

Forfatter: Fjorten eventyr og fortællinger

Titel:

Citation: "Fjorten eventyr og fortællinger", i *Fjorten eventyr og fortællinger*, udg. af Marita Akhøj Nielsen , Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 1989, s. 223.
Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/catalog/adl-texts-ingemann01-shoot-idm140296365542256/facsimile.pdf> (tilgået 24. april 2024)

Anvendt udgave: Fjorten eventyr og fortællinger

Efterskrift

Ingemanns eventyr og fortællinger

Det almindelige billede af Ingemann er den rare, barnligt uskyldige digter i det idylliske Sorø. Det er da ikke forkert, at Ingemann rammede disse lyse sider, men hele sandheden er det heller ikke; igennem forfatterskabet findes fra først til sidst en anden, langt mere dystre farve, der gengiver de dæmoniske afgrunde i tilværelsen. Denne anden side af Ingemann er ikke mindst fremtrædende i hans eventyr og fortællinger, der især beskæftiger sig med det splittede menneske og dets fragmenterede virkelighed.

Ingemann offentliggjorde sin første samling *Eventyr og Fortællinger* i 1820 og arbejdede siden jævnlgt med disse genrer; hans produktion strækker sig altså over godt 40 år. I ungdomsdigtningen op til 1820 beskæftigede han sig overvejende med det indre liv, med subjektive stemninger, og hans værker er fortrinsvis dramatiske og lyriske, sjældnere episke. Der er kun ganske få eksempler på prosatekster, og det er karakteristisk, at prosaen i Varners poetiske Vandringer (i *Prose*, 1813) bruges til at forbinde og uddybe digtene; den episke kerne i denne »lyriske Kjærlighedsroman«, som Ingemann kaldte den (i *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed fra 1811-1837*, 1863, s. 22), kan sammenfattes i få sætninger. Hans første forsøg på at skrive en prosafortælling er Krønike om Hr. Helias og Jomfru Beatrix (i *Julegave*, 1816), en behandling af svaneriddermotivet i en noget forældet stil, som allerede digteren selv fandt uheldig (*Tilbageblik* s. 35). Næsten alle den unge Ingemanns øvrige eventyr er i bunden form, og blandt disse er *De sorte Riddere*, 1814, og *Reinald Underbarnet*, 1816, de vigtigste. Her udtrykker Ingemann i voldsomme syner og yndefulde situationer sin livsopfattelse: mennesket er som hele skabningen stillet over for valget mellem det dæmoniske og det himmelske. Det dæmoniske i os er det sanselige begær efter magt og vellyst og vor ligen efter at erkende alt ved hjælp af forstanden. Fra disse afgrunde kan vi frelses ved de tre kristne dyder, den barnligt tillidsfulde tro på Gud, håbet om den evige salighed og – sidst, men ikke mindst – den åndelige, rene kærlighed. Det er poesien opgave at gribe og udtryk-

ke denne sandhed, så hele verden lutres derved, om end den endelige forløsning først kan finde sted hinsides denne verden. Den samme grundholdning genfindes i det lange prosaeventyr *De Underjordiske* fra 1817. I dette værk har Ingemann nærmet sig en genkendelig ydre virkelighed og interesserer sig mere for de objektive forhold; eventyrets handling er både sted- og tidsfæstet.

Denne tendens bliver mærkbart forstærket i Ingemanns produktion fra 1820 og frem. I årene lige før havde han foretaget sin store dannelsesrejse til Italien over Tyskland, Schweiz og Frankrig. Udbyttet af rejsen blev ikke kun et førstehåndskendskab til spændende, eksotiske miljøer, men i det hele taget en større interesse for den ydre virkelighed. Det første værk, hvor denne nye udaævndthed kan spores, er *Eventyr og Fortællinger*, 1820. Her tages en genkendelig nutidsvirkelighed op til digterisk behandling, og selv om den ikke er det eneste eller det vigtigste plan i fortællingerne, betegner samlingen dog noget markant nyt i Ingemanns produktion. I sammenhæng med denne vending mod det jævne står utvivlsomt en anden nyorientering, der kan iagttages i *Eventyr og Fortællinger*: Ingemanns joviale humor havde hidtil kun givet sig meget få og sporadiske udtryk i hans digtning, men fra nu af indgår den meget hyppigt i hans værker. Selv om *Eventyr og Fortællinger* på disse to vigtige områder markerer en ny fase i Ingemanns digtning, skal bruddet med de tidligere værker ikke overbetones. I Sphinxen er det gennemgående tema i ungdomsdigtningen, menneskets splitelse mellem det demoniske og det himmelske, drevet til sit yderste.

I 1827 udgav Ingemann sin anden samling kortprosa, *Noveller*. Han oplyser selv i en foretning, at tre af de fire noveller har ligget færdige i nogle år, og at de skal betragtes som et »Tillæg« til 1820-samlingen. Der er da heller ikke tale om nogen voldsom udvikling mellem de to udgivelser: Ingemanns interesse for almindelige borgere og deres verden er mere fremtrædende, ligesom satiren over »flüstrene«, det indskrænkede, satte borgerskab, er mildnet i forhold til *Eventyr og Fortællinger*. Det hænger nok sammen med, at Ingemann selv havde sat bo i 1822, hvor han blev ansat ved det genoprettede Sorø Akademi og derved fik sin materielle eksistens betrykket for resten af livet. Fra de tidligste Sorøår stammer de første nationalhistoriske værker, som blev meget positivt modtaget af publikum, hvilket har bidraget til at gøre denne periode til en af de lykkeligste i Inge-

manns liv. *Nøvelles* er da også den af hans kortprosasamlinger, der er mest præget af den idylliserende biedermeierholdning.

Men idyllen blev brudt. Inden Ingemann udgav sin næste samling fortællinger, blev han involveret i den eneste litterære fejde, han i sit liv deltog i. Chr. Molbechs beske kritik af *Valdemar Seier*, 1826, og *Erik Menveds Barndom*, 1828, vakte Ingemanns gamle bitterhed over den ubarmhertige behandling, han i tidens løb var blevet udsat for af den litterære kritik, og for at befri sig for denne lammende følelse skrev han det lange eventyr *Huldre-Gøerne*, 1831, hvor han fik gennemhægt alt det i samtidens kulturliv, han følte sig i opposition til. Først og fremmest drejer det sig om det hovmod, der vil måle alt med forstandens alen – også det umålelige, nemlig åndens udtryk i religion og poesi. Eventyret aflødte en foruget kritik af Ingemanns hele livssyn, som han måtte besvare. Længe afholdt fejden ham dog ikke fra anden litterær virksomhed; foruden et par digtsamlinger udfærdigede han de sidste historiske romaner, og kortprosaen vendte han tilbage til med *Varaben, Den levende Døde, Corsicaneren. Tre Fortællinger*, 1835. Den lille samling betegner et højdepunkt blandt forfatterens fortællinger om ekstreme psykologiske tilstande, men reaktionerne på udgivelsen opmuntrede ham ikke til at fortsætte inden for denne genre.

De nærmest følgende år fuldførte Ingemann en række arbejder, der groft sagt repræsenterer to modsatte tendenser. På den ene side står noget af det lysteste, han har skrevet (bl.a. *Holger Danske*, 1837, og *Morgen- og Aftensange*, 1837-38), på den anden nogle overvejende dystre fremstillinger af de onde kræfters magt (*Renegaten*, 1838, og *Salomons Ring*, 1839). Værker som *Sjemebilledernes Symbolik* fra 1840 og den lange fortælling *Kunniuk og Naja eller Grønlænderne*, 1842, må ses som digterens forsøg på at slippe væk fra en virkelighed, han følte sig fremmed i. Fra hans breve ved vi, at han i disse år ofte følte sig mismodig, både over samtidens materialisme og Heibergkredsens dominerende rolle i litteraturen – og over sin egen afsondrethed i det kvælende idylliske Sora. Men i samme periode finder han dog også trøstende tidens tegn: en folkelig og religiøs vækkelse kan så småt spores, og poetiske røster som Grundtvig, Hauch og H.C. Andersen hæver sig endnu for at forsvare de romantiske værdier, der efter Ingemanns inderste overbevisning har fremtiden – og evigheden – for

sig. Og Serotilværelsen giver dog mulighed for at fordybe sig i det væsentlige i tilværelsen.

Med denne sidste mulighed fik det dog en brat ende for Ingemann: fra 1843 til 1849 måtte han påtage sig en tyngende arbejdsbyrde som leder af akademiet. Sammen med udgivelsen af de samlede værker var den nær ved at hundre hans digteriske arbejde i 1840'erne. Det blev dog til en række »Kakkeløvnskrogs-Historier«, som han kalder dem i foreordningen, udgivet som *Nye Eventyr og Fortællinger* i 1847. Samlingen gennemspiller kendte Ingemannske temaer, men til dels med krassere effekter og i kortere form end tidligere set. Enkelte steder kan der anes en vis distance til i hvert fald den overdrevne romantik, en distance, der kommer tydeligere frem i den sidste samling fortællinger, Ingemann selv udgav, *Fire nye Fortællinger*, 1850. Mellem de to værker ligger en bevæget tid, med regentskifte, forfatningskamp og krig. Ingemann sympatiserede ikke med kampen for indførelsen af demokrati og virker nærmest skræmt over den oprørte stemning i martsdage i 1848, hvilket han giver udtryk for i det lange eventyr *De fire Rubiner*, 1849. Derimod folte han sig i samklang med den nationale begejstring i forbindelse med treårskrigen 1848-50. Ganske vist fandt han det overmodigt ikke at tolke krigens gang kristeligt, som udtryk for Guds styrelse, men fædrelandsfølelsen under krigen så han som en genopvækkelse af den folkeånd, han havde besunget i sine nationalhistoriske værker og i *Holger Danske*. I *Fire nye Fortællinger* har han i en lang historie givet følelserne over for hertugen af Augustenborg, en af de slesvig-holstenske oprørsledere, frit løb. Det andet element i stemningen under treårskrigen kommer frem i den sidste fortælling i samlingen, Christen Bloks Ungdomstreget, en overstadigt munter skildring af det danske provinshv, af omfang en mindre roman. Derudover rummer samlingen eksempler på Ingemanns interesse for psykologiske ekstremter og hans fascination af det østerlandske miljø, som han ikke tidligere havde behandlet i den korte form. Foruden *Fire nye Fortællinger* udgav Ingemann i 1850 *Den stumme Frøken* (med genrebetegnelsen »Fortælling«, men på over 200 sider). Dette værk er en samtidskildring, ligesom hans sidste store prosaværk *Landsbyhomene*, 1853.

Det sidste tiår af sit liv skrev Ingemann overvejende religiøse digte; dog vendte han i 1856 med *Caldæbler* tilbage til en af de foretrukne genrer i ungdomsdigtningen: eventyrdigter. Det bruges nu til en

fremstilling af den romantisk prægede fortolkning af kristendommen. Ingemann i sine senere år nåede frem til. Indtil få dage før sin død arbejdede den gamle digter på sin *Levnetsbog*, vel det mest charmerende og levende, han har skrevet. Den åndelige rejse tilbage, memoireskrivningen indebar, kan spores i flere af de fortællinger, der stammer fra hans sidste år. En del af dem udgav han selv i forskellige blade og almanakker, en udgivelsesform, som han først sent brugte til sin kortprosa. Der er måske tale om en imødekommeelse af bladernes behov for hurtigt læste spændende historier, men det kan også tænkes, at Ingemann tvivlede på, at han kunne få skrevet tilstrækkelig mange korte fortællinger til en selvstændig udgivelse.

Det udvalg af Ingemanns eventyr og fortællinger, der her præsenteres, omfatter noget under halvdelen af hans kortprosa. Der er medtaget tekster fra alle de fem samlinger, han selv udgav, og fra hans produktion efter 1850. Det er tilstræbt med udvalget at belyse så mange facetter af Ingemann som muligt, og de optagne tekster er nogenlunde repræsentative for hans arbejder inden for genrene. Det har kun været muligt at medtage ét egentligt eventyr, *Det høie Spil*, da næsten alle forfatterens prosaeventyr er alt for lange til at indgå i et udvalg; imidlertid er *Det høie Spil* et karakteristisk Ingemann-eventyr. Ingen af kortprosasamlingerne indgår i deres helhed i udvalget, men det er næppe nogen alvorlig mangel, da opbygningen af den enkelte samling virker bestemt af rent ydre forhold. I *Eventyr og Fortællinger*, 1820, findes et genreskema, idet eventyr følges af fortælling. Det eneste princip, der kan iagttages i ordningen af *Noveller*, 1827, er, at den længste fortælling anbringes sidst; det samme er tilfældet i de øvrige tre samlinger. Ingemann selv udgav. En indre sammenhæng mellem de enkelte stykker findes kun i *Vanløben*, *Den levende Døde*, *Corsicaneren*, 1835, hvor alle tre fortællinger ræddes som breve af en landsbypræst; de to første har også et vist sammenfald i personer og emner. Man får alt i alt indtrykket af, at Ingemann fra 1819, hvor *Det høie Spil* sandsynligvis er forfattet, jævnlige har skrevet småfortællinger og udgivet dem, når han havde samlet en passende mængde; det tyder da også hans egen omtale af samlingerne på (f.eks. skriver han fra Rom 1819: »Det høie Spil» vil jeg gjemtme til det engang kan komme ud med flere Smaating; det er for ubetydeligt til at gaac paa egne Been», *Breve til og fra Bernh. Sev. Ingemann* v. V. Heise, 1879, s. 110).

Den nyere Tids daglige Liv

Ingemann var selv klar over, at *Eventyr og Fortællinger*, 1820, betegnede noget nyt i hans produktion; han taler i *Tilbageblik* (s. 41) om, at han her første gang »havde grebet Charaktertræk og Begivenheder af den nyere Tids daglige Liv«. Denne interesse for hverdagstilværelsen kan følges i Ingemanns senere værker.

Samtidens dagligliv møder vi i Sphinxen's beskrivelser af bylivet. Det er en tilværelse, hvor man interesserer sig for sin egen handel og vandel (s. 42), lægger vægt på ydre glans, rigdom og fornem byrd (s. 57f.), og hvor man af underdanighed over for magthaverne og for egen vindings skyld er villig til at ofre »Hus og Hjem, Ære og Gods, Liv og Blod, Kone og Børn og Alt hvad Dem kjært er«, som Arnolds vært kommer til at udtrykke det (s. 58). Denne verden forholder Ingemann sig noget distanceret til; den skildres, som citatet ovenfor viser, med humor, og den har ingen plads i Arnolds lykسالighed til slut. Ironien over for den indskrænkede borger er ikke mindre i beskrivelsen af kuratoren i Moster Maria; han kommer for skade at ligestille sig med træer og dyr (s. 78) og afslører den højeste værdi i sit univers med en vending som »den velsignede Rigdom« (s. 79). Jf. i de senere fortællinger f.eks. beskrivelsen af Amalias far s. 177-79). Sværmere, forelskede personer, poeter og gale har denne tørre borgermand ikke meget til overs for (s. 178f.). Men Moster Maria afslører dog en positiv værdi ved den borgerlige tilværelse: familien giver i hvert fald en vis tryghed i en farlig verden. Denne familiens positive betydning er mere fremtrædende i Det forbandede Hus, hvor anedkermeisteridyllen nok er truet, men genvindes så fuldstændigt, som det er muligt i denne verden. At idyllen i borgerverdenen er skrøbelig og ligefrem kan tvinge sarte naturer ud i vanviddet, viser Varulven; den tilsyneladende harmoni har sine grænser og sin pris. Den filistrøse hverdag fylder ligefrem Frederik Holm i Selv-Citationen med en modbydelighed, så han er villig til at sætte livet på spil for at komme ud over »Livets sædvanlige Sphære« (s. 130); for ham lykkes det dog i modsætning til varulven at indtræde i den bedsteborgerlige ægteskabelige lykke. Også i De fortryllede Fingre går vejen hertil over farlige eksperimenter med tilværelsens dybere lag, dog uden livet som indsats. Men Amalias vej til at blive »en lykkelig Hustru og Moder« (s. 195) går over lig: det må siges at være en dyrt betalt lykke,

der først opnås ved en søns og en ungdomskærestes død (Skolekammeraterne s. 195). Den borgerlige lykke står tændt ikke åben for enhver: gnieren (i Glasskabet), Niels Dragon, der er øet Slags Don Juan i en lavere Sphære (s. 133), og den gudsforgåene puicinet, der i sig rummer både Don Juan og Faust, der i disharmoni, både med sig selv og med den omgivende verden. Selv det mest harmoniske liv i denne verden, som vi møder i slutningen af Det forbandede Huus, giver kun lykke, ikke salighed; en konsekvens af denne erkendelse kan være at give afkald på verden, mest ekstremt hos munken (De tvende Draaber), men tydeligt også hos Guilielmo (Den Fremmede); de kan dø med glæde og fred, for de er forvisede om, at den endelige harmoni først vil opnås hinsides.

Ingemanns skildringer af tilværelsen i samfundet fremdrager nok forskellige facetter, men der kan næppe påvises nogen gennemgående udviklingslinje i de fyrré år, de spænder over: den mest negative vurdering af den almindelige tilværelse findes i Sphinxen, den mest biedermeier-idylliserende i Det forbandede Huus; de senere fortællinger ender oftest i harmoni, men interesserer sig mest for de situationer, hvor livet i samfundet spiller fallit. Det står fast, at den veltilpassede borger kan opnå lykke, men at lyksaligheden, den fulde realisation af menneskets væsen, er henvist til en anden, højere eksistensform.

Med dette forbehold har Ingemann lagt en vis afstand til sit publikum, som han dog har imødekommet ved i næsten alle de fortællinger, der foregår i Danmark, at lade handlingen udspille sig inden for borgerskabet, i den litterære kulturs vigtigste miljø. Der er også tale om en afspejling af læsernes verden, når kvinderne i det danske borgerlige miljø altid skildres i deres familie, biedermeierkulturens kerne, mens manden kan optræde alene eller sammen med kammerater. I de eksotiske historier er mulighederne flere: den sociale spredning er større, og kvinderne har lidt bedre lejlighed til selv at bestemme over deres tilværelse. Det er gennemgående storbyen, der er scenen for handlingen, et symptom på de moderne tider.

Underklassen møder vi hovedsagelig i humoristiske biroller som den overtroiske brodkone i Det forbandede Huus (s. 99, 110). Også noget råt og farligt kan den rumme, i skikkelse af Niels Dragon eller det dræbte par i Varulven. Men de repræsentanter for underklassen, der især har optaget Ingemann, har været de selvforskyldt udstødt:

skolekammeraterne Christen Valman og Mathis og den forsumpede kunstner, der blev gøgler (Pulcinellen); den oprindelig adle personlighed, der ødelægges af en dæmonisk lidenskab, har øjensynlig forekommet ham mere ophøjet-tragisk og dermed egnet for digterisk fremstilling end den konstante trostesløse elendighed.

Også overklassen er en ret sjælden gæst i Ingemanns fortællinger. Pengearistokratiet fremstilles afskyvækkende i Glasskabet, den politiske despot ikke mindre i Araberen i Constantinopel. Derimod er fødselsaristokratiets fremtræden overvejende værdig (i Den Fremmede); i Sphinxen repræsenterer grevinde Cordula idealet af en adelig, mens prinsesse Goldim og Arnolds bror er korrumpet af magtbegær. En tydigt positivt er kongemagten fremstillet i Det høje Spil; at den i grunden står hinsides al social rang, illustreres af, at kongen og prinsessen er identiske med zigøjerne, den fattigste del af proletariatet. Sympatiske er de kongelige skikkelser dog under alle forhold.

Næsten helt uden for det borgerlige samfund finder vi enkelte kunstnere. Karakteristisk nok anses den frie fugl, vandringsmanden Holger, i indledningen til Det høje Spil (s. 7) for kunstner, og Arnolds spirende erkendelse af digterkaldet udtrykker klart modsætningen mellem samfundets forventninger til den gode borger og kunstneren: »Phantasien løber sur nok med mig, og jeg teer mig saa galt i Alt hvad jeg foretager mig, at jeg næsten skulde troe, jeg var Digter« (s. 49, jf. s. 50). Mens Arnold må fravælge eksistensen i samfundet, og den kunstnerisk begavede varulv går i stykker på sine forsøg på at indtræde i en borgerlig tilværelse, viser De fortryilede Fingre, at kunstneren for den ældre Ingemann, der selv var professor, etatsråd og ridder, har mulighed for at følge sit kald inden for samfundets rammer (s. 159). Højdepunktet af idyl nås af Frants i Det forbandede Huus, der forener kunst og håndværk (s. 101). Gøgleren, der befinder sig i marginen af samfundet, er en parodi på den ophøjede kunstner, men har sig selv at takke for sin deroute (Mathis i Skolekammeraterne og Pulcinellen).

Det ville være en overdrivelse at påstå, at kunstnerproblematikken er dominerende eller blot gennemgående i Ingemanns fortællinger. Men at kunsten, især nok teatret, har været en væsentlig kilde for ham, når han skulle beskrive sin samtid, antyder han i beskrivelsen af pulcinellen: »han [førstod] med en skuffende Natur og Sandhed at efterligne en virkelig Døendes Minespil og Bevægelser, og mangen

Konstner havde i sine Compositioner benyttet Udtrykket i hans Ansigt og Stillingen» (s. 207). Ingemann uddrager også gerne motiver fra folkeeventyrene (f.eks. Rolf Blåskæg, i Moster Maria) og fra den samtidige, især tyske litteratur (bl.a. Hoffmann, i Sphinxen og Selv-Citationen, men også Byron, i Pulcinellen).

Men Ingemann fremhæver selv, at han til flere historier har hentet stof fra virkeligheden: Moster Maria genfortæller hans mors mosters skæbne (Foreordning til *Samlede Eventyr og Fortællinger* bind 2, 1845, jf. *Levetsbog* I s. 27-30), indskriften Et forbandet Huus har han selv set på Christianshavn, ligesom han har oplevet et kristelig gennembrud fremkaldt af et vægtervers (Foreordning til *Samlede Eventyr og Fortællinger* bind 2, 1845). Om *Nye Eventyr og Fortællinger* meddelelser han i foreordningen, at de fleste »slutte [...] sig til virkelige Familiensag eller ere fine Modificationer af hvad der i sin Oprindelse tilhører Traditionen og Folkefantasiens».

En læsning af Ingemanns fortællinger kan godt bekræfte hans udtalelse om, at han gengiver »Charaktertræk og Begivenheder af den nyere Tids daglige Liv», men det samme gælder rigtignok citatets fortsættelse: »uden derfor at ville tilegne mig den *nederlandske* [dvs. realistiske] Stil i Poesien, der samtidig med det saakaldte Genremaleri siden blev en Modesag i vor Litteratur» (*Tilbageblik* s. 41). En moderne læser, der er opdraget med den realistiske litteratur, vil finde meget at irriteres over hos Ingemann: at anemonerne blomstrer ved sankthans (s. 159f), er vel en ubetydelig bitering, men den er ikke ukarakteristisk. Smukt udtrykker Ingemann selv sin mening om væsentligt og uvæsentligt i digtningen i et brev til H.C. Andersen fra 1851: »det Guddommelige og evig Sande i Menneskenaturen, i Menneske-aanden, i dens Liv og Historie, er Poesiens evig friske og evig uudtømmelige Kilde – hele den øvrige Natur med al dens Skønhed og Herlighed, er Staffage og Ramme for Mennesket og Gudmennesket og – for Gud, saaledes som vi her kunne see ham» (*Breve til Hans Christian Andersen*, 1877, s. 327).

Åndeverdenen

Mennesket, Gudmennesket og Gud – for Ingemann findes der ud over dagliglivet en højere verden. I *Det høje Spil* stifter vi først bekendtskab med den i form af en lykkeskilling, der siden ligesom det magiske spejl viser sig at stamme fra feernes rige. Som Hølgar får feernes gave uden at have søgt den, møder han tilværelsens dæmonske magter uforvarende; ved sit andet møde med demonen indgår han en pagt med den, men først tredje gang afslører den sit navn, og derved får Hølgar magt til at fremmane den. Disse forestillinger om gode og onde synlige magter og menneskets omgang med dem er hentet fra folkeovertroen, og fra dens brogede verden stammer mange motiver i Ingemanns fortællinger. At midnatstimen er særlig velegnet til at få kontakt med åndeverdenen, ved således enhver, og Ingemann lader da også ofte uhyggelige oplevelser finde sted på netop dette tidspunkt (f.eks. *Det forbandede Huus* s. 101f. og 108, *Niels Dragon* s. 134). Varsler, især udtalt af døende, går i opfyldelse (*Moster Maria* s. 80, *Niels Dragon* s. 134), og på årsdagen for sin død har et genfærd særlig stor magt (*Moster Maria* s. 89, *Glasskabet* s. 126f.). I øvrigt er genfærd hos Ingemann som i folkeovertroen bundet til steder, der var betydningsfulde i deres jordiske liv (*Sphinxen* s. 63, *Det forbandede Huus* s. 109). Det er altid skæbnesvangert at møde en genganger, men mødets udfald kan dog som i *Det forbandede Huus* blive lykkeligt, hvis man accepterer det overnaturlige og er modtagelig for dets budskab. Fornægter man derimod åndeverdenens eksistens, bliver resultatet, når man møder den, vanvid (i *Glasskabet*) eller død (*Niels Dragon*). *Moster Marias* historie viser, at selv den tillidsfulde og brødefri kan få varige psykiske men af gengangervisioner.

Skønt Ingemann som romantikerne i det hele taget øser af de folkelige forestillinger, overtager han ikke overtroen kritikløst; bla. i *Varulven* (s. 113) mærkes en udtalt distance til almuesagnene, dybest set nok fordi overtro og vantro trives glimrende sammen (s. 123). Når overtroen alligevel ikke afvises helt af Ingemann, skyldes det, at den rummer en vis indsigt i »Naturens Hemmeligheder», som de kaldes af kongen og Mirza i *Det høje Spil* (s. 32 og 39). Mens det lykkes for far og datter at bruge deres indsigt til det gode, går det ilde for Thora og fru Sommerkjær i *De fortryllede Fingre*. Deres magiske eksperiment dømmes (s. 155f.) som »et Indgreb i en Naturhemmelig-

hed, der laae udenfor det Tilladtes Grændser i denne vor Tilværelses Sphære». Den naturlige magi, der af Ingenmann tages alvorligt i disse to fortællinger, er i Skolekammeraterne banaliseret til tryllekunst (s. 170). Men selv en charlatans manipulationer kan på uforklarlig vis bringe sand erkendelse (Christen Valman ser jo rent faktisk Amalia i lysthuset, s. 174 jf. s. 176); også her er der altså tale om mere end blot tryllekunst. Begrebet naturlig magi er dannet af en af de største europæiske magere Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535) og betegnede oprindelig læren om de magiske kræfter i naturen. Ifl. Agrippa (og traditionen siden antikken) er den fysiske verden opbygget af de fire elementer, ild, jord, vand og luft, men disse elementer er alle gennemtrængt af en femte værensform, kvintessensen eller verdenssjælen. Verdenssjælen er mellemeddet mellem Gud og verden. Naturen bindes imidlertid ikke kun sammen af verdenssjælen, men også af en gensidig tiltrækning mellem alle ligeartede genstande, lige fra stjernerne til planterne; hvis et menneske har indsigt i naturens struktur, kan det overføre kraft fra et væsen til et andet.

Når dette spekulative natursyn endnu kunne appellere til Ingenmann og hans samtid, skyldtes det, at det havde berøringspunkter med den romantiske filosofi, både i detaljer og i hele forsøget på at finde et simpelt helhedssyn på universet. Men også den såkaldte dyriske magnetisme stod i gæld til Agrippa, idet den forudsatte den gensidige tiltrækning mellem væsener på alle niveauer i universet; specielt var det vekselvirkningen mellem himmellegemerne og de besjede væsener (dyr og mennesker) og disse indbyrdes, der havde interesse for den medicinske anvendelse af tiltrækningskraften eller «magnetismen». For at patienten i den magiske kur kunne blive modtagelig over for de fremmede legemers kraft, der skulle overføres, blev han hensat i magnetisk søvn, en hypnotisk tilstand. I Skolekammeraterne findes den mest udførlige fremstilling af den dyriske magnetisme i Ingemanns fortællinger, og forfatteren lader os her se både den seriøse magnetisør, den unge Valman, og plattenslageren, Machis Noget tilsvarende havde han gjort allerede i sin komedie *Magnetismen i Barbeerstuen* fra 1821, og at fænomenet har interesseret ham levende (som det fængslede samtiden), kan aflæses af de ikke få hentydninger til magnetisme i hans værker (f.eks. *Det høje Spil* s. 40, *Selv-Citationen* s. 128).

Erfaringerne fra den dyriske magnetisme såvel som romantikerens

almindelige interesse for menneskesjælens natside kom bl.a. til udtryk i dobbeltgænger-motivet; også i Ingemanns kortprosa optræder mødet med en persons søvngænger eller dobbeltgænger hyppigt. Mest kompliceret fremtræder det i Sphinxen, hvor Arnold konfronteres med flere lag i sig selv, sine medmennesker og sin omverden, men reddes fra det truende afsind ved at afvise spekulationer om identitetsproblemet. Det er splittede, uharmoniske karakterer, hvis dobbeltgængere manifesterer sig synligt. Både hr. Hind (Moster Maria) og hr. Stork (Det forbandede Huus) søger i deres dobbeltgænger- eller søvngængerskikkelse at slette sporene efter deres forbrydelse. I Varulven er der tale om, at den »gode«, dvs. den usanselige, blide, civiliserede side af førstkandidaten til tider må afløses af hans »onde«, ubændige, rå, dyriske side. Christen Valmar i Skolekammeraterne møder derimod sin dobbeltgænger som et håndgribeligt medmenneske, hvis karakter på uforklarlig vis er »nedarvot« ved moderens åndelige forbindelse med den person, han er opkaldt efter. Selv-Citationen giver os direkte de teoretiske overvejelser bag romantikernes brug af dobbeltgænger-motivet: menneskets jeg er tredobbelt; vi består af et timeligt, et guddommeligt og et dæmonisk jeg. Denne udformning af romantikkens psykologi kan ses som en forløber for Freuds inddeling af psyken i ego, superego og id. Men det må bemærkes, at romantikerne og Freud er nået til deres modeller ad forskellige veje, med forskellige formål og – ikke mindst – med forskellige vurderinger; for Ingemann er der ikke »bare« tale om psykiske størrelser, men om åndelige realiteter, hvis verdener strækker sig langt ud over den menneskelige.

I Selv-Citationen overvinder Frederik Holm lysten til at møde sit dæmoniske jeg ved sin kristne tro, og det er et genkommende træk hos Ingemann, at kristendommen sættes ind mod demonerne. I Det høie Spil bruges korstegnet på en måde, der er vanskelig at skelne fra anden magi (s. 41, jf. Sphinxen s. 70, De fortryllede Fingre s. 158), men en kristelig vandel følger dog efter. Mens den form for kristendom, vi møder i Holgers historie (og vist også i Sphinxen, se s. 54), er katolicisme, er bibellæsningen i hjemmet en væsentlig forudsætning for den lykkelige opklaring i Det forbandede Huus (s. 107 og 111); også fru Sommerkjær udskifter sin magiske bog med den hellige skrift (s. 139, 158 og 160). Den universelle frelse møder vi i De tven-

de Draaber, hvor det ondes atbeholderske magt brydes ved bønnen til den korsfæstede (s. 218).

For Ingemann har troen på åndeverdenen ikke været i modstrid med hans kristne overbevisning, men en del af den; for den troende taber tilmed skellet mellem hverdagslivet og åndeverdenen, mellem naturligt og overnaturligt sin betydning, som det udtrykkes af fru Sommerkjær: »Alt, hvad der kan skee ved de guddommelige Kræfter, er naturligt, og alt Naturligt er guddommeligt; men der er flere Natureer, end der er Stjerner paa Himmelen, og hvad der her kan skee efter en høiere Naturs Orden, kan Ingen vide eller forudsee eller forstaae, undtagen Den, det bliver givet af Kræfternes Herre» (s. 139, jf. Det høie Spil s. 30).

Mennesket i den timelige og den åndelige verden

For Ingemann hører mennesket hjemme i to verdener, den timelige og den åndelige, og mødes af krav fra dem begge. Denne problematiske situation afføder i Ingemanns fortællinger forskellige reaktionsmønstre, som her skal opstilles noget skematisk.

Menneskets begær er det, der grundlæggende præger den onde række muligheder. I sin groveste form er begæret rent sanseligt. Det kan være rettet mod magt og rigdom (som i Glasskabet) eller mod seksuel tilfredsstillelse (i Niels Dragon); men disse to former for begær er nært forbundne og optræder ofte sammen (hos hr. Stork i Det forbandede Huus, hos sultanen i Araberen i Constantinopel, hos Mathis og Christer Valman i Skolekammeraterne og - mest raffineret - hos gøgleren i Pulcinellen). Hvor begæret er rent sanseligt, er der tale om de rene skurke, som er af begrænset interesse for Ingemann; mere fascinerende er de karakterer, der forener det lave begær med en lidenskabelig higen efter indsigt. I disse faustiske personers historie indgår mere eller mindre udtrykkeligt en pakt med Djævelen eller hans håndlangere. Bredest er motivet udfoldet i Pulcinellen, mest lokkende i Sphinxen, hvor fristelsen dog overvindes. Det gør den ikke i Skolekammeraterne - med katastrofale følger allerede her i livet. I De fortryllede Fingre møder vi Faustskikkelsen i to kvinder, hvis horisont - og dermed begær og synd - er mere indskrænket end

mændenes. Det høje Spil giver den muntreste version af djævelpagten, men selv her er kampen mod dæmonen præget af den desperation, som forvisningen om evig fortabelse afføder. Når Ingemann må fordømme menneskets higen efter indsigt hos disse personer, skyldes det, at den beror på en formastelig overvurdering af mennesket og specielt dets forstand. For disse personers tørst efter viden må selv de mest elementære hensyn vige; som Christen Valman udtrykker det, må han være rede til at dissekere sin egen får (s. 170); det makabre kan altså forstås som en mulig følge af forstandshovmodet eller begæret overhovedet.

I Varulven fremstår menneskets selvoverturdering klart, ligesom dens moralske og psykologiske konsekvenser: en umådelig foragt for andre, men også for «laveres sider af en selv, hvorved der åbnes for en splittelse, som kun kan udleves i vanvid. Religiøst betyder ophøjelsen af mennesket en afvisning af kristendommen, hvis lære om menneskets syndige natur og om forsoningen ved gudmennesket opfattes som en fornægtelse af mennesket (s. 116). Oplevelsen af «det mørke Princip» i en selv fører til «en dyb Ydmygelse, dog uden sand Ydmyghed» (s. 118), i sin yderste konsekvens til fortvivlelsen. Så langt har Ingemann dog sjældent hjerte til at lade sine personer nå: i sidste ende lader han som regel muligheden for forsoning stå åben, selv for de ekstremt splittede hovedpersoner i Varulven og Pulcinellen. Baggrunden for denne mildhed er naturligvis hans evighedshåb, men også det vide, undertiden svimlende perspektiv på menneskeverdenen som et støvgran i universet – et perspektiv, han fastholdt siden ungdommens romantik; det flotteste udtryk for tanken findes vel i slutningsstrofen af Holgers Sang om Livet (*Holger Danske*):

Men naaer under Solen ei Sjælen hvad den vil –
Saa er der andre Sole og andre Sjøerner til.
Og slukkes alle Sole og Sjøerner engang –
Dog Livets Kilde springer, hvor evig den sprang.

Ingemanns mange skildringer af faustiske personer havde aktualitet p.g.t.a. to i og for sig modsatrettede tendenser i samtiden: rationalismen og naturfilosofien. Den første er vi vant til at henlægge til det 18. årh., men Ingemann oplevede, at den genopstod i hans samtid. Den anden er den vigtigste filosofiske udformning af romantikken, og dens erkendelse opnåedes ideelt set ikke ved forstanden, men ved

en mystisk, intuitiv skuen af altet. Når Ingemann trods sit romantiske udgangspunkt må afvise mystikken, skyldes det dens oplevelse af, at alt i sidste instans er identisk; selv forskellen mellem godt og ondt, mellem Djævelen og Gud, mellem mennesket og Gud bliver noget relativt, der kun har gyldighed på erkendelsens laveste niveauer. Det samme gælder troen på individets udødelighed, der af mystikkens enhedsoplevelse må dømmes som en illusion. For disse konsekvenser måtte Ingemann vige tilbage, selv om han i beskrivelsen af menneskets gode handlingsmønstre udfolder en række ægte romantiske tanker.

Den grundholdning, der i Ingemanns univers modstilles begæret, er hengivelsen. Den komplette mangel på beregning, som er et væsentligt element i hengivelsen, præger kunstneren, som kun ved at lade fantasien råde kan skabe det sande kunstværk. Oplevelsen af kunst beror tilsvarende på fantasien; det er ikke uden dybere mening, at Ingemann lader sine personers karakter afsløres ved deres holdning til især eventyrer (se f.eks. *De fortryllede Fingre* s. 136f.). I kunsten – og især i eventyret – findes nemlig et åndehul bevaret, hvor mennesket i lykkelig selvforglemmelse bringes i harmoni med sig selv og sine omgivelser. Erindringen om denne oprindelige harmoni findes i den kristne myte om paradiset, ligesom i den folkelige overlevering om kontakten med overnaturlige væsener; i individets historie er det barndommens naivitet, der rummer harmonien. Derfor spiller det barnlige sind en afgørende rolle i beskrivelsen af personer, der har uulighed for at opnå lykken (*Arnold* s. 46, 50 og *Thora* s. 137–39, 152). Den overensstemmelse, der findes mellem eventyret og livet (i *Sphinxen*, *Moster Maria*, *De fortryllede Fingre*), og den realitet, folkeovertroens magter besidder (*Det høje Spil*, *Det forbandede Hus*, *Varulven*, *Pulcinella*), er altså udtryk for et væsentligt forhold: kunsten rummer en erkendelse af virkeligheden, som fortrænges af den flåstrose borgereksistens, og som hos barnet udryddes ved den gængse, overfladiske opdragelse, der som sit mål har den borgerlige dannelse. Derfor er kunsten hellig, og selv hvor den ikke fører til sit mål, sand indsigt i verdensaltet, kan den dog skabe en kortvarig harmoni i dissonansen (se f.eks. *Varulven* s. 122).

Som kunsten kræver kærligheden total hengivelse. Derfor må det menneske, der ikke kan give den elskede hele sit jeg, gå i stykker på kærlighedens krav, som det sker for varulven. Men mægter man hen-

givelsen, giver kærligheden hele livet mening, selv ud over denne timelige tilværelse rækker kærligheden. Dens evige væsen berivelses ikke på noget tidspunkt i Ingemanns digtning. At kærligheden væsentligst er en overensstemmelse mellem sjæle, står ligeledes fast, men til den lykkelige kærlighed hører dog i størstedelen af fortællingerne den fysiske forening; kun i Den Fremmede fremstilles den rent åndelige kærlighed mellem mand og kvinde som lykkelig. I sin ungdomsdigtning havde Ingemann været tilbøjelig til at sætte den platoniske kærlighed højere end den fysisk realiserede, fordi besiddelsen af den elskede stillede sig hindrende i vejen for det egentlige, sjælens fuldstændige forening. Det er et spørgsmål, om Den Fremmede betegner en tilbagevenden til ungdomsdigtningens holdning; Guillielmos tilfælde er så specielt, at hans kærlighedslykke næppe kan anses for forbilledlig. Kærligheden er naturligvis eksklusiv, rettet mod én, og da den også er livsopfyldelse, er det nærliggende at opfatte den elskede som et højere væsen (Corduia s. 70, 72, Varulvens elskede s. 114 og 115, Thora s. 159). Sådan beskrives imidlertid kun kvinder, og kun de kvinder, der inspirerer den sande kærlighed; sanseligt erotiske kvinder (som prinsesse Goldini s. 69f.) er en fristelse, der skal overvindes. Betegnende nok er det kun araberer i Konstantinopel, der får lov at omfavne sin letpåkledte elskede uden at fordømmes – Ingemanns mest sanseligt erotiske værk, Salomons Ungdomskærlighed eller Sulamiths og Salomons Sange (det lyriske forspil til *Salomons Ring*), er henlagt til samme eksotiske miljø, som på én gang lægger afstand til seksualiteten og tillader en medoplevelse af den. At den sande kærlighed bringer indsigt i ens eget væsen såvel som i den store helhed, mennesket indgår i, er dens allervæsentligste aspekt. Mest prægnant udtrykkes det i Arnolds oplevelse af sin kærlighedslykke som »det Brændpunkt, hvori alle Himmelstraalerne af hans hele Tilværelse samlede sig og gennemglødede hans inderste Væsen« (Sphinxen s. 46, jf. De fortryllede Fingre s. 155, Den Fremmede s. 202f.).

Dette sidste træk ved kærligheden nærmer den til religionen. I modsætning til det formastelige begær efter erkendelse indebærer troen, den tillidsfulde hengivelse til Gud, at mennesket finder sin rette plads og giver afkald på at have større indsigt og magt, end det er os beskåret (Sphinxen s. 71, Selv-Citationen s. 131 og De fortryllede Fingre s. 158). På den anden side gør troen det muligt at bære jordeli-

vets genvordigheder (Moster Maria s. 95) og kan også ganske konkret afhjælpe nød (Det forbandede Huus s. 106-112). Selv om kristendommen således kan hjælpe mennesket i denne tilværelse, er dens væsentligste budskab for Ingemann dog, at den endelige salighed først opnås hinsides (f.eks. Varulven s. 123f, Den Fremmede s. 205). I Pulcinellen antydes den ældre Ingemanns tro på en videre udvikling efter døden, indtil alle, selv Satan, sluttelig frelses (i udtrykket »Universets store Skole og Opdragelsesanstalts s. 210). Denne såkaldte apokatastasiære udfolder han bredest i digtet *Tankebreve fra en Afdød*, 1855, og den er betegnende for hans holdning til medmenneskene lige så vel som for hans udførelse af det romantiske begreb universalhistorien.

I den universelle historie, der går fra den oprindelige harmoni over fald og splittelse til en endegyldig lyksalighed på et højere plan end den første, findes forbilledet for individets ideelle historie. Af barndommens umiddelbare lykke udtrives mennesket ved forstanden, seksualdriften og den sociale ambition. Opgaven for den voksne bliver at forædle disse tre former for begær til hengivelse, til troen, kærligheden og den kunstneriske fantasi. Herved genvinder mennesket barndommens tabte paradís, men på et højere plan, fordi først erfaringerne fra kampen mod fristelserne giver harmonien dybde. Ingemanns eventyr og fortællinger handler egentlig alle om, hvordan mennesker forholder sig til denne livsopgave. I de fleste tilfælde postulere de en afsluttende harmoni, men deres hovedemne er dissonansen og splittelsen. Og det betyder, at de kommer til at afsløre den sandgrund, den danske biedermærkedidyl byggede på, eller med andre ord, ulhyggen midt i vor ærkedanske bygge.

Genrene

Til at beskrive menneskets splittelse har Ingemann i hovedparten af sin kortprosa valgt en form, der eminent afspejler emnet: den fantastiske fortælling. Karakteristisk for denne type fortælling er dels sammenstødet mellem to verdener, fantasiens og virkelighedens, dels en markeret uvilje mod at afgøre, hvilken af disse to verdener der er reel. Ingemann giver selv en præcis beskrivelse af sine fantastiske for-

tællinger i foretællingen til *Nye Eventyr og Fortællinger*: »De ere som oftest udsprungne af den Stemning, der gjerne tillader Fantasien at dvæle ved den dunkle hemmelighedsfulde Side af Menneskenaturen – uden at lade den prosaisk bortforklarende Forstand gribe forstyrrende ind i Fremstillingen – men dog derfor ikke bortferner den psykologiske Mulighed, der giver Ideens høiere Sandhed Skikkelse i de aandelige Phaenomeners Verden.« Det er altså ikke kun fortællingernes emne, der er det splittede menneske; også deres fremstillingsform rummer en splittelse, en toven mellem to forklaringsmodeller. Sprogligt kommer denne vilde usikkerhed frem i udtryk som »hun syntes at have seet« (Moster Maria s. 93), »han [...] hørte ligesom« (Det forbandede Huus s. 109), »Der mumledes Alchaande« (Den Fremmede s. 196). Tvivlen om, hvordan virkeligheden skal fortolkes, kommer tydeligst frem i Sphinxen, hvor Arnolds tvivl også bliver læserens (se f.eks. s. 51, 54-57, 65-67). Men hovedparten af Ingemanns korte fortællinger kan karakteriseres som fantastiske; selv i Den Fremmede, som ellers kun foregår i den ydre verden, er der et fantastisk element i slægtshistorien, og i Pulcinellen bevirker parallellen mellem skuespillet og virkeligheden udenfor en gennemgående tvivl om, på hvilket plan hovedpersonen befinder sig. Kun Araberen i Constantinopel er ganske blotet for sammenstød mellem forskellige verdener og fortolkninger.

At Ingemann har følt sig overordentlig tiltalt af fantastikken, ses også af, at dens toven over for en entydig virkelighedsfortolkning genfindes i hans romaner og tilmed i hans selvbiografi (se f.eks. *Levnetsbøg* II s. 23). Hans forkærlighed for den fantastiske fortælling skyldes rimeligvis en oplevelse af, at den kristne livsforståelse ligesom romantikken med deres overbevisning om en højere åndelig virkelighed var alvorligt truede af de moderne tider, der i grunden kun interesserede sig for den ydre verdens affærer. Desuden rummer fantastikken den pointe, at der er en formastelighed at erkende – og fremstille – åndeverdenen klart; den er »et Liv, der her kun skal anes« (*Levnetsbøg* I s. 80). Genren er da for Ingemann et udtryk for troens balancegang mellem overtro og vantro.

Fantastikkens uklare virkelighedsbillede understreges i mange af Ingemanns fortællinger af en slingsrende komposition; især i de lange historier krydses flere handlingstråde og kompositionsprincipper til læserens forvirring. Selv om man altså kan fornemme en idé med den

løse komposition, er det vanskeligt at forson sig med de overflødige gentagelser og de belærende diskussioner af det passerede, men det kan da tænkes, at Ingemann hermed har villet tage hensyn til sit brede publikum.

Ingemanns forbillede inden for den fantastiske fortællekunst er den tyske romantiker E.T.A. Hoffmann. Begejstringen for hans værker var nået til København i 1817, som det beskrives i Selv-Citationen, og selv om Ingemanns kristne overbevisning (og hans borgerlige sæthed) hindrede ham i at blive ligefrem discipel af Hoffmann, modtog især hans kortprosa afgørende indtryk af gentens tyske mester. Tættest på Hoffmann er Ingemann i Sphinxen, der har lånt så meget fra Der goldene Topf, at man forstår Arnolds tvivl om, hvorvidt han er hovedperson i Ingemanns eller i Hoffmanns fortælling (s. 47). Om egentlig afhængighed af Hoffmann i andet end enkelte motiver er der ikke senere tale, men de uhyggevækkende spring mellem den banale hverdag og den åndelige verden, den realisme, hvormed det »overnaturlige« skildres, og den tvetydighed i vurderingen af det passerede, der præger beretningerne, er tegn på den varige Hoffmannindflydelse i Ingemanns fortællinger. Han udtrykte selv den blanding af væmmelse og glæde, han følte ved Hoffmann, i et digt forrest i det eksemplar af Hoffmanns samlede skrifter, som han i 1849 forærede sin Lucie, og som nu findes på Sorø Akademi's bibliotek:

Igjennem Phantasiens Land sig svinger
Hün Genius med Flaggernusevinger;
Halv Engel, halv Dæmon, han for mig staaer,
Med Blomster og med Slanger i sit Haar.
Med Lærter paa udsøkt Lig han træder,
Og lønlig dog med Undergangen græder.
Som gaadefulde »Sphinx« jeg har ham skæet:
Dens Øine smiled skjønt, mens vildt de trøed;
Dens Spøg var Alvor, og dens Lyst var Gru –
Dens Poesie jeg elsker dog endnu [...]]

Ingemann bruger ikke selv genrebetegnelsen fantastisk fortælling, der tilhører en senere tid. Hyppigst taler han om fortællinger, både i samlingernes titler og forerindringer og i sine erindringer og breve. Fra Hoffmann har han betegnelsen »Narstykker« (om bl.a. Skolekam-

metaterne, i *Brevveksling mellem B.S. Ingemann og Fru I.C. v. Rosenørn*, ved V. Heise, 1881, s. 72). Det høje Spil, Sphinxen og De fortryllede Fingre kaldes i undertitlerne eventyr; efter moderne opfattelse er betegnelsen kun dækkende for den første historie, der etablerer et selvstændigt univers som baggrund for handlingen og ikke foregår i det nittende århundrede i og omkring Hamborg og København. Ved at kalde Araberen i Constantinopel for et «Maaneskinsbillede» vil Ingemann nok markere, at miljøbeskrivelsen er væsentligere end handlingen; at det religiøst opbyggelige er det centrale i De tvende Draaber, fremhæves tilsvarende ved karakteristikken «Legende». Det er påfaldende, at den også i samtiden almindelige betegnelse novelle kun findes om samlingen fra 1827. Grunden er formentlig, at Ingemann med novelle har tænkt på en realistisk hverdagsbeskrivelse (se f.eks. *Tilbageblik* s. 55f.) – og en sådan var det ikke hans sag at levere.

Blandt Ingemanns samtidige var det især Blicher, Poul Møller og fru Gyllembourg, der fra sidste halvdel af 1820'erne forfattede realistiske beskrivelser af samtidens dagligliv. Naturligt nok foretrak de prosaen, især novellen, til disse jordnære skildringer. Tidligere havde prosaen været vurderet lavt; det er betegnende, at Ingemanns første fortællende værker, eventyrdigtene, er forfattet i bunden form, for herved markerer digteren, at hans værker har en dybere – poetisk – mening, at de ikke kun er underholdningslitteratur. Ingemann bevarede øjensynlig livet igennem en fornemmelse af, at i hvert fald den korte prosafortælling var lidt underlodig, tidsfordriv for såvel digteren som læseren (en karakteristisk udtalelse findes i et brev til Grundtvig fra 1849: «Jeg sidder nu her med Hænderne i Skjødets og tænker paa nogle fredelige Smaahistorier, eller hvad jeg endnu kan due til at bringe paa Papiret», *Grundtvig og Ingemann. Brevveksling 1821-1859*, ved Svend Grundtvig 1882, s. 306). Og den realistiske hverdagsbeskrivelse kunne han slet ikke forlige sig med; fra malerkunsten hentede han betegnelsen «nederlandsk» for at betegne det platte, idéforladte i samtiden, især fru Gyllembourgs, noveller (*Tilbageblik* s. 55).

Overgangen fra poesi til prosa betegner en tilnærmelse til talesproget, og Ingemann meddeler da også om flere af sine korte beretninger, at de oprindeligt er blevet fortalt i en fortrolig kreds (*Tilbageblik* s. 41, jf. forerindringen til *Nye Eventyr og Fortællinger*). Denne oplysning kan måske virke overraskende for en moderne læser, der må opfatte

Ingemanns stil som udpræget skriftsproglig. Men i forhold til megen anden samtids litteratur er stillet gennemgående jævnt, og i replikkerne har han ikke spændent truffet det talte sprogs tone. Næstes kan det dog ikke, at det skulle blive H.C. Andersen og ikke Ingemann, der som den første gennemført fornaede at fæstholde talens friskhed og charme i skrift.

Vurderingerne af Ingemanns eventyr og fortællinger

Modtagelsen af Ingemanns kortprosasamlinger var blandet. Af *Eventyr og Fortællinger*, 1820, kender Erslevs *Førfatter-Lexicon* slet ingen danske anmeldelser. *Noveller*, 1827, er kun anmeldt i *Kjøbenhavnsposten* (18/4), der roser samlingen, men i meget almindelige vendinger. Der blev også kun til én, ganske kort omtale af *Varulven, Den levende Døde, Corsicaneren*, 1835, og den er ikke elskværdig. Ingemanns fortællinger sammenlignes her med hverdagshistorierne (af fru Gyllembourg), hvis »sædvanlige Charakterer tagne fra det Liv, hvori vi Alle leve og døes» sættes langt højere end Ingemanns »sunderlige Drommetoner» (*Kjøbenhavnspostens søndagstillæg, Søndagsblad*, 12/4 1835). I 1847 har *Kjøbenhavnsposten* (7/12) skærpet tonen; det er interessant, at det, anmelderen af *Nye Eventyr og Fortællinger* især værnes ved, er fortællingernes »Halvhed», at de hverken vil give en naturlig eller en overnaturlig forklaring på begivenhederne; i det hele taget er dæmonien malplaceret i hverdagslivet. Det er altså den fantastiske fortælling, denne anmelder vurderer så lavt – om end han beskriver den præcist. Også *Flyve-Postens* overvejende positive recension (14/12) har svært ved at acceptere Ingemanns foretrukne kortprosaen; selv om fortællingerne, f.eks. *De fortryllede Fingre*, rummer megen »syndig Følelse og skøn Phantasi», havde det dog været bedre, om de havde valgt side og været enten eventyr eller noveller. *Fire nye Fortællinger* er iflg. Erslev kun anmeldt i *Kjøbenhavnsposten* (12/9 1850), og dér levnes ikke Ingemann megen ære for samlingen; igen er det, der støder, konflikten mellem »det romantiske Sværmeri» og »Reflexionen».

I Tyskland og Sverige var der interesse for Ingemanns kortprosasamlinger, men mest for de tidlige. *Eventyr og Fortællinger* oversattes hele tre gange til tysk, selv om modtagelsen af dem var blandet; især

dallede Ingemann for sin afhængighed af Hoffmann. *Noveller* oversattes i sin helhed til svensk, *Vandløbet, Den levende Døde, Corsicaneren* til tysk, karakteristisk nok af digterkollegaen Fouqué, der i denne periode ligesom Ingemann herhjemme almindeligvis regnedes for en håbløst antikveret romantiker. Af de senere samlinger oversattes i samtiden kun enkelte stykker.

Ingemann svarede ikke offentligt på den bløde danske kritik af kortprosasamlingerne. I sine breve kommenterede han dem selvfølgelig, og en enkelt gang bliver forsvaret for det såkaldt overnaturliges inddragelse i det virkelige liv begrundet i Ingemanns hele livsanskuelse (*Breve til H.C. Andersen* s. 313f). Her formulerer han sin bekendelse til den »Livspoesie, der lader alle Verdner og Naturer flyde sammen i en ubegrænset Heelhed« – en ægte romantisk tanke, som det godt kan virke overraskende at finde så sent som i 1847, hvad Ingemann selv var klar over. Men han fastholdt sin romantiske protest midt i biedermeieridyllen.

I litteraturen om Ingemann har hans kortere fortællinger og eventyr meget længe fået en noget stedmoderlig behandling; de omtales som regel meget kort og ofte lidt nedladende. Denne behandling kan skyldes, at de fantastiske fortællinger i særlig høj grad modsiger billedet af Ingemann som den barnligt naive digter, der havde sin styrke i morgen- og aftensangene for børn og i de historiske romaner, der efterhånden blev regnet for dreugebøger. De voldsomme sammenstød mellem hverdagslivet og den oftest demoniske ånderverden passer heller ikke med opfattelsen af den danske guldalderlitteratur som gennemgående »sund« og velafbalanceret, fjernt fra farlige ekstremer (i modsætning til den tyske romantik, hvorfra den havde sit udspring). Først i de senere år er Ingemanns korte prosafortællinger gjort til genstand for udførlige behandlinger, der især har interesseret sig for de fantastiske fortællingers fremstilling af den splittede personlighed og deres tvivl om virkelighedens egentlige beskaffenhed.

Tekstform

Ingemanns eventyr og fortællinger optrykkes her efter de forskellige originaludgaver. Kun til *Den Fremmede* og *Pulcinellen* er der bevaret manuskripter af Ingemann selv; de findes begge på Det kongelige

Bibliotek (i hhv. Collinske Samling 69, fol. og Abrahams'ske Autografsamling 111-129, fol.) og har sandsynligvis været forlag for både originaltrykkene af de to fortællinger og for *Efterladte Eventyr og Fortællinger af Benschud Severin Bygemann*, 1864. Til nærværende udgave er manuskripterne kun undersøgt, hvor originaltrykkene afviger fra *Efterladte Eventyr og Fortællinger*. De rettelser, der her er foretaget i originaltrykkene for at bringe dem i nærmere overensstemmelse med håndskrifterne, er mærket *.

Kun i *Noveller*, 1827, og *Nye Eventyr og Fortællinger*, 1847, findes rettelser; ændringer, der er overtaget fra disse, markeres ligeledes ved *.

I denne udgave er der tilvejebragt konsekvens mht. anførselstegn om replik og tankestreger omkring indskudt anførende sætning, men i øvrigt er der ikke grebet ind over for originaludgavernes inkonskvens i stavning og tegnsætning, bortset fra at åbenbare trykfejl er rettet snlignende. Latinske typer og spacieringer er her gengivet som kursiveringer. I listen nedenfor anføres andre rettelser; henvisningerne er til nærværende udgave.

Det hvide Spi

35,3 fu. ved > veed
37,12 allene > aleene

Sphinxen

48,3 fu. gaac > gaer
50,7 Stadsporten > Stadsperten
63,12 frygtelig > frygteligt

Mester Maria

83,16 ma i Liv > i mat Liv
84,6 mistænkelige > mistænkelige
89,5 fu. starrede > stirrende
94,10fu. Fod hinc > fod i hinc

Det forbandede Huus

98,13fu. allene > alene
110,12fu. Familie > Familie i
111,16fu.* selv, > selv,

De fortryllede Fingre

143,15 De > de
153,6 de > De

Skolekammeraterne

171,7 *fin.* *somnambul* > *somnambul*
182,10 *Hôtel* > *Hôtel*

Den Fremmede

197,16 * *blevet* > *bleven*
198,11 *fin.** 22 > 20
199,12 * *Kulturens* > *Culturens*
199,16 *ofl.** *Incognito* > *Incognito*
201,1 *ofl.** *Signor* > *Signor*
201,1 *ofl.** *Forestière* > *Forestière*
201,19 *ofl.** *Vicomte* > *Vicomte*
202,20 * *Begge* > *begge*
203,3 * *Dise* > *dise*
203,17 * *Vicomten* > *Vicomten*
203,7 *fin.* *ofl.** *Signora* > *Signora*
203,5 *fin.** *Du* > *du*
204,8 * *den!* - > *den*
205,7 * *Dig* > *dig*
205,14 * *Dig* > *dig*
205,8 *fin.** *Vicomtesse* > *Vicomtesse*

Pulcnellen

206,2 * *Navona* > *Navona*
206,3 *fin.** *Fjellebod-* > *Fjellebod-*
207,5 * *Tre Fjerdedelen* > *Tre-Fjerdedelen*
207,8 * *see* > *see*
207,21 * *St Carlo-Theatret* > *St. Carlo-Theatret*
208,13 *fin.** *han!*, > *han!* -
211,1 *fin.** *Herrer* > *Herrer* -
212,7 * *maaskee* > *maaske*
212,11 * *veed, den* > *veed, Den*
213,2 * *Der* > *der*
213,19 * *phantastisk* > *fantastisk*
213,8 *fin.** *Macaroni* > *Maccaroni*
213,7 *fin.** *saamaa* > *saamaad*
213,2 *fin.** *Du* > *du*
213,2 *ofl.** *Du* > *du*
214,1 *ofl.** *Dig* > *dig*
214,13 * *Djævlesikkeise*, > *Djævlesikkeise*
214,7 *fin.** *sand* > *sand*

De tvende Draaber

218,10 *ind ti* > *indtil*

De senere udgaver af fortællingerne genoptrykker teksterne, med en del mindre væsentlige ændringer. Andenudgaven af de tre tidlige samlinger forelå først i *Samlede Skrifter*, 1845. Her er der naturligvis foretaget en del forandringer af stavemåder og bøjningsformer for at bringe teksten i overensstemmelse med samtidens norm på disse områder, og samme ønske om en korrekt sprogform kan spores i en række ændringer af ordlyden som »sin« til »hans« (f.eks. i »sit hele Liv«, *Det høie Spil* s. 13). En del indgreb skyldes antagelig et ønske om at skabe variation, som når det andet »sagde« *Moster Maria* s. 89 erstattes af »udbrødt«; en anden type bearbejdelser gør stillejet lidt jævner (bl.a. bliver »Gangere« til »Rideheste« *Sphinxen* s. 50). Undertiden lettes læsningen ved, at sætningsbygningen forenkles (således *Moster Maria* s. 90: »han [saac] arter hen til Vinduet, hvorved Glasset faldt ham af Haanden«, der ændres til »han [saac] atter hen til Vinduet – Glasset faldt ham af Haanden«). Undertiden strammer Ingemann teksten ganske let ved udeladelser (»den skønne Mirza« bliver f.eks. til slet og ret »Mirza«, *Det høie Spil* s. 40), men det sker ikke særlig hyppigt, og han foretager også udvidelser, som regel for at gøre sammenhængen klarere (således forklares Marias voldsomme reaktion på Hinds replik s. 92 ved tilføjelsen »Der var en Kulde og Haan i hans Blik og Stemme, som gjenmemisnede hende«).

De to senere kortprosasamlinger, Ingemann selv udgav, udkom samtidig selvstændigt og som bind i de samlede skrifter; digteren nåede at se dem udgivet endnu en gang, i andenudgaven af de samlede eventyr og fortællinger (1853-61). De ændringer, der er foretaget fra førsteudgaven, er ret fåtallige og repræsenterer de samme typer indgreb, som allerede er nævnt, dog med en enkelt fornyelse: Ingemann har undgået en del fremmedord ved at erstatte dem med hjemlige synonymmer. Denne sprogrensning er ikke foretaget særlig konsekvent, men er meget mærkbar i *Varulven*, hvor f.eks. »exalteret« s. 116 udskiftes med »overspændt«.

Sammenfattet må man sige, at Ingemann ganske tydeligt har følt sig forpligtet til at gennemrette sine fortællinger, hver gang de optryktes, men nogen vilje til en egentlig omdigtning er der ikke tale om.

Litteraturliste

- Erik Thygesen: «Litteraturens Rige er en aandelig Fristat» i Jørgen Dines Johansen (red.): *Analysen af Dansk Korpuss* 1, 1971. – En bevidst ahistorisk, psykoanalytisk inspireret fortolkning af Sphinxen, der sær interesserer sig for sammenstødet mellem det realistiske og det eventyrlige og for kønsrollerne.
- Ib Johansen: *Sjænske fortællinger*, Aalborg 1986. – En gennemgang af moderne teorier om den fantastiske fortælling og analyser af en række danske eksempler på genren, hvoraf Ingemanns er de ældste behandlede. En række af nærværende udvalgte fortællinger bliver gennemgået med fremhævelse af deres fantastiske træk, og litteraturhistoriens forbigående af denne del af Ingemanns produktion forklæres som en konsekvens af det traditionelle billede af den danske guldalder.
- Ivy York Møller-Christensen: «Bernhard Severin Ingemann og eventyrgeren» i *Nordica* bind 3, Odense 1986. – Artiklen genfindes ganske lidt omarbejdet og udvidet i samme: *Den danske eventyrtradition 1800-1870*, Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures 15, Odense 1988. – En genrehistorisk undersøgelse af, hvordan det romantiske eventyr, der skaber en altomfattende, harmonisk syntese, udvikler sig til splittelses- eller virkelighedseventyret (den fantastiske fortælling, der rummer disharmoni og opløsning af verdens- og menneskebilledet. Den udviklingslinie, der regnes, forekommer dog ikke helt troværdig, idet to af de fire analyserede Ingemanntekster er forkert dateret (Sphinxen (1820) sættes til 1816 og -fatalt - Krønike om Hr. Helias og Jomfru Beatrix (1816) til 1845).
- Erik Lunding: «Biedermeier og romantismen» i *Kritik* bind 7, 1968. – Den grundlæggende fremstilling af begrebet biedermeier i den danske litteratur. Artiklen påviser, at forrige århundredes danske litteratur før Brandes var dommeret af biedermeiers karakteristiske træk: harmonisering, afdampning, mådehold, dyrkelsen af hjemmet, af den stille lykke og af Danmark, fremhævet ved den bevidste forfielse af det dæmoniske i den enkelte og i samfundet.