (ca.1881)
 Grojnowski, Daniel: *Aux commencements du rire moderne*, José Corti, Paris 1997