

Det er bestemt ikke en uvæsentlig kritik. Oplysningsprojektet, som den fantastiske litteratur altid har stået i modsætningsforhold til lige fra sin start i den gotiske roman ca. 1750, ses her at blive slået i stykker af den anelse om noget absolut andet, som denne litteraturform rejser. Af samme grund udelukkede Platon kunstnere fra staten, de var i vejen for det samfundsmæssige gode.

Der er måske megen mening i, at en postmoderne tid interesserer sig meget for den fantastiske litteratur. Begge stiller de sig vrængende til forskellige menneskelige oplysninger ud fra en viden om, at ideologien netop i al sin positivitet glemmer alle de rester, som stritter imod og undergraver hensigter, der skulle være nok så skønne og positive. På dette sted slutter jeg tøvende – for samfundet er jo også uundværligt for os mennesker. Genren er sandsynligvis reaktionær, men også virkelig. Det er en dårlig ideologi, der ikke tager højde for virkeligheden.

Den fantastiske fortællings placering som vrangside af dannelsesstænkningen kan imidlertid også ses som en interesse for det *tydige* (jvf. Tøven) menneske, det menneske litteraturen så vedholdende har beskæftiget sig med siden romantikken. Det opstår i et nyt spring i frigørelsesudviklingen. Først frigjorde mennesket sig fra den biologiske binding og skabte det sociale individ, sådan som Berger og Luckmann⁹ har beskrevet det – dernæst er individet nu ved at frigøre sig fra sin socialitet, sin kontrollerbarhed som alment individ, ved at følge sin fantasi, sin sproglige indskydelse m.m. "Hverdagen består, men tømmes for sit egentlige indhold", skriver Aage Henriksen i gennemgangen af Berger og Luckmann i "De ubændige". "Det tydige menneske kan, som ældre litteratur – for skams skyld? – gjorde, fremstilles som et usædvanligt og et slet individ, der velfortjent er på vej til en forsmædelig afsløring. Men jo nærmere man kommer vores egen tid, des tydeligere vedgås det, at interessen for det komplet tydige menneske kommer af, at det drastisk synliggør en tilstand, som alle andre på ukomplet måde befinder sig i."

De fantastiske fortællinger ligger i hver tidsperiode forrest i denne synliggørelse. I den moderne fantastik er hverdag og virkelig helt suget op i tekst, sandsynligvis fordi vi alle er i færd med at foretage omdannelsen fra socialt individ til –?

Noter til Efterskrift

1. Efterskriftet blev i en kortere udgave holdt som foredrag på Samsø 1987 og trykt i *Nordica* nr. 5, Odense 1988.
2. Per Højholt: *Lymmuseet og andre blindgyder*. Kbh. 1984 s. 28.
3. Udtrykket bruges af Rosemary Jackson: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London 1981.
4. Tristan Todorov: *The Fantastic*. Itaca, New York 1975. Oversat til dansk, Århus 1989.
5. Vedr. Jackson se note 3. Iøvrigt skriver Karl Erik Schøllhammer – i ar-

tiklen *En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori* (i Litteratur og Samfund 41, Kbh. 1986) – bl.a. om Irene Bessiere, der har forsøgt at undgå Todorovs hovedkarakteristikum *Tøven* ved at tale om tetisk (dvs. realistisk) og non-tetisk litteratur, der støder sammen i den fantastiske litteratur.

6. Stanislaw Lem bruger ordet "Phantomatik" for fiktioner, der er forlængelser af urealisable ideer i det menneskelige tankegods. Se behandlingen af Lem i Fischer und Thomsen (hrsg.) *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt 1980 s. 353ff.
7. Zondergeld: *Lexicon der phantastischen Literatur*. Suhrkamp Taschenbuch 880. Frankfurt a.M. 1983. – Se også Suhrkamps *Phantastische Bibliothek* med omkring 200 bind.
8. Lars Gustafsson: *Utopier och andra essäer om "dikt" och "liv"*. Stockholm 1969.
9. Berger og Luckmann: *Samfundet som objektiv virkelighed*. Århus 1972. Se endvidere Aage Henriksen: *De ubændige*. Kbh. 1984. S. 155ff.

Endvidere om fantastiske fortællinger:

Ib Johansen: *Sfinxens forvandlinger*. Ålborg 1986.

og anbefalelsesværdige antologier:

Alberto Manguel (ed.): *Black Water. The Book of Fantastic Literature*. New York 1983.

Stehan Michael Schröder (hrsg.) *Der Insektenmann. Phantastische Erzählungen aus Skandinavien*. Frankfurt a.M. 1990.

Andre fantastiske fortællinger – et par forslag.

1) kombiner Zondergeld note 7 med Erland Munch Petersens *Verdenslitteratur på dansk* Kbh. 1965, og find selv oversættelser af de i Zondergeld foreslåede fantastiske fortællinger.

2) Flg. er alle tilgængelige på dansk i forskellige udgaver (jvf. ovennævnte Munch Petersen)

Hoffmann: Majoratet// *Ingemann*: Sfinxen// *Jeremias Gotthelf*: Den sorte edderkop// *Poe*: Metzgerstein, Ligeia// *Sheridan le Fanu*: Grøn the// *Maupassant*: Horla, Ham?// *Stevenson*: Dr. Jekyll og Mr. Hyde, Flasketjælen// *Janes*: De dødees alter// *Lampedusa*: Sirenen// *Borges*: Tlön, Alet// *Højholt*: Lymmuseet, Salamanderen//

5. De ti fortællinger særskilt: NOTER OG TOLKNINGSBUD

E. T. A. Hoffmann (1776-1822): Sandmanden. (1817)

Den tyske originaludgave af teksten *Der Sandmann* stod trykt i *Nachsticke* 1817. Erster Teil.

Bogen havde flg. undertekst: "Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantastischen*"

stykke in Callots Manier". Hoffmann er den tyske romanitiks store fortæller af såvel fantastiske, eventyrlige som kriminalhistorie-tegnende fortællinger.

Hvor indfinder læserens tåven sig i Hoffmanns Sandmanden? Måske er det dukker? Er hun faktisk virkelig eller hvad? Men det er jo ikke hende, historien fortæller først om – det er derimod optikeren Coppola. Da han træder ind hos den voksne Nathanael, spalttes dennes sind og de katastrofale begivenheder starter. Coppola kommer første gang i barndommen som Sandmanden, der vil røve øjne – og da Nathanael dør, står han under tårnet. Næste sætning fortæller, at han er forsvundet, hvad han også er i to andre tilfælde: da eksperimentet mislykkes og faderen dør, og da Olympia bliver afsløret som en automatisk dukke – : Man må faktisk spørge om Coppola er til, eller han blot er et skyggebillede i Nathanaels sind? Dette spørgsmål og Coppolas person danner den fantastiske tråd i fortællingen.

Han er jo af profession optiker, handler med briller og kikkerter, begge instrumenter til at korrigere synet, det naturlige stærke eller svage menneskelige blik. Man ville vel kalde det et fornuftigt hjælpemiddel til et bedre syn, men Hoffmann er i denne fortælling ude i et andet ærinde, nemlig det korrigerede syn, det syn der er bundet til detaljer. Optikken betyder en kunstig focusering, siger historien – en focusering, der skaber træddukker og gør mennesket tilgængelig for den katastrofale illusion, at billedet skulle være virkeligheden.

Men briller bruges også til at læse med, og historien kunne derfor med hold i fortællerindskuddene handle om på hvilken måde figurer i en digtet historie skal opfattes? Tillægger man dem virkelighed, tror at verden er som i en fortælling, ja så får man det som Nathanael, der tilbereder en skønhed der er en automatdukke, et sammenhængende mekanisk system, som også en fortælling er det med sine indbyrdes afhængige personkonstellationer.

Herved forstærkes det fantastiske aspekt i historien – for det er jo, hvad der faktisk sker, hver gang vi læser: Skikkelser bestående af ord vokser op til kendte personer for vores indre blik. Hvem kender ikke bedre forfatterens personer end man kender ham?

Prosper Mérimée (1803-70): Venus fra Ille. (1837)

Originalteksten på fransk La Venus d'Ille stod første gang trykt i La Revue des Deux Mondes 1837.

Mérimée anses normalt for at være skaberen af den franske novelle, med historier koncentreret omkring en fortæller-iagtager i fremmede og brogede miljøer.

Omtale : se denne Efterskrift s. 238.

Edgar Allan Poe (1809-49): William Wilson (1839)

Originalteksten på engelsk William Wilson stod første gang trykt i Gentlemens's Magazine (senere Graham's Magazine) Philadelphia, Amerika, 1839.

Poe er først og fremmest kendt for sine kriminalfortællinger, men også hans digte og hans teori om digtning indtager en væsentlig plads i verdenslitteraturhistorien. Det var den franske digter Baudelaire, der introducerede ham i Europa.

Forekommer fortællingen ved første læsning eventuel lidt kedsommelig, så er den dog ved nærmere eftertanke ganske spændende. Poe kunne jo med lethed have skrevet en mere gyseragtig og traditionel fantastisk historie, hvis det havde været hans hensigt.

Gang på gang undgår fortællingen at blive detaljeret, vigtige punkter forbliver udfoldede: "min Ærgerrighed i Rom, min Havn i Paris, min lidenskabelige Kærlighed i Neapel (...) min Havesyge i Ægypten". Hvad skete der egentlig disse steder, spørger man – men det er ikke meningen, at man skal have besked! Ligeså med dobbeltgængerhistorien – også den kunne let være gjort mere speget og knap så tydelig allegorisk, som det er tilfældet. Ikke én læser er jo i tvivl om, at Wilson som dobbeltgænger står for den moralske bevidsthed, samvittigheden. De to Wilson'er har fødselsdag samme dag og ligner hinanden som to dråber vand, uden at nogen i omverdenen tager særlig notits af det! – man må spørge sig selv, om dobbeltgængerens overhovedet er til i omverdenen? Det er omkring dette spørgsmål, at læserens tåven indfinder sig, som det gør det for hovedpersonen, tydeligst i linien fra slutningen: "Sådan forekom det mig – (sic!) men det var ikke sådan!"

Jeg'-et står her over for at skulle vælge mellem om det, der træder imod ham, er en forestilling han har eller en konkret anden person, og han vælger det sidste. Fortællingen balancerer her, lige netop på tankestregen, mellem at være fantastisk eller blive eventyrlig, idet den lader sin hovedperson i momentet vælge det eventyrlige i overensstemmelse med det eventyrlige skæbnesyn, han så gerne vil have til at passe med sit liv. Er modstanderen nemlig en konkret person, og ikke bare en forestilling, er han udsendt af skæbnemagterne for at stoppe hans færd: en "væmmelig Tilfældighed". Var han forblevet en forestilling, havde han været i tvivl om, hvordan den skulle tolkes, og dette Jeg har i øvrigt stort besvær med at klare modsejningsfyldte personligheder som f.eks. skolebestyreren, der er streng og bestemt, men samtidig en godlidende præst. Poe er med denne historie ude på at beskrive den bevidsthed, som skaber dobbeltgængerne, eller konkretiserer forestillinger i omverdenen.

For hvem er egentlig det jeg, som skriver historien? Første linie lyder: "Lad mig her kalde mig selv William Wilson". Han hedder altså ikke sådan i virkeligheden, men skaber en fiktiv person af dette navn, som billede på sig selv. Ja faktisk laver han to, William Wilson og William Wilson. Og skønt den moralske Wilson dræbes til slut, så er det hans stil, der overlever

som historiens gangart: "jeg skal her gøre rede for (Forvorpenhedens) Oprindelse".

Som helhed viser fortællingen derfor, at der er stor tvivl om den moralske bevidsthed egentlig døde, og fortællingen vælger altså ikke på samme måde som sin hovedperson. Sætningen "Lad mig her kalde mig selv William Wilson" kunne jo stå over al fiktiv litteratur – en skrivende kalder sig selv op i fiktive personer, skaber sig dobbeltgængere. Sætningen er derfor en slags fantastisk bombe under hele forløbet – vi er som læsere placeret i selve fortællingens, skriftens fundamentale, tøven: passer det?

For mig at se er denne fortælling derfor en fantastisk historie om forholdet mellem fortæller og det fortalte (historien), hvorledes den fortællende dør ind i det fortalte. At kalde sig selv William Wilson og hedde noget andet i virkeligheden er første trin på den dødsvej, der paradoksalt ytrer sig som levende fortællen.

Robert Louis Stevenson (1850-1894): Olalla (1885)

Originalteksten på engelsk Olalla stod første gang trykt i Court and Society Review, Christmas Number (1885).

Stevenson er kendt som forfatteren til Skatteøen og den fantastiske historie Dr. Jekyll og Mr. Hyde med deres flot opbyggede handling, men dernudover var han også en ypperlig essayist, som Karen Blixen læste meget i Afrika-årene.

Olalla er måske knap en af genrens mest typiske fortællinger. De uhyggelige skrig opklares jo delvist som moderens dyriske skrig, og det fantastiske scenari i slægten slot ses som resultat af en degeneration i slægten. Jeg-fortælleren tøven rykkes lidt efter lidt i retning af det for ham uforsåelige religiøse, som Olalla kommer til at repræsentere.

Men historiens tråde tilbage til den gotiske roman er tydelige. Dens fantastik udspringer af overhalet tid, og centralt i Olallas beskrivelse af sit eget væsen står hendes bemærkning: "Hvad er da mit, og hvem er jeg?" Slægten lever dæmonisk videre i hende, og hendes religiøse kamp mod den onde sensualitet, repræsenteret ved moderens bid, er typisk for genrens før-Freudske binding til mere eller mindre tabuerede seksual-normer.

Stevenson skrev selv i et brev fra januar 1887 til en ven, "that it sounds somehow false", skønt han havde haft stor fornøjelse ved at skrive fortællingen. Man kan så overveje, hvad det er, der trækker den skævt, men dog også samtidig fastholde dens charme som en meget prægnant fortælling.

Kærlighedshistorien er roden til begge dele. Det er som om kærlighedens nutidighed fortoner de rædsler som skulle stå som tolkningsproblem for jeget. Olallas eksistensproblem løses jo ikke af det elskende jeg – og det er egentlig det problem som er det fantastiske stofområde, nemlig forholdet mellem jeg og ikke-jeg, det Andet.

Olalla står i dette problem – det andet, det dæmoniske er både uden for

hende i moderens sikkelse og i hende som hendes krops arv fra slægten. Som sådan er fortællingen en overgangs-historie mellem den klassiske fantastiks tendens til at placere det Andet uden for personerne, f.eks. i statuer m.m. – og den senere fantastiks forsøg på at rykke det ind i personen selv.

Fortællerjaget tager ikke del i dette skisma i Olalla, som skønt hun er titelperson ikke tillades at være hovedperson. Læseren identificerer sig nok med jeget, men får ikke lov at løve i forhold til Olallas elskværdighed – deraf sikkert det mislykkede i historien. Olallas havde fortjent en jeg-historie, det fik hun delvist i Karen Blixens *Dreminerne (Syv fantastiske Fortællinger)*, hvor hun er en af Pellegrina Leonis figurationer.

Ambrose Bierce (1842-1914?): Det djævelske væsen (1893)

Originalteksten på engelsk The Damned Thing stod trykt i novellesamlingen Can such things be? New York 1893.

Ambrose Bierce var en forfatter med mange sørenål: Journalist, soldat og fribytter. Som forfatter er han mest kendt for kynisk præcise soldaterfortællinger fra Den amerikanske Borgerkrig.

Tre forklaringer omgiver den fantastiske begivenhed i Bierce's *Det djævelske væsen*. To af dem er produceret af øjenvidner, dels den døde mands (notater), dels den tiltrængende journalists beretning, som han hævder har form som en fiktion, da den ellers ikke vil blive troet. Den sidste forklaring er bøndernes og går på, at en los har haft nogle mystiske hænder.

Som komposition synes historien, ved at lade dagbogs-notaterne være fortællingens udgang, at hælde mod det forklarlige. Det er det menneskelige syns begrænsede rækkevidde, som skaber det mystiske, hvorfor det altså kunne korrigeres ved et passende apparat. Denne bemærkning er utænkelig inden for historiens univers, men angiver meget godt dens tendens, at begivenheden ikke er egentlig overnaturlig, men blot utilgængelig for det menneskelige øje.

På den anden side lægger embedsmændene ikke megen vægt på denne forklaring, og den afsluttende lægmandsdom slet ingen. Journalisten, som vel må regnes for hovedpersonen i historien, tøver selv og ved ikke, om han skal følge sin egen fortolkning baseret på det menneskelige syn som fejlkilde, eller han skal overgive sig til det usynligt synlige. Begivenheden ligger tydeligt uden for personerne, men med refleksionerne i dagbogen spørgsmålet om den menneskelige bevidsthed og det tilknyttede sansesapparats væsen.

I denne korte fortælling sammenstilles tre menneskelige bevidsthedsformer: Landbefolkningens mystiske, journalistens fiktive og den døde mands analytiske – som bud på en tolkning af en begivenhed. Dertil kom-

problem, sprogets problem – hvor megen vægt vi skal tillægge andres udsagn?

Franz Kafka (1883-1924): Forvandlingen (1915)

Originalteksten på tysk Die Verwandlung udkom 1915 i Kurt Wolffs udgivelsesrække Der jüngste Tag. Også optrykt samme år i Weissen Blätter.

Kafka er såvel stilistisk som tematisk den store fornyer af prosaen i Europa i det 20. årh. Romaner som Processen og Slottet har uomtvisteligt skabt et prosasprog som modsvarer den udbredte angststemning i bureaukrati styrede samfund.

Man vil sikkert have lagt mærke til, at *Forvandlingen* adskiller sig fra de tidligere fortællinger i genren. Det er en af de første gange, at den fantastiske begivenhed overgår fortællerbevidstheden selv. Skulle historien have været gængs, skulle den f.eks. være fortalt ud fra søsterens eller faderens perspektiv, der så kunne have tøvet i deres fortolkning af Gregor som skambasse.

I virkeligheden er denne fortolkningskrise da også skjult til stede i familiens samtaler og optræden, men vægten ligger alligevel ikke på den. Nej – vi følger Gregor selv, ham det overgår at blive forvandlet til en skambasse. I sig selv en ganske umulig forvandling, hvis det ikke var fordi den bogstaveliggjorde metaforen i sætningen 'du er et kryb' – en betegnelse der meget vel kunne anvendes på Gregors situation som handelsrepræsentant.

Fortællingen åbner altså med sin utrolige begivenhed, som jo egentlig er sproglig – en omdannet sætning – og bruger så resten af sit forløb på at tilbageføre denne sætnings faktum til dagligdagsverdenen. Hvor den tidligere fantastisk ville bruge forløbet til at bygge op til den fantastiske begivenhed, komponerer denne historie modsat. Det har da også fået Todorov til mene, at historien ikke er fantastisk og følgelig, at med Kafka ophører den fantastiske fortælling som genre! Han hævder meget rigtigt, at der ingen normalverden er i Kafkas historier, at dagligverdenen i sig selv er blevet fantastisk og begivenheden derfor ikke længere det eneste stående brud, den var før. Læseren kan heller ikke længere identificere sig med jeget, og gør han/hun det alligevel, sætter man sig uden for realiteten.

Men hvilken realitet lever det 20. årh.'s menneske da? Hvor forbindelsen til den daglige livsverdens konkrete arbejde i det 19. årh. var tæt og bevidst, så har teknologi og serviceydelser og medier ændret realiteten, så den nu forekommer at være en verden af tekster. Det normale er nu, at der læses og ses alt muligt, men meget lidt hænder personen selv. Det utrolige må være, at noget faktisk sker, sådan som det sker med Gregor.

Alligevel ligger der en tøven gemt til læseren i denne fortælling, men den ligger et andet sted end sædvanligt. Ikke i Gregors person, ikke i familien, men i de tolkningstilbud teksten har til læseren: Er æblet i ryggen en

mer de fortæller-tilrettelagte overskrifter: *Man spiser ikke altid, hvad der stilles på bordet!! Hvad der kan ske i en mark med vild havre!! Seto en nøgen mand kan være pjaltet!! En forklaring fra graven – Alle er de bygget over en indre modsætning, og peger derfor på en lignende fejlmulighed i sproget som i synet – at begivenheden kan ligge uden for sproget. Eller med andre ord – uden for hele det menneskelige orienteringssystem, som er til debat i bogen *Can such things be?**

Henry James (1843-1916): Vennernes venner (1896)

Originalteksten på engelsk The Friends of the Friends hed sådan i den amerikanske udgave, medens London-udgaven hed The Way it came. Begge udkom 1896.

Som allerede nævnt burde *Skrænen strammes* (dansk oversættelse 1954) af Henry James have stået her. Desværre er den for lang, så *Vennernes venner* må vikariere. Det går da også, da fortællingen er af næsten samme karat.

Spørgsmålet i historien er: Var den gode veninde overhovedet i den kommende ægtemands hus? Det er det problem den kommende hustru står overfor, et problem hun selv har aktiveret ved at ville føre de to personer sammen. Ægtemanden siger, at veninden var der; hustruen mener, at hun ikke var der konkret, men måske på en anden måde, der er langt farligere som et stadigt tilbagekommende syn, der vil ødelægge ægteskabet.

For yderligere at skærpe sandsynligheden spørger udgiveren af ægtemandens dagbog efter personernes faktiske identitet, og søger derfor en realistisk forklaring, som ganske vist ikke findes.

Som helhed er fortællingen meget optaget af bevidsthedens muligheder for at skabe sammenhænge eller møder. Er det i virkeligheden det kvindelige jugs bevidsthed, der skaber sit eget problem ved at føre sin fascination ved andres syn over på disse personer, således at de må mødes og udveksle erfaringer? Er tilfældighederne i mandens og kvindens manglende evne til at træffe sammen i virkeligheden en styrelse? På alle leder og kanter drejer denne historie sig om bevidstheds muligheder for at blive virkelig, vel nok den inderste kerne i fantastikken.

Som fortælling fra omkring 1900 er den og James' forfatterskab karakteristisk ved netop denne drejning mod den menneskelige bevidstheds mulige fejlagtige korrespondance- eller sammenhængstænkning. Også kvindens forestilling om at veninden, skønt hun er død og begravet, søger manden dagligt som syn, er typisk. Alligevel er det karakteristisk og moderne, at den fantastiske begivenhed er rykket ind i det nutidige liv, at den ikke længere ses som bud fra antikken, eller det perverst underbevidste. Nej – begivenheden er blevet en del af den daglige samtales tillids-

symbolsk-allegorisk, så at sige. Men for fantastisk før Freud var de uforståelige begivenheder primære, og fortællingen var selv den første fortolkning af dem!

Men Karen Blixens historie er alligevel et storslået eksempel på, hvorledes genren er ved at ændre sig, så at den mere og mere kommer til afspejle de fantastiske brud i fortællerens bevidsthed, i forhold til hvilken personerne blot er marionetagtige emblemer, der føres rundt (jvf. den næsten parodiske beskrivelse af Athenes højde og drøjede!).

Jorge Luis Borges (1899-1986): De runde ruiner (1941)

Originalteksten på spansk *Las ruinas circulares* stod første gang trykt i *Ficciones*, Buenos Aires, Argentina 1941.

Borges fornyer fortællekunsten i anden halvdel af det tyvende århundrede med novellesamlinger som *Ficciones* (1941) og *Alefi* (1949), der skaber et nyt fortællingsrum i skriftens område af overleverede, ofte litterære betydninger.

I stærkt tænksomme øjeblikke kan man opleve sig selv og sin bevidsthed forudbestemt af tidligere generationers tænkning, deres måde at indrette samfundet på, eksempelvis de skoler, man selv som lille er blevet opdraget i. Det er måske en lidt usædvanlig måde at bruge ordet, men man kan godt sige, at man er drømt af fortiden, ligesom man jo selv kan skænke sine efterkommere en tanke, en drømmeforestilling: hvordan mon det vil blive osv.

Borges fortælling *De runde ruiner* formår at gøre denne drømmetanke nærværende og næsten overbevisende. Hvordan det går til, at den kan forvandle det overnaturlige, at drømme et menneske, til noget næsten realistisk, lige som historien selv handler om at føre et drømt menneske ud i virkelig eksistens?

Vi har at gøre med en historie, der handler om selve det fantastiske projekt, at befinde sig balancerende på overgangen mellem det overnaturlige og det reelle. Allererst er der de små udlagte realitetsforsikringer midt i det ubestemte: Sproget er ikke inficeret af græsk, befolkningen sætter mad til ham, de afsluttende tegn på himlen, og sidst men ikke mindst, hvordan endog drømmeren, på lignende måde som historien selv, har brug for "et minimum af synlig verden". Der er også præcis psykisk realisme i selve frembringelsesfaserne af det drømte menneske, som enhver, der har prøvet at skrive, digte eller udtænke noget, må sige ja til: Først den selvspejlende ambition (- se mig!) i Amfiteateret - så håbløsheden uden ideer, der er katastrofen Søvnløsheden - så glemslen, distraktionen som vej til en idé: Det bankende hjerte, og endelig det selvfølgelig vanskeligt At drømme de utallige hår.

Den næsten skjulte henvisning til 1001 nats eventyr bekræfter, at histo-

(25)

hentydning til syndefaldet? Hvad skal den udklippede dame i ramme på væggen? Er Gregors dyriskhed en fortrængt seksualitet, der vender tilbage osv. Ingen af disse tolkninger kan føres igennem, og alligevel står forvendingen tydelig for læseren med hele sit kunstneriske arbejde for at gøre den til en uafstyrlig realitet.

Denne fortælling har med ét slag rykket den fantastiske fortællingsgenre; den har stillet sproget mellem mennesket og dets livsverden. Det fantastiske ligger ikke længere mellem menneske og omverden, eller i det sekuelle tabu - men mellem menneske og sprog, det sprog Gregor jo som skarnbasse har mistet.

Karen Blixen (1885-1962): Aben

Den engelske udgave af teksten The Monkey kom først, 1934 i Seven Gothic Tales, og Karen Blixen oversatte den selv til den danske udgave af samme bog: Syv fantastiske Fortællinger. Kbh. 1935. Den her optrykte tekst er derfor Karen Blixens egen oversættelse af sig selv.

Der er ingen tvivl om den fantastiske begivenhed her. Priorindens vandring til abe og vice versa er det fuldstændigt overraskende, når man læser fortællingen første gang. De fantastiske kulisser er stillet op med især borgen Hoppallehus som sætstykke, og megen kunstnerisk energi er udfoldet for at antyde et abepræg i priorindens bevægelser og væsen. Dertil ser vi det meste gennem den noget skræmte Boris' synsvinkel, hvor tingene vokser til uhyggelige perspektiver, ligesom i den gamle gotiske roman, hvor gysset bl.a. kom af, at man ikke vidste hvilken grusom magt, der truede helten.

Abens sluttelige indbrud er da også foregrebet i den scene, hvor priorinden nærmer sig vinduet for at springe ud af det, men ikke gør det. Man må sikkert forstå, at på dette tidspunkt er den rigtige priorinde ude i haven i abeskikkelse, medens aben har magten på klosteret i priorindeskikkelse. Hun går derfor hen til vinduet for at søge "hjælp", men viger styrket tilbage for at føre sit abevæsen videre over for Boris og Athene i priorindeskikkelse. Først til slut vender den rigtige priorinde tilbage.

Effekterne er således alle på plads i denne fortælling, hvor man alligevel er tilbøjelig til at give Todorov ret, at rigtig fantastisk er umulig efter Freud. For der ligger gennem hele historien en psykologisk symboltolkning, der signalerer, at den selv skal læses på samme måde. Kærlighedsguden, der på en af siderne er en grinende abe, er en sådan folkning, og der kan findes flere f.eks. indledningsbeskrivelser af klosteret og damernes fortrængte kærlighedsbehov. Man kan sige, at fantastisk her er en modalitet, der ytrer sig i fortællingens effekter. Fantastikken er sekundær, den signalerer med sine overraskelser de erkendelsesskred, der er sket, billedliggør dem

rien handler om den kunstneriske skabelsesproces, om det at sætte fiktive personer i verden og derefter opleve, at de tilbagevirkende griber styrende ind i, hvad man selv kan tænke og blive.

I forhold til Todorovs definition er der et tydeligt allegorisk træk i denne fortælling – man oversætter jo til den arbejdende kunstner, således at hele historien bliver en videreført metafor for netop den problemstilling. Man kan hævde at denne tendens er en svaghed ved historien, et nærmest lyrisk selvspejlende træk, men må samtidig godskrive den, at den kunstneriske arbejdsproces i det tyvende århundrede er blevet billede for mange andre skabelsesprocesser. I det tekstunivers, som i stadig større grad udgør vores egentlige virkelighed (skærm/medier), fortæller denne histories egen lidenskabsløse stemme, at end ikke hans egen tekst kan nå frem til virkelighed, heller ikke den kan brænde ham, også den er lånt fra en tidligere.

Per Højholt (1928-): Kvinden på Madagaskar (1986)

Teksten er første gang trykt i Praksis 6, Salamanderen og andre blindgyder. Kbh. 1986.

I begyndelsen af 1980'erne startede Per Højholt et prosafiktions-forfatterskab, der i forlængelse af ikke mindst Poe, Kafka, Blixen og Borges formjuede den fantastiske genre med blindgyde-fortællinger. Et motto til Praksis 4 oplyser, hvad der skal lægges i ordet blindgyde: "Lige siden hun var barn havde han været tryk ved blindgyder, disse ufordægtige, indladende steder som er lutter opfyldelse, hvor ingen forventninger tynger hjertet og ingen udveje lokker det, hvor man een gang for alle er faret vild og trygt bebor sin vildfarelse. Blindgyden er alle labyrinters regel, moderskødet hvorfra kun en fødsel fører, den kvindelige søn hvor alle gestus er foreløbige, dadelige og endeløse."

Omtale: se denne Efterskrift s.241.

litteratur af tyskeren Zondergeld⁷ som en fantastisk fortælling. Det må bero på en fejltagelse. Vi skal prøve at se hvorfor.

Historiens handling er tredelt og fortalt i tredje person (han gjorde, tænkte osv.). Fortælleren er kort sagt implicit. Der berettes om et mord, som Henning udøver på Niels Bryde, som er blevet forlovet med den pige, Henning havde tænkt sig. På en jagt skyder Henning ind i tågen efter Niels' omtrentlige position og rammer, helt efter sin intention, men selvfølgelig også lidt tilfældigt efter vejforholdene. Henning opdiger en vådeskudshistorie, rejser bort og kommer senere tilbage til egnen som en rig mand. Pigen Agathe er i mellemtiden blevet gift med en ny mand, som Henning hjælper et stykke tid med økonomiske transaktioner, indtil han ikke vil/kan mere. Agathe prøver at få Henning til at fortsætte, men dør, og hans hævn er nu fuldstændig. Da han går hjem fra hendes dødsleje, er tågen tyk og han overmandes da af sin samvittighed, der som en galskab stormer ind på ham i form af en hvid kvindeskikkelse: "der er nogen der gaar i mine Fodspor, (tænker han i en indre monolog), det pusler derinde i Taagen bagved som af Kvindeklaeder (...) og ud af Taagen kom det, formløst og dog kendeligt, snigende sig over ham tungt og langsomt. Han søgte at rejse sig, saa greb det ham i Struben med klamme hvide Fingre..."

Historien har en mulig tilfældighed som begivenhed, netop skuddet i tågen der dræbte Niels Bryde, men det er ikke en fantastisk gådefuld begivenhed. Jalousien og hadet til Niels er beskrevet udførligt som dens motivering, og den sluttelige bevidsthedskamp, der resulterer i Hennings død, er en psykisk begivenhed, der aldeles ikke er gådefuld i relation til novelens bevidsthedsbeskrivelse. Den er måske uhyggelig, men den er ikke uforklarlig. Læseren tøver ikke med at se det første skud som en drabs-hensigt og identificerer sig følgelig ikke med Hennings forsøg på at stille sig to skud: både hans eget og det opdigtede vådeskud. At Agathe, som det fortrængte, hjem søger ham i tågen, gør det ikke til en fantastisk historie, for hendes opdukken har ikke karakter af en objektiv begivenhed i fiktionen, det er kun Henning, der ser hende. Som historien er komponeret, kan den aldeles ikke være fantastisk, ja end ikke være en spøgelses-historie. Skulle den have været det, måtte der have været en tredje iagttagelse med på jægten, der kunne have registreret to skud og ligeledes en led-sager med Henning, der kunne have iagttaget hans imaginære kamp med den kvælende kvindeskikkelse, eventuelt hans geberder, som om han blev kvalt. Som man vil se åbner historien slet ikke for det overnaturlige, det gådefuldes magt, men nok mod den psykiske disposition og tilfældigheden. Historien mangler kort sagt en objektiv vedgåelse af det gådefulde.

Det er med andre ord vigtigt for den fantastiske fortælling, at den gådefulde begivenhed får en tilnærmelsesvis objektiv eksistens i forhold til den rationelle og realistiske læserkontrakt, som vi så det f.eks. i "Venus fra Ille", hvor pigen i sengen afgav en forklaring, som selv om den blev kaldt gal, så dog åbnede en mulighed for sin rigtighed. Hovedpersonen Hen-

ning tøver ikke med hensyn til mord eller vådeskud, så hvorfor skulle læseren så gøre det?

Historisk betraget kunne det se ud som om, den psykologiske realisme og indsigt her i slutningen af det 19. århundrede er ved at umuliggøre den fantastiske fortælling. Det er imidlertid allerede forudskikket, at Kafka med fortællinger som "Dommen", "Forvandlingen" og "I straffekolonien" fornyer genren ved at rykke begivenheden over i det sproglige. Det sprogligt formulerede bliver bogstavelig virkelighed. "Du er et kryb" - osv. Følgelig er det jeg-fremmede nu i selve jæg't og ikke omkringingvandrede som statuer, dobbeltgængere eller lignende.

Men i den helt moderne fantastik er der imidlertid sket det paradoksale, at teksten er blevet en slags faktisk dobbeltgænger til fortælleren, således at fortællingens genkendelige oplevende person er skudt ud. Vi står som læsere over for det grufulde: ordenes mulige kombinationer og hvad de kan skrive op til virkelighed, og i denne position deler vi vilkår med skriveren eller fortælleren.

Tager man Per Højholts "Kvinden på Madagaskar" (se denne bog s. 219ff) som eksempel, vil man få et indblik i den særlige form for "bogstavelighedens fiktion", som kendetegner moderne fantastik.

Som udgangspunkt for sin mildt sagt fantastiske handling har fortællingen et motto fra et Sophus Clausen-brev: "Og er det ikke farligt at drive Afguderi med saa anseelsestige Ord som Tananarive?"

Ikke desto mindre er det lige præcis, hvad fortællingen gør. Med udgangspunkt i ordet for Madagaskars hovedstad: Tananarive, fortæller den om noget, der er røvet fra hinanden. Inden for flere rammefiktioner beretter den om en engelsk kvinde, der bliver stammorder til hvide legemsdele på sorte indfødte på Madagaskar. Disse adspaltede dele forsøger en missionær at male sammen på et billede, som på mærkværdig vis er endt i London og her har dannet udgangspunkt for en artikel, som skulle have været trykt i National Geographic Magazine 1939.

Kunne sådanne hvide felter arves, ja så var historien sandsynlig nok, men det er altså det fantastiske postulat, som så forsøges skrevet ind i det mulige. Det lykkes langt hen, fordi vægten er forskudt til det bevidstheds-mæssigt mulige. Sådanne historier kan vi jo tænke!

Der råder imidlertid en klar tone af parodisk "selvopmærksomhed" i stilen, som ville få en Todorov til at henføre historien under enten den poetiske eller den allegoriske kategori, som en fantastisk historie ikke må tilhøre. Alligevel bestræber historien sig i en anden dimension på kontrolbarhed og realistisk kontrakt, og dette trækker den atter ind i den fantastiske genre. Stanislaw Lems definition på en moderne fantastik⁶ er meget anvendelig på den fantastiske genre hos Højholt, "blindgyderne". Lem tænker sig historier, hvor ideer, der overhovedet har været tilstede i den menneskelige fantasi, søges digtet ud i fiktive forløb. Fortællestrukturen er da ideens bogstaveliggørelse, der bringer den til næsten virkelighed for

være tid til at diskutere, hvad man får ud af at oprette en sådan genre. De fleste ville uden tvivl mene, at genretilhørsforholdet kunne være ligegyldigt, bare historien var god.

Men for det første er en genre jo et udtryk for en bestemt menneskelig bevidsthedsform og som sådan interessant. For det andet angiver genre den lov, de regler, som historien må bevæge sig indenfor, den begrænsning, som kan udnyttes produktivt, eller med Jakob Knudsen's generelle statement: Kunst er lovbundethed i fantasien. Når man derfor kan bestemme en historie som fantastisk, kommer alle dens forgængere til at tale med i dens betydningshorisont. Og netop den fantastiske genre indtager en særlig position i og med dens karakter af meta-litteratur, jvf. udtrykket "fantastisk god" – det ophøjede. Ved at være en hybridform af eventyr og realisme sammenholdes måske den ældste og mest moderne fortælleform. Den åbner ind til selve skriftens motor: at sætte ord på det sprogløse og peger derfor hele tiden på sprogs og fiktions betingelser, deres tilbehørlighed til at blive næsten virkelighed. Den kaster lys på selve læsebetingserne og de kontrakter, der mer eller mindre bevidst altid indgås i en fortællings første udsagn. Det alleralmindeligste i digtning, netop fantasiens virke, kommer i denne genre til selvstændig debat. Her diskuteres digtningen sin egen status, og selve den fantastiske historie opstår som følge af tilbøjeligheden til at følge fantasiens ubundne veje i kamp med lovbundetheden.

Med en sådan formulering kan der være langt til at forstå den anklage, som Lars Gustavsson i 1969 rettede mod den fantastiske litteratur for at være reaktionær. Men har min placering af genre mellem eventyr og forklarlige fortællinger måske idylliseret genre lidt, så må det korrigeres. Dens indbyggede uhygge, som sætter sig i den ekstreme beskrivelse af verden og dens muliggørelse af det overnaturlige, er det, som Gustavsson tager fat på. Han skriver, at genre fremstiller verden som et sted, hvor mennesket ikke hører hjemme, og hvis ting og drivkræfter det derfor aldrig rigtig skal forstå.

"Det er den pessimistiske tendens. Den rummer kulde, frost og den slags paradoksale lettelse, som ligger i for at fremtidsat opgive et problem som uløseligt (Todorovs tæven). – Hvad der næsten modsvarer en løsning. Den fantastiske kunst er farlig, et menneskeligt truende intellektuelt miljø. Den udgør det koldeste af alle æstetiske klimaer. Dens forhold til betragteren (læseren) er aktivt. Den angriber ham, og selv om han i sit hjerte hele tiden synes at høre hjemme i fornuftens, i ideologernes, i handlingernes varme verden, ved han alligevel altid, at denne kunst hos ham besvarer og befrugter en hemmelig trussel, en næsten bortgemt anelse. Det søæreste at modstå i Piranesis billeder er det hemmelighedsfulde, milde højtidelige lys, som fra siden eller ovenfra falder ind over hvævingerne, det lover glæmsel og en anden slags fred." (Mine parenteser)

læseren, der tænker: "Er det muligt?"

Ideen er da her den, at de lyse, hvide, delområder kan sætte sig arveligt igennem ved forplantning mellem hvide og sorte, at Emogene Chapman, som den engelske kvindelige cellist hedder, kan meddele sig over generationer til den malende missionær Adam Faydon, så at sige stykkevis og delt. Videre er ideen selvfølgelig, at der skulle findes en biologisk parallel til bevidsthedens oplevelse af den første elskede i de følgende kvinder i en mands liv. Også denne idé, fortællingen om Faydon's maleriske forsøg på at samle delene til et hele, bestyrker fortællingens kontrakt med læseren, for denne enhedsstræben er jo nedlagt i det menneskelige i hvert fald siden Platon.

Men den egentlige historie i fortællingen må efter dens titel "Kvinden på Madagaskar" være Emogene Chapman's. Hun drev i land på øen, blev stammoder til alle delene. Denne historie fortælles imidlertid ikke, den nævnes kun som hendes "omstændelige vej til sin blindgyde". Hendes væsen er blevet revet til alle disse dele, og hun findes ikke længere. Men hun kan genopdages næsten som et fossil i billedet, og ikke mindst i billedet på billedet: Per Højholts historie.

Derved kobler fortællingen sig til den fantastiske genre med dens spekulation over fortrængte og glemte muligheder i fortiden, som aktiviseres i nutiden og medfører gyset. Hvordan så det liv ud, hvor hun fødte alle disse vanskabninger? Historien kommer derved også til at handle om den mistede enhed, som sætter sig igennem i vores bevidsthed som en længsel. Faydon følger denne længsel ind i billedet, som han maler, hvad der jo ikke bringer Chapman nærmere til ham, eller bare hans eneste ene, som han tror at male ved at sammenstille delene til en hvid kvinde.

Historien er naturstridig – men den er ikke bevidsthedsstridig, og der ligger dens 'phantomatiske' indsats. Fantastikkens begivenhed er rykket fra den ydre scenes objektivitet til den indre scenes objektivitet og lever her videre frigjort fra Todorov's forudsigelse om genrens død. Kriteriet er nu ikke længere en tæven mellem eventyrlig og naturlig motivering, men mellem mulig og umulig bevidsthed. Det er ikke længere hovedpersonen, som læseren identificerer sig med, men med fortælleren foran fortællersprogets skræmmende muligheder, i gyset ved, hvad der faktisk kan blive til i sproget. Emogene Chapman er nok et selvportræt af denne fortæller, der som identitet rives i stykker ved at følge sprogets veje og efterlader arvedele af sig selv rundt omkring i det skrevne. Fortællingen er blevet sin egen blindgyde. En fantastisk fortælling om at finde sig i den moderne omverdens labyrint: teksten.

4. Fantastik og ideologi

Jeg har nu givet en række eksempler på de overvejelser, der ligger om-