



FANTASI, MAGI OG VIRKELIGHED

En genreanalyse af Charlotte Weitzes fortællingssamlinger Mørkets egne og Mørke cyklister



POUL SVANE GREVLUND

AALBORG UNIVERSITET – KANDIDATSPECIALE

Vejleder: Peter Stein Larsen

2/6 - 2020

Indhold

Indledning.....	2
Metode.....	4
Valg af og tilgang til analyseobjekter.....	4
Det litterære genrebegreb	6
Om forholdet mellem dette speciale og <i>Hvor magien og det reelle mødes</i>	7
Teori	9
Det fantastiske ifølge Tzvetan Todorov	9
Det uhyggelige og det vidunderlige ifølge Tzvetan Todorov.....	13
Rosemary Jackson i forhold til Tzvetan Todorov.....	14
Magisk realisme ifølge Wendy B. Faris	16
Analyse	20
Analysens struktur	20
<i>Mørkets egne</i>	20
Det uhyggelige i fænomenernes verden	21
Diversitet og allegoriske tolkninger	24
Den slet og ret fantastiske fortælling.....	35
Mareridtsfortællingen	38
Opsummering af <i>Mørkets egne</i>	41
<i>Mørke cyklister</i>	42
De uhyggelige fortællinger	42
De uomgængelige allegorier.....	44
De slet og ret fantastiske fortællinger.....	48
De magiske fortællinger	54
Opsummering af <i>Mørke cyklister</i>	63
Konklusion	66
Litteraturliste	69
Abstract	71

Indledning

De to litterære udtryksformer magisk realisme og fantastisk litteratur er interessante størrelser at beskæftige sig med i tekstanalytiske sammenhænge. Det er der flere årsager til. Begge udtryksformer omhandler forholdet mellem det overnaturlige og eventyrlige og det realistiske og hverdagslige, men dette forhold manifesteres i dem på forskellige måder. Imidlertid er der gennem tiden foretaget flere undersøgelser, hvori det er blevet diskuteret om bestemte litterære værker eller forfatterskaber kan analyseres som manifestationer af både magisk realisme og fantastisk litteratur, eller sågar om værkerne kan siges at blande elementer fra de to udtryksformer og derved skabe et helt alternativt litterært felt.

Én af de forfattere, hvis værker har været genstande for sådanne analyser, er Charlotte Weitze. Denne forfatter er blandt andet blevet refereret til som ”eventyripigen i ny dansk litteratur” (Sivertsen 2016), og Charlotte Weitze selv skriver som sit forfatterskab: ”Fælles for mine udgivelser er, at de alle sammen foregår på grænsen mellem hverdagsagtige og det helt eventyrlige. Nogle anmeldere har kaldt det gotik, andre realistisk magi eller en blanding af Kafka, Poe og Villy Sørensen” (Weitze 1¹). Med Charlotte Weitze er der altså tale om et specielt forfatterskab, som repræsenterer flere blandingsforhold: Både i den forstand at Weitze er en vægtig stemme i den del af nyere dansk litteratur, der forener eventyrlighed og realisme, og i den forstand at forfatterskabet hos nogle anmeldere fremstår som en blanding af elementer fra andre historiske forfatterskaber, der ligeledes beskæftigede sig med eventyrlighed og surrealisme.

I 2005 fra Syddansk Universitet blev der udarbejdet et speciale af Mette Holm Carstensen, der fik titlen *Hvor magien og det reelle mødes*, og som beskæftigede sig med to af Charlotte Weitzes romaner, *Fandekke* fra 2001 og *Brevbæreren* fra 2003. Dette speciale omhandler ligeledes spændingsfeltet mellem fantastisk litteratur og magisk realisme. Mette Holm Carstensen søgte i sit speciale at afdække dels hvordan ”fantastisk litteratur og magisk realisme lader sig definere i forhold til hinanden” (Carstensen 2005, 1), og dels hvordan disse teorier ”kan åbne op romanernes særlige og fascinerende univers” (ibid²). I dette speciale vil jeg anlægge et lignende udgangspunkt, dog med flere væsentlige forskelle. Hvor Mette Holm Carstensen beskæftigede sig med to af Charlotte Weitzes romaner, vil jeg beskæftige mig med nogle af Weitzes kortere ”udvalgte fortællinger” fra de to

¹ Referencen ”1” angiver, at der i projektet forekommer referencer til forskellig litteratur fra samme forfatter. De øvrige referencer til litteratur fra denne forfatter vil blive henvist til som ”Weitze 2” og ”Weitze 3”.

² Referencen ”ibid” angiver, at den pågældende reference er identisk med den foregående reference. Eventuelle variationer i forhold til sidetal vil blive angivet.

fortællingssamlinger *Mørke cyklister* fra 2016 og *Mørkets egne* fra 2005. Med inspiration fra Mette Holm Carstensens teoretiske udgangspunkter er formålet med dette speciale at afdække, om, og i så fald hvordan, spændingsfeltet mellem fantastisk litteratur og magisk realisme kommer til udtryk i fortællingerne i de to førnævnte samlinger af Charlotte Weitze, og om det eventuelle spændingsfelt der måtte være, giver anledning til overvejelser om nye teoretiske problemstillinger eller litterære udtryk. Et yderligere formål med specialet er at afdække, om disse fortællinger vidner om bestemte genremæssige tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab.

Metode

Valg af og tilgang til analyseobjekter

Inden jeg kan bevæge mig mod en besvarelse af den førnævnte problemformulering, må jeg først reflektere over, hvordan den kan besvares bedst muligt. I denne sammenhæng vil jeg indledningsvis gøre status over, hvad jeg ved om de to fortællingssamlinger *Mørkets egne* og *Mørke cyklister*, som udgør de to overordnede analyseobjekter i mit speciale.

Første spørgsmål der kan trænge sig på i denne sammenhæng er, hvorfor jeg refererer til de to bøger som ”fortællingssamlinger” og til historierne deri som ”fortællinger” og ikke som eksempelvis ”novellesamling” og ”noveller”. En oplagt del af årsagen er, at begge fortællingssamlinger har undertitler som fordrer en sådan benævnelse, idet *Mørkets egne* har undertitlen *Fortællinger*, mens *Mørke cyklister* har undertitlen *Udvalgte fortællinger*. Størstedelen om ikke alle fortællingerne i de to samlinger vil formentlig også kunne kategoriseres som noveller jævnfør Søren Baggesens gængse definition herpå, der udgøres af de fire punkter: Fortæller, begivenhed, pointe og modus (Hejlsted 2007, 170). Men hvad er så forskellen på en novelle og en fortælling? En fortælling er langt bredere defineret end en novelle, og kan indbefatte både ”eventyr og folkeviser [...]”³ myte [...] sagn, biografi, anekdote [og] novelle” (Rømhild 2015). Charlotte Weitze er, som mange andre forfattere til magisk realistiske eller fantastiske tekster, kendt for ”at inddrage motiver fra folkeeventyret [og medtage] et væld af referencer til den europæiske kulturarvs materiale af folkeeventyr, myter, sagn, folketro og litteratur” (Sivertsen 2016). Ligeledes har der været en litterær tradition for at benævne kortere fantastiske prosatekster som fortællinger, eksemplificeret ved Karen Blixens berømte værk *Syv fantastiske Fortællinger*. At en moderne prosatekst kaldes en fortælling, synes altså at kunne sammenkobles med dens eventuelle referencer til kulturarv samt dens behandling af fantastiske emner, hvor en novelle i denne udlægning forstås en underkategori til fortælling.

Næste overvejelse i sammenhængen er følgende: Hvorfor er valget af analyseobjekter faldet på lige netop disse to fortællingssamlinger og ikke én eller flere af de øvrige fra Charlotte Weitzes forfatterskab? Som tidligere nævnt har samlingen *Mørke cyklister* undertitlen *Udvalgte fortællinger*. I et forord som Forlaget Samleren, der er bogens udgiver, har skrevet, fremgår det, at fortællingerne i *Mørke cyklister* ”er udvalgte fortællinger fra *Det Hvide Kvarter*, *Mørkets egne*, *Bjergtaget* og

³ Forekomsten af parenteserne [] i citater angiver, at jeg enten har udeladt overflødige passager i citatet, eller at jeg har indskudt enkelte ord i citatet med henblik på at udrede eventuelle uklarheder eller på at opretholde kontinuiteten i sætninger, hvori citaterne indgår.

Skifting” (Forlaget Samleren 2016 1⁴). Disse fire titler henviser til andre fortællingssamlinger af Charlotte Weitze fra henholdsvis 2011, 2005, 1999 og tidligst 1996, hvor Weitzes forfatterskab begyndte. *Mørke cyklister* er Charlotte Weitzes nyeste udgivelse, idet den er fra år 2016, og bogen betegnes på sin bagside som et ”udvalg af de bedste og mest læste af Charlotte Weitzes fortællinger, samt to nyere tekster samlet i ét bind” (Forlaget Samleren 2016 2). Årsagerne til valget af denne fortællingssamling som analyseobjekt er for det første, at den kan betragtes som en samling af de væsentligste og mest kvalitetsrige fortællinger i Charlotte Weitzes forfatterskab og for det andet, at den, i kraft af at være et opsamlingsprodukt samtidig med at den også indeholder de to nyere fortællinger ”Spøgelsesbilist” og ”Enøje, Toøje og Treøje”, muligvis kan indikere eventuelle tidsbestemte tendenser, der kan forekomme i forfatterskabet. Med andre ord: Hvis der har fundet en udvikling sted i Charlotte Weitzes forfatterskab, i forhold til om hun overvejende skriver i magisk realistiske, fantastiske eller nogle helt tredje rammer, kan det antages at fremgå i fortællingerne fra denne samling.

Med denne tilegnede viden om *Mørke cyklister* kunne man som naturlig følge deraf spørge sig selv: Hvorfor overhovedet inddrage *Mørkets egne*, når projektets andet analyseobjekt sandsynligvis er en indsigtsskilde i forfatterskabets væsentligste fortællinger? Svaret er som følger: Inddragelsen af fortællingerne fra *Mørkets egne* foretages med henblik på at skabe et stærkere fundament for at kunne udtale mig om et enkelt værk og en enkelt periode i forfatterskabet, som i dette tilfælde er forfatterskabets tid omkring år 2005, hvor *Mørkets egne* er udgivet. Opsummeret er min pointe: Analysen af fortællingerne *Mørke cyklister* har til formål at skabe et overordnet overblik over forfatterskabet, mens analysen af fortællingerne fra *Mørkets egne* har til formål at give dybere indsigt i et enkelt værk og en enkelt tid i forfatterskabet. Jeg anser det i øvrigt som diskutabelt, om *Mørke cyklister* egentlig bør betragtes som et selvstændigt værk, eftersom at tolv ud af dens i alt fjorten fortællinger er udgivet tidligere. I *Mørkets egne* er samtlige ti fortællinger deri originaludgivelser, hvorfor denne fortællingssamling står stærkere som enkeltstående værk.

Efter at være nået frem til disse erkendelser trængte et spørgsmål sig på, som gav anledning til at inddrage et citat fra én af de væsentligste teoretikere for dette speciales teorigrundlag. Den omtalte teoretiker er Tzvetan Todorov, der i 1970 skrev værket *Introduction à la Littérature fantastique*, som i 1989 blev oversat til dansk under titlen *Den Fantastiske Litteratur – en indføring*. Todorov indleder sit værk med at stille følgende spørgsmål: ”[...] har man ret til at diskutere en genre uden at have undersøgt (eller i det mindste læst) alle de værker, der udgør den?” (Todorov 2007, 9). Selvom

⁴ Denne referencemetode er den samme, som forklares i specialets første fodnote.

Todorov i denne sammenhæng taler om litterære genrer, så mener jeg, at den pointe han fremfører, kan overføres til studierne af enkelte litterære forfatterskaber. For spørgsmålet er om jeg, for at kunne udtale mig om eventuelle tidlige tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab, skal inddrage samtlige fortællingssamlinger, som denne forfatter har skrevet? For at besvare dette spørgsmål vil jeg inddrage Todorovs eget svar til det spørgsmål, han formulerede i det foregående citat: "[...] det er netop et grundtræk ved den videnskabelige fremgangsmåde [at man] fremdrager [...] et relativt begrænset antal tilfælde [og] udleder en generel hypotese deraf" (ibid). I dette speciale anvender jeg en lignende metode, idet jeg undlader at inddrage fortællingssamlingerne *Skifting*, *Bjergtaget* og *Det Hvide Kvarter*, men i stedet blot fokuserer på *Mørkets egne* og *Mørke Cyklister* for derefter muligvis at udlede generelle hypoteser om Charlotte Weitzes forfatterskab. Til gengæld vil samtlige fortællinger fra de to samlinger blive inddraget i den senere analyse. Og eftersom at *Mørke cyklister* som tidligere nævnt er en opsamling af fortællinger fra de øvrige samlinger, vil i alt ni fortællinger fra de tre fravalgte fortællingssamlinger alligevel blive inddraget. Fravalget af *Skifting*, *Bjergtaget* og *Det Hvide Kvarter* giver naturligvis anledning til færre men, vurderer jeg, mere dybdegående analyser af de enkelte fortællinger. Dette har været en prioritet, da en sådan tilgang, ifølge mine erfaringer med litteraturanalyse, skaber rum for analyser af højere kvalitet. Jeg vurderer derfor, at forfatterskabets progression bliver tilstrækkeligt repræsenteret, hvilket legitimerer de eventuelle konklusioner, der måtte blive draget herom.

Det litterære genrebegreb

I min indledning omtaler jeg magisk realisme og fantastisk litteratur som litterære udtryksformer, idet jeg betragtede ordet "udtryksformer" som et overordnet begreb, der ikke på nogle måder er klassificerende eller afgrænsende. Men magisk realisme og fantastisk litteratur er også ofte blevet kaldt for og analyseret som litterære genrer. Men hvordan kan en litterær genre defineres, og er det overhovedet legitimt at tale om et litterært genrebegreb? For især i det 20. århundrede er der blevet stillet spørgsmål ved, hvorvidt genreklassifikationer overhovedet bør finde sted, da disse er blevet beskyldt for "at yde vold mod værket og kritikken" (Carstensen 2005, 5). Men der findes imidlertid også eksempler på teoretikere, der arbejdede i det 20. århundrede, som mente at genreklassifikationer var hensigtsmæssige. Æn af dem er Tzvetan Todorov, hvis genreteori der blev henvist til i forrige afsnit. Selvom Todorovs udlægning af genrebegrebet ikke oprindeligt er udtænkt af ham, anser jeg alligevel hans betragtninger herom som relevante for fremgangsmåden i dette speciale.

Todorov skriver, at genrebegrebet har sit ophav i naturvidenskaben, hvori et synonym for det er begrebet "art", og i den naturvidenskabelige tese herom ændrer en tilkomst af et nyt eksemplar ikke arten. Todorov eksemplificerer synspunktet på følgende måde: "Kender vi arten tiger, kan vi deraf slutte os til hver enkelt tigers egenskaber; fødslen af en ny tiger ændrer ikke definitionen af arten" (Todorov 2007, 11). I kunstens og kulturens verden forholder det sig imidlertid anderledes. Her skriver Todorov, at "ethvert værk forandrer totaliteten af mulige værker, hvert nyt eksempel ændrer arten" (ibid). Genren forstås på denne måde ikke som en instans, der presses ned over værket, men derimod definerer værket sit eget genretilhørsforhold. Todorov skriver ydermere, at ethvert litterært værk tager del i en dobbelt bevægelse, der defineres som følgende: "[...] enhver "litterær" tekst [...] udviser træk, som den har til fælles [...] med en undergruppe inden for litteraturen [og] en tekst er ikke blot et resultat af en på forhånd givet kombinatorik [...] den er også en omskrivning af denne kombinatorik" (ibid, 12).

Jeg deler disse betragtninger om genrens natur, hvorfor jeg har adopteret dem i formuleringen af specialets formål: At undersøge forekomsten af træk fra magisk realisme og fantastisk litteratur i to af Charlotte Weitzes fortællingssamlinger og vurdere om dette vil give anledning til overvejelser om nye litterære manifestationer, hvilket også kan indbefatte nye genreteoretiske overvejelser. Jeg undlod imidlertid at omtale magisk realisme og fantastisk litteratur som litterære genrer i min indledning, før at jeg havde afkodet præcist, hvad der lå bag denne betegnelse. I mit speciale bevæger jeg mig med andre ord fra genren mod værket, idet jeg på forhånd har tilkendegivet, at jeg vil indplacere udvalgte fortællinger af Charlotte Weitze i, hvad der kendetegner to forskellige litterære genrer. Men samtidig har jeg, i min tilgang til analyseobjekterne, inkorporeret Todorovs pointe om, at ethvert nyt værk kan ændre sin art, idet jeg har taget højde for de eventuelle nye genre- eller litterære manifestationer, som analyseobjekterne måtte indeholde.

Om forholdet mellem dette speciale og *Hvor magien og det reelle mødes*

Afslutningsvis vil jeg blot redegøre for dette speciales forhold til Mette Holm Carstensens tidligere nævnte speciale med titlen *Hvor magien og det reelle mødes* fra 2005. Mette Holm Carstensens undersøgelse og dette speciale indeholder mange oplagte similariteter herunder flere teoretiske overlap, hvorfor der i dette speciale forekommer flere henvisninger til Carstensens. Men hvor Carstensens speciale indeholdt en lang og omfattende teoretisk genrediskussion, inden hendes efterfølgende analyse blev præsenteret, så er det primære fokus i dette speciale henlagt til analysen og karakteristikken af Charlotte Weitzes fortællinger. De eventuelle diskussionsemner der bliver anledning til som følge

heraf, vil først blive præsenteret efterfølgende. Jeg vil ikke afvise, at man kan anskue dette speciale og Mette Holm Carstensens som undersøgelser der supplerer hinanden, i den forstand at begge specialer bidrager til undersøgelse af forskellige komponenter i Charlotte Weitzes forfatterskab, men der er tale om to vidt forskellige undersøgelser med forskellige formål og tilgange.

Teori

Det fantastiske ifølge Tzvetan Todorov

Hvad der ydermere er essentielt at få klarlagt inden, at vi bevæger os mod besvarelsen af specialets problemformulering, er, hvad der karakteriserer fantastisk litteratur og magisk realisme. Og her begynder jeg med en gennemgang af den fantastiske litteratur.

Som den primære teoretiker i relation til dette emne vil Tzvetan Todorov, hvis genre-teori blev gennemgået i metodeafsnittet, blive anvendt. Som tidligere nævnt skrev han i 1970 værket *Introduction à la Littérature fantastique*, på dansk *Den Fantastiske Litteratur – en indføring*, hvilket ”anses for at være hovedværket inden for studiet af den fantastiske litteratur” (Forlaget Klim 2007), ligesom bogen beskrives som ”banebrydende” af både Forlaget Klim og af Mette Holm Carstensen (2005, 11), som også anvender teorien i sit speciale. Til trods for at teorien i 2020 er 50 år gammel, anser jeg den stadig som absolut relevant og helt essentiel at inddrage, med henblik på at opnå en forståelse for hvad der udgør det fantastiske, og på at opnå indsigt i hvilke pejlemærker man som læser bør tage notits af, for at afgøre om en given litterær tekst kan siges at være fantastisk.

Todorov formulerer en ganske klar og entydig definition på det fantastiske, som lyder: ”Det fantastiske, det er den tøven, som et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse” (Todorov 2007, 27). Dette vil sige, at der i den verden som vi som mennesker kender og lever i, altså i den verden som styres af naturlovene, finder én eller flere begivenheder sted, som tilsyneladende ikke lader sig forklare af disse naturlove. Todorov foretager ydermere en sondring mellem tre forskellige måder hvorpå det fantastiske kan udarte sig:

”Den, der oplever hændelsen må beslutte sig for en af to mulige løsninger: Enten er der tale om et sansebedrag, om et produkt af indbildningskraften, og lovene i verden forbliver det, de er; eller også har hændelsen virkelig fundet sted, den er en integreret bestanddel af virkeligheden, men da styres denne virkelighed af love, der er os ukendte” (ibid).⁵

Her foranlediges man umiddelbart til at tænke: Todorov præsenterer jo kun to mulige løsninger på den tilsyneladende overnaturlige begivenhed: Enten er den overnaturlig, eller også er den ikke. Men der findes også en tredje mulighed, som indtræffer, hvis og såfremt den førnævnte tøven og uvished bibeholdes igennem hele historien. Kun i sådanne tilfælde er der ifølge Todorov tale om ægte fantastisk litteratur. Todorov skriver: ”[...] så snart man vælger at af svarene [på hvorvidt hændelsen er overnaturlig eller ej], forlader man det fantastiske og træder ind i en tilgrænsende genre, i det

⁵ Citater som fylder mere end tre linjer, skrives centreret med formindsket linjeafstand.

uhyggeelige eller det vidunderlige” (ibid). Her nævner Todorov for første gang, hvad han betegner som de tilgrænsende genrer til det fantastiske, henholdsvis det uhyggelige og det vidunderlige. Hvad der præcist karakteriserer disse tilgrænsende genrer, vil senere blive afdækket. Generelt om tilgrænsende genrer skriver Todorov, at ”en genre altid defineres ved forholdet til de genrer, der grænser op til den” (ibid, 29). Budskabet i dette citat er karakteristisk for Todorovs teoretiske tankegang, idet han anser genre som en størrelse, man må afgrænse og definere på så klar og en entydig en måde som muligt, hvorfor han af samme årsag foretrækker at fremhæve ”det fantastikes grænsekarakter [...] i stedet for at substantialisere det [som han mener, at andre teoretikere før ham har gjort]” (ibid). Ligeledes skriver Jan E. Gejel, der i 1989 oversatte Todorovs bog fra fransk til dansk, som en bemærkning til bogen, at ”Todorov er en teoretiker, der sætter pris på præcision. Det vil med al ønskelig tydelighed fremgå af læsningen af denne bog” (Gejel 2007, 7). Dette gør Todorovs teori ganske overskuelig at anvende i praksis, idet kriterierne for genreklassificering af litteratur er klart definerede på forhånd af en eventuel analyse.

Men til trods for den umiddelbare overskuelighed i Todorovs teori er den langt mere omfattende end som så. For indtil nu er det ikke specificeret, om det er læseren af litteraturen eller litteraturens hovedperson som må tøve, for at litteraturen kan klassificeres som fantastisk. For at belyse dette spørgsmål bringer Todorov et eksempel på en fantastisk fortælling, som hedder *Manuscrit trouvé à Saragosse* skrevet af Jan Potocki. I denne historie finder en tøven sted hos dens hovedperson Alphonse, der gang på gang udsættes for yderst bizarre og makabre begivenheder. Men det væsentlige er, at bogens læser også tøver med Alphonse. Todorov skriver: ”...hvis læseren var underrettet om ”sandheden”, hvis han vidste, hvilken side man skulle hælde til, så ville situationen være en helt anden” (Todorov 2007, 33). Med dette mener Todorov, at såfremt læseren kender sandheden, om hvorvidt begivenhederne har en overnaturlig forklaring eller ej, så har man ikke at gøre med det fantastiske: ”Det fantastiske indebærer altså læserens integration i personens verden; det er defineret ved læserens egen tvetydige oplevelse af de hændelser, der berettes om” (ibid). Vi ved nu, at Todorov forudsætter læserens rolle og dennes læseoplevelse som essentiel og afgørende for tilstedeværelsen af det fantastiske.

Efter denne afgørelse stiller Todorov spørgsmålet: ”... er det nødvendigt at læseren identificerer sig med en bestemt person [...] i værket?” (ibid). Dette er ifølge Todorov ikke en nødvendig betingelse, men blot hyppigt forekommende. Der henvises til et eksempel på et værk med titlen *Véra* af Villiers de l’Isle Adam, hvor læseren stiller sig spørgende overfor en karakters genopstandelse, mens denne genopstandelse ikke fremkalder nogen tøven hos de øvrige af historiens karakterer. En

identifikation mellem læser og karakter er altså ikke nødvendig, men ”de fleste fantastiske værker følger den [identifikationsregel]” (ibid).

Der findes ydermere, hvad Todorov beskriver som ”en ny fare” (ibid), der truer det fantastiske. Denne fare indtræffer, når læseren træder ud af litteraturens verden og tilbage i sin egen praksis. Faren som Todorov omtaler, handler om forskellige måder hvorpå en tekst kan tolkes. Her mener Todorov, at man som læser må afvise den poetiske og den allegoriske tolkning af en tekst, for at det fantastiske kan bestå. Dette kræver en uddybning. Todorov skriver følgende:

”Der findes fortællinger, der indeholder overnaturlige elementer, uden at læseren på noget tidspunkt betvivler deres beskaffenhed, fordi han ved, det ikke skal tages bogstaveligt. Når dyr taler, bekymrer vi os ikke derom, thi vi ved, at tekstens ord skal tages i en anden betydning, nemlig den der kaldes allegorisk” (ibid).

Denne karakteristik af den allegoriske tolkning fra Todorov mener jeg imidlertid, at der kan sættes flere spørgsmålstejn ved. Todorov omtaler det som en selvfølgelighed, at mødet med et talende dyr i en fortælling ikke vil afstedkomme nogen tøven hos læseren, idet at man dermed automatisk ville læse fortællingen som allegorisk. Men er dette tilfældet? For hvad betyder det at læse en fortælling allegorisk? Todorov definerer det allegoriske således:

”...det allegoriske [forudsætter] tilstedeværelsen af mindst to betydninger af de samme ord: somme tider får vi at vide, at den første betydning må forsvinde, andre gange, at de begge må være til stede sammen. For det andet er denne dobbelte betydning angivet *eksplicit* i værket: den udspringer ikke at en eller anden læsers fortolkning” (ibid, 62).

Denne definition er ganske interessant, da det ikke er entydigt og lidt uklart, hvad Todorov mener, når han skriver, at den dobbelte betydning må fremgå eksplicit i værket. Her kan vi vende tilbage til Todorovs formulering om tilstedeværelsen af et talende dyr i en tekst. For vil et scenarie der involverer et talende dyr altid afstedkomme en allegorisk tolkning og dermed et fravær af tøven, som Todorovs teori fordrer? Kunne man ikke forestille sig en fortælling, hvis hovedperson møder med et talende dyr afstedkommer en tøven, om hvorvidt det talende dyr er en hallucination hos hovedpersonen, hvorfor der i så fald vil være en naturlig forklaring derpå, eller om det pågældende dyr rent faktisk kunne tale? I forlængelse af dette spørgsmål vil jeg inddrage den nyere danske fortælling ”Maskerade” af Mikkel Harris Carlsen fra 2013. Denne fortælling omhandler en kvindelig prostituerets seksuelle besættelse af én af sine kunder, som under hvert af sine besøg giver den prostituerede bind for øjnene, mens seksualakten udføres, for at undgå at få afsløret sin identitet. På grund af sin tiltagende erotiske besættelse af kunden giver den prostituerede, ved fortællingens afslutning, efter

for sin nysgerrighed efter at vide hvem kunden er, og fjerner forbindingen fra sine øjne. Her afsløres det, at kunden i virkeligheden er en slange: ”Pludselig skammede hun sig over sin nysgerrighed og dækkede sig til med puden. Slangen løftede hovedet en anelse og hvislede: ”Jeg burde straffe dig for din overtrædelse, min kære, men det har du allerede selv gjort” (Carlsen 2013, 128). Denne fortælling er en åbenlys allegori over den bibelske syndefaldsmyte, hvilket tilstedeværelsen af den talende slange, som pirrer en kvindes nysgerrighed og seksualdrift, der efterfølgende afstedkommer skam og straf, vidner om. Af denne årsag er det fantastiske fraværende i denne fortælling, hvorfor dens forløb stemmer overens med det dikotomiske forhold, som Todorov opstiller mellem talende dyr og det fantastiske. Men havde der været tale om et andet dyr end en slange, havde fortællingens slutning udartet sig anderledes, og havde det talende dyr ytret noget andet end ønsket om at tildele straf, ville hele fortællingens fundament ændre sig, og en allegorisk tolkning af den havde ikke nødvendigvis været eneste mulighed til trods for tilstedeværelsen af et talende dyr. Derfor giver det lighedstegn, som Todorov sætter mellem tilstedeværelsen af talende dyr og den allegoriske tolkning, anledning til tvivl. Vi må også reflektere over, om Todorov anser et talende dyr som en eksemplificering af sin nævnte eksplicite tilstedeværelse af den allegoriske dobbelte betydning i fortællingen. Hvis dette er tilfældet, vil det øjensynligt indebære, jævnfør Todorovs formulering ”den [det allegoriske] udspringer ikke af en eller anden læsers tolkning”, at min tolkning af den tænkte udgave af ”Maskerade” ikke vil være legitim i hans øjne, eftersom at jeg med denne logik blot er ”en eller anden læser” med en tolkning. Og i forlængelse heraf må vi spørge os: Hvad giver i så fald Todorov ret til at hævde sin teori om talende dyr som ensbetydende med det allegoriske som den rigtige tolkning? Hvad adskiller Todorov fra andre læsere med idéer om, hvordan det allegoriske manifesterer sig eksplicit i et værk?

Jeg vil nu sammenfatte mine betragtninger om disse mange udviklede refleksioner om det allegoriskes natur: Eftersom at det er relativt uklart, hvad Todorov mener med, at det allegoriske må være eksplicit til stede i et værk, før at det er legitimt at læse en tekst allegorisk, er det endnu vanskeligt at anerkende eller afvise denne pointe. Hvad jeg derimod vil afvise, er det dikotomiske forhold som Todorov opstiller mellem det allegoriske og læserens tolkning. Jeg mener som udgangspunkt, at læserens oplevelse og deraf tolkning af en tekst vægter højere end forudbestemte antagelser om, hvad der udgør en teksts natur. Derfor mener jeg, at en allegorisk tolkning også kan have sin berettigelse, selvom at denne har en mere implicit tilstedeværelse i en tekst. Jeg må i øvrigt tilføje, at jeg finder det en kende mærkværdigt, at Todorov som ellers vægter læseroplevelsen højt, blankt afviser den i forbindelse med den allegoriske fortælling.

Som nævnt tidligere mener Todorov, at man ligeledes må afvise den poetiske tolkning. Om dette skriver han: ”Den poetiske tekst kunne ofte betragtes som fantastisk, hvis man vel at mærke forlangte, at den skulle være repræsentativ. Men spørgsmålet stilles slet ikke” (Todorov 2007, 33). Som jeg forstår denne udmelding fra Todorov, mener han, at der i poesiens verden gælder andre regler for fortolkning, end der gør i prosaens verden, i den forstand at poesien ikke lægger op til ”at [man skal] gå ud over ordene” (ibid, 34) i sin fortolkning.

Nu kan vi sammenfatte den præcise definition på det fantastiske ifølge Todorov. Tilstedeværelsen af det fantastiske fordrer tre betingelser: Læseren må tøve mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på de beskrevne hændelser, denne tøven manifesteres ofte, dog ikke altid, til én af fortællingens personer, og læseren må afvise henholdsvis den allegoriske og den poetiske tolkning. Og som jeg tidligere har beskrevet, og som Todorov afslutningsvis gør opmærksom på, så er disse tre krav ”ikke ligeværdige [idet det] første og det tredje konstituerer [...] genren; det andet kan forblive uopfyldt. Ikke desto mindre opfylder de fleste eksempler alle tre betingelser” (ibid).

Det uhyggelige og det vidunderlige ifølge Tzvetan Todorov

Todorov nævner i sin karakteristik af det fantastiske også de dertil tilgrænsende genrer, hvilke han betegner som det uhyggelige og det vidunderlige. Vi vil nu undersøge nærmere, hvad der kendetegner disse tilgrænsende undergenrer.

Som tidligere afdækket er det fantastiske kendetegnet ved en tøven hos læseren, og kun så længe at denne tøven vedligeholdes, kan der være tale om det fantastiske. Beslutter læseren sig for, om begivenhederne man præsenteres for, kan forklares af virkelighedens verden eller ej, ophører det fantastiske, og her kommer det uhyggelige og det vidunderlige i spil:

”Beslutter [læseren], at virkelighedens love forbliver intakte og gør det muligt at forklare de beskrevne fænomener, siger vi, at værket tilhører en anden genre: det uhyggeliges. Hvis [læseren] derimod beslutter, at man må antage nye love for naturen, gennem hvilke fænomenerne vil kunne forklares, træder vi ind i det vidunderliges genre” (Todorov 2007, 42).

Det fantastiske kan dermed siges at befinde sig i en konstant vekselvirkning mellem det uhyggelige og det vidunderlige, hvorfor det er en skrøbelig størrelse, som nemt kan fortabe sig. Todorov angiver eksempler på flere fortællinger, som gennem det meste af deres handlingsforløb bibeholder det fantastiske, men som til sidst henlægger sig i enten det uhyggelige eller det vidunderlige. Todorov illustrerer de forskellige genrers forhold i følgende diagram:

Det slet og ret uhyggelige	Det fantastiske-uhygge- gelige	Det fantastiske-vidun- derlige	Det slet og ret vidun- derlige
----------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------

Figur 1: Todorovs diagram over de undergenrer, der forbinder det fantastiske med det vidunderlige og det uhyggelige (ibid, 44).

I dette diagram figurerer ”det slet og ret fantastiske” ikke, men dette vil ifølge Todorov ”være repræsenteret af den midterlinje, der skiller det fantastiske-uhyggegelige og det fantastiske-vidunderlige” (ibid, 45). Lad os kort definere præcist, hvordan Todorov betegner de forskellige undergenrer: Fantastiske-uhyggegelige fortællinger indeholder hændelser, der forekommer overnaturlige i fortællingens forløb, men som til sidst forklares rationelt (ibid, 45). De fortællinger der må betegnes som slet og ret uhyggelige, omhandler begivenheder, der sagtens kan forklares af virkelighedens love, men som er ”utrolige, usædvanlige, chokerende, enestående, foruroligende, besynderlige” (ibid, 46), og som derfor fremkalder reaktioner, der ligner dem, vi oplever i det fantastiske. Som følge af denne brede definition kan det uhyggelige derfor rumme adskillige typer af litteratur, og det opfylder kun et af det fantastiske typiske kendetegn: beskrivelsen af bestemte reaktioner, i særdeleshed frygt (ibid, 47). Det fantastiske-vidunderlige betegner de fortællinger, der fremstår som fantastiske, altså bibeholder en tøven i størstedelen af handlingsforløbet, men ender med en accept af de overnaturlige (ibid, 51). Og endelig findes det slet og ret vidunderlige, der ligesom det uhyggelige ikke har klare grænser. Det overnaturlige fremkalder her ”ingen særlig reaktion, hverken hos personerne eller hos den underforståede læser” (ibid, 53). Det overnaturlige forstås altså i denne undergenre som en så integreret del af fortællingen, at der på intet tidspunkt stilles spørgsmålstegn derved. Todorov karakteriserer og eksemplificerer naturligvis de førnævnte undergenrer yderligere, hvilket jeg imidlertid vil undlade at gøre i dette afsnit, men en dybere udforskning af undergenerernes karakteristika kan blive aktuel, såfremt den kommende analyse af Charlotte Weitzes fortællinger lægger op dertil.

Rosemary Jackson i forhold til Tzvetan Todorov

Som supplement til Todorovs klare og afgrænsede teori om det fantastiske vil en anden teori om emnet, skrevet af Rosemary Jackson, nu blive præsenteret. I 1981 blev Rosemary Jacksons værk *Fantasy: The Literature of Subversion* udgivet. I dette værk fremstiller hun sin egen teori om det fantastiske natur, i hvilken hun inddrager flere sammenligninger med Todorov. Jacksons definition på det fantastiske er markant mere abstrakt og uklar end Todorovs, og synes derfor mindre velegnet som primært teoretisk holdepunkt til analyser, som har til formål at undersøge det fantastiske som genre. Derfor har jeg valgt Todorovs teori frem for Jacksons som min primærteori om det fantastiske i den kommende analyse. I dette afsnit vil jeg først redegøre for Jacksons definition på det fantastiske,

og herefter forklare de forskelle der findes mellem hendes og Todorovs teorier om emnet, ligesom jeg også vil komme ind på eventuelle mangler, som Todorovs teori kan tænkes at indeholde.

Som titlen på Jacksons værk indikerer, beskæftiger hun sig primært med den overordnede litterære genre "fantasy", af hvilken det fantastiske beskrives som en relateret genre, der har sit udspring derfra (Jackson 1981, 7). Det fantastiske definerer Jackson som "a mode of writing which enters a dialogue with the 'real' and incorporates that dialogue as a part of its essential structure" (ibid, 36). Det er denne definition, som kan synes abstrakt, og det er vanskeligt at forklare præcist, hvad der menes hermed. Men jeg vil dog formulere mit bud herpå: Ligesom Todorov fremhæver Jackson også det narrative aspekt af en fortælling som vægtig i sin karakteristik af det fantastiske. Jackson skriver, at fantastiske narrativer sammensætter elementer fra det vidunderlige og det mimetiske, hvilket betegner litteratur som gengiver virkeligheden: "They [the fantastic narratives] pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world [...] into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvelous" (ibid, 33). Her skriver Jackson altså, at det fantastiske indebærer en løsrivelse fra en verden, som umiddelbart synes velkendt og hverdagslig, og en indtræden i en verden, som er tættere forbundet med det vidunderlige end med det uhyggelige. Det uhyggelige anskuer Jackson ikke som nogen særskilt genre, og i hendes teori erstattes det uhyggelige med det mimetiske. Hvis jeg forstår Jacksons udlægning korrekt, anskuer hun det fantastiske narrativ som en modus, der skaber en dialog med virkeligheden og inkorporerer denne dialog i fortællingens essentielle struktur. Det er dog stadig en abstrakt definition, som umiddelbart synes knapt så overførbart til anvendelse i praksis som Todorovs strukturalistiske tankegang.

Hvor Todorov og Jackson yderligere adskiller sig teoretisk, omhandler hvorledes de forholder til sociale forhold og til Freuds psykoanalyse. Jackson fremhæver flere aspekter, som hun mener, at Todorov forsømmer at betragte. Hun skriver for det første: "Todorov's *The Fantastic* fails to consider the social and political implications of literary forms" (ibid, 6). Med dette mener hun at Todorov, med sit fokus på måderne hvorpå tekster opererer og virker på læseren, overser teksternes kulturelle oprindelse. Og i forlængelse heraf kritiserer hun Todorov for at afvise den freudianske teori om psykoanalyse med den begrundelse, at det fantastiske "deals so blatantly and repeatedly with unconscious material that it seems rather absurd to try and understand its significance without some reference to [...] psychoanalytic readings of texts" (ibid). For Todorov ophører det fantastiske efter psykoanalysen, hvorfor samtlige af Todorovs eksemplificeringer af fantastiske tekster er skrevet mange år før psykoanalysens opståen. Men for Jackson er psykoanalysen helt essentiel at tage i betragtning for at forstå det fantastiske:

”Det er igennem psykoanalysen, at mennesket forsøger at forstå, hvordan de sociale strukturer og normer bliver reproduceret og opretholdt i vores underbevidsthed [...] De litterære fantasier illustrerer netop dette spændingsforhold mellem samfundets love og modstanden i underbevidstheden mod disse love” (Carstensen 2005, 15).

Jackson giver ingen specielt udførlig karakteristik af, hvordan disse litterære fantasier manifesteres. Det tætteste Jackson kommer på en konkretisering af dette, fremgår i følgende citat : ”The fantastic exists as the inside, or underside, of realism [...] with open dialogical structures [...] The fantastic gives utterance to precisely those elements which are known only through their absence within a dominant ‘realistic’ order” (Jackson 1981, 25). Som jeg forstår Jacksons pointe, betragter hun det fantastiske som en måde at lade underbevidstheden udtrykke sig på. Hvad end menneskesindet må rumme af ubevidste elementer og tanker, der ikke kan indpasses i realismens rammer, kan blive udfoldet gennem den fantastiske litteratur. Men Jacksons formulering i førnævnte citat indikerer også, gennem anvendelsen af ordet ”only”, at det *kun* er de dele af underbevidstheden, der *ikke* eksisterer i den realistiske verden, som det fantastiske udtrykker. Hvis de begivenheder som en fortælling præsenterer læseren for, kan forklares gennem et realistisk rationale, vil min tolkning være, at Jackson ligesom Todorov ikke vil klassificere den pågældende fortælling som fantastisk.

Selvom analysen i dette speciale i sit udgangspunkt ikke er grebet an fra Rosemary Jacksons perspektiv, vil der i analysen alligevel blive taget højde for denne og for Todorovs teorier eventuelle mangler i tilfælde af mødet med en fantastisk tekst, hvis relation til kulturelle implikationer, eksempelvis psykoanalysen, synes uomgængeligt.

Magisk realisme ifølge Wendy B. Faris

Nu hvor vi har klarlagt, hvorledes Tzvetan Todorov og Rosemary Jackson anskuer den fantastiske litteratur, vil vi bevæge os mod specialets andet teoretiske hovedområde: Den magiske realisme. Som den primære teori indenfor dette felt har jeg valgt et nyere værk end Todorovs og Jacksons. Der er tale om den amerikanske udgivelse *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Resmystification of the Narrative* af Wendy B. Faris fra 2004. Faris indleder bogen med at beskrive, hvordan begrebet magisk realisme oprindeligt var en tysk kunstmalerstil, men siden er blevet ”perhaps the most important contemporary trend in international fiction” (Faris 2004, 1). Har man tillid til denne udmelding, er Faris’ teori om emnet formentlig oplagt at bruge om Charlotte Weitzes fortællinger, idet Faris ikke blot beskæftiger sig med kontemporær litteratur, hvilket i 2020 stadig må betragtes som i forholdsvis nyere tid, men også beskæftiger sig med internationale litterære tendenser.

Wendy B. Faris definerer helt overordnet magisk realisme på følgende måde: "...magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them" (ibid). Det er dog hidtil uklart, hvad Faris præcist mener, når hun skriver "the fantastic" og "the marvelous". For bedst muligt at kunne afdække dette, må vi undersøge hendes definition på magisk realisme nærmere.

Faris opererer med fem primære karakteristika, som er definerende for magisk realismes natur. De er som følger:

1. "the text contains an "irreducible element" of magic...
2. "the description in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world..."
3. "...the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events..."
4. "...the narrative merges different realms..."
5. "...magical realism disturbs received ideas about time, space and identity" (ibid, 7).

Jeg vil nu gennemgå hvert af de fem punkter, for at afdække hvordan man som læser præcist skal tolke dem. Det første punkt betragter jeg som det mest essentielle for forståelsen af forskellen på magisk realisme og fantastisk litteratur. Her taler Faris om et ikke-reducerbart element af magi, som må være til stede i en given tekst, og hun beskriver dette element som noget, der ikke kan forklares, af den vestlige verdens gældende love for hvad der muligt, og hvad der ikke er. Her bliver modsætningen til Todorovs teori om det fantastiske natur evident: Hvor Todorov forudsatte en tøven hos læseren som udslagsgivende i forhold til tilstedeværelsen af det fantastiske, så afviser Faris med dette første punkt al diskussion om, hvorvidt der kan stilles spørgsmålstegn ved tilstedeværelsen af det magiske. Det magiske er en ufravigelig del af litteraturen og dermed "ikke-reducerbart".

Det andet punkt omhandler tilstedeværelsen af fænomenernes verden, hvorved der som i platonisme forstås den materielle, jordiske og ikke-overnaturlige verden. Det er tilstedeværelsen af denne realistiske verden, der adskiller magisk realisme fra fantasygenren og den allegoriske fortælling (ibid, 14). Væsentligt for magisk realisme er detaljerede og sensoriske beskrivelser af en verden, der ligner fænomenernes verden, som vi kender den. Men samtidig findes der ligeså detaljerede beskrivelser af magiske fænomener i selv samme verden: "... this attention to sensory detail continues and renews the realistic tradition. On the other hand [...] magical realist fiction includes intriguing magical details" (ibid). Det er altså væsentligt for magisk realisme, at der fastholdes en vis forankring i fænomenernes verden, selvom tilstedeværelsen af magien er ikke-reducerbar.

Det tredje punkt er særdeles interessant, i særdeleshed jævnfør Todorovs teori om det fantastiske, eftersom at dette også omhandler en tøven hos læseren. Faris mener, at før læseren anerkender magien som ikke-reducerbar, vil denne muligvis opleve en tøven mellem to forskellige forståelser af begivenhederne. Om man oplever denne tøven eller ej, afhænger ifølge Faris af læserens kulturelle baggrund, et synspunkt som Todorov ikke skriver om: "... because belief systems differ, clearly, some readers in some cultures will hesitate less than others, depending on their beliefs and narrative traditions" (ibid, 17). I en henvisning til Todorovs definition på det fantastiske fremgår det, at Faris omtaler "det vidunderlige" i Todorovs teori som "the marvelous" (ibid), hvorfor vi nu kan konkludere, at Faris i sin overordnede definition på magisk realisme mener, at det vidunderlige skal gro organisk i det realistiske og derved sløre distinktionen derimellem. På den måde er vi således blevet væsentligt klogere på relationen mellem det fantastiske og Faris' definition på magisk realisme, ligesom Faris selv skriver, at "much of magical realism is encompassed by Tzvetan Todorov's formulation of the fantastic" (ibid). Men hvad der endnu ikke er afdækket til fulde, er forskellen på den tøven, som de respektive teorier hos Todorov og Faris omhandler. Først må det pointeres, at Faris skriver "the reader *may* hesitate", hvilket forudsætter, at en tøven hos læseren ikke er nødvendig, som den var hos Todorov, men at den blot muligvis kan forekomme. Men dernæst må vi spørge os: I tilfælde af tilstedeværelsen af tøven hos læseren, hvad er så forskellen på, hvad Todorov definerer som en "fantastisk-vidunderlig fortælling", og hvad Faris definerer som magisk realisme? Et præcist svar på dette spørgsmål er ikke muligt at give, eftersom at der ikke kan udlæses nogen klar distinktion mellem disse to størrelser ud fra de respektive teorier. Skal vi derfor anskue Faris' teori om magisk realisme som en videreudvikling af et begreb, som Todorov i sin tid skrev om i knap så detaljeret en form? Mit bud er, at en sådan anskuelse kan retfærdiggøres i tilfælde af, at der analyseres en magisk realistisk fortælling, hvori læseren oplever en tøven. Men på den anden side kan dette teoretiske overlap hos Todorov og Faris også blot anskues som et udtryk for den tætte relation mellem det fantastiske og det magisk realistiske; en relation for hvilken grænsen i nogle tilfælde kan fremstå sløret.

Det fjerde punkt handler om magisk realismes repræsentation af to dobbelte virkeligheder: "The magical realist vision thus exists at the intersection of two worlds, at an imaginary point inside a double-sided mirror that reflects in both directions" (ibid, 21). I dette abstrakt forklarede punkt tydeliggøres den sammensmeltning mellem det virkelige og det magiske, som Faris omtaler i sin overordnede definition. Det magisk realistiske befinder sig altså i et skæringspunkt mellem to forskelligartede verdener, hvoraf begge må være afspejlede.

Det femte og sidste punkt handler om de forstyrrelser af vores idéer om tid, rum og identitet, som genren ofte indeholder. Faris nævner mange eksempler på sådanne forstyrrelser i litteraturen, eksempelvis en insomnia-epidemi der sletter fortiden og ords betydninger, eller hovedpersonen Jean Baptiste-Grenouille fra romanen *Perfume: The Story of a Murderer* der med sin udvidede lugtesans, kan sanse jomfruer i den anden ende af byen. Magisk realisme introducerer altså nye former for tidslige og rumlige faktorer, der bryder med vores vante forestillinger om disse.

Analyse

Analysens struktur

Inden specialets analyse af Charlotte Weitzes to fortællingssamlinger *Mørkets egne* og *Mørke cyklister* præsenteres, vil jeg ganske kort klarlægge hvilke tanker, der ligger bag analysens opbygning.

Analysedelen i dette speciale er struktureret således, at analyserne af fortællingerne i *Mørkets egne* vil blive præsenteret først, og analyserne af fortællingerne i *Mørke cyklister* efterfølgende. I denne forbindelse opstår der imidlertid den udfordring, at tre af de i alt 21 fortællinger, der inddrages i specialet, indgår i begge fortællingssamlinger. Hvor vil det i så fald være hensigtsmæssigt at placere analyserne af disse tre fortællinger? Jeg har valgt at behandle de tre pågældende fortællinger som en del af samlingen *Mørkets egne*, eftersom at de oprindeligt blev udgivet deri, men de vil naturligvis også kunne blive inddraget i analysen af *Mørke cyklister*. De tre fortællinger, som indgår i begge fortællingssamlinger, har titlerne ”De røde sko”, ”Akvanauterne” og ”Mørke cyklister”. Her skal det påpeges, at ”Mørke cyklister” både er titlen på den opsamlende fortællingssamling og titlen på én af fortællingerne fra samlingen *Mørkets egne*. For at undgå eventuelle misforståelser om hvilken af disse der hentydes til, skal det pointeres at fortællingssamlingen *Mørke cyklister* konsekvent skrives i kursiv, mens fortællingen ”Mørke cyklister”, ligesom de øvrige enkelte fortællinger, konsekvent skrives i citationstegn uden kursivskrift. Analyserne af de enkelte fortællinger vil ikke blive inddraget kronologisk, men efter hvornår de pågældende fortællinger findes relevante.

Fortællingerne vil naturligvis blive analyseret med udgangspunkt i de genreforståelser, som er gennemgået i de foregående teori afsnit: Det fantastiske som det fremstilles af Tzvetan Todorov, og det magisk realistiske, som det fremstilles af Wendy B. Faris. En indvending mod en sådan analysestrategi kan være, at den kan synes at have karakter af en rent formalistisk kategorisering, men i dette speciale har genreforståelserne af de enkelte fortællinger helt afgørende betydning, for hvordan disse skal analyseres og tolkes. Om man læser de enkelte fortællinger som eksempelvis enten allegoriske, didaktiske, rene genremanifestationer eller noget helt andet, er essentielt for hvordan de forstås, og hvad der bør lægges vægt på i analysen af dem. Dette skulle den følgende analyse gerne påvise.

Mørkets egne

Mørkets egne er en fortællingssamling, der rummer mange forskelligartede fortællinger. På bogens bagside står der, at ”Charlotte Weitzes fortællinger blander det magiske med det realistiske, eventyret med hverdagen” (Forlaget Samleren 3), hvilket kunne foranledige den antagelse, at alle ti fortællinger

i samlingen lever op til dette karakteristika. Jeg mener dog ikke, at dette er tilfældet. Jeg vil nu præsentere analysen af de ti fortællinger, som *Mørkets egne* indeholder.

Det uhyggelige i fænomenernes verden

Jeg vil lægge analysen ud med at fremhæve tre fortællinger, som hverken lever op til de angivne karakteristika for magisk realisme eller for det fantastiske. Disse tre fortællinger har titlerne ”Lysene fra Kreta”, ”Bingo” og ”Griskhed”.

”Lysene fra Kreta” omhandler tre kvinder, som under en ferie til Grækenland besøger et kapel i et bjerg, hvori der findes et ikon, der forestiller jomfru Maria. Dette ikon har en myte tilknyttet sig, om at det kan hjælpe barnløse kvinder med at blive svangre. Vi følger de tre kvinder Johanne, Tina og Litza under deres besøg i kapellet. Vi præsenteres ved fortællingens indledning for miljøet og omgivelserne, de tre kvinder befinder sig i:

”Litza parkerer ved bjergets fod. En sti fortsætter op og ind under nogle sammenfiltrede træer [...] Johanne ryster under bjergtågens vinteragtige dyne [...] De sten husene er bygget af, synes at ændre form i middagsheden. Johanne ser op mod toppen af bjerget. Nogle rumler i det fjerne [...] Der har været flere kraftige jordskælv i Grækenland denne sommer” (Weitze 2, 2005, 47-48).

Vi ved altså nu, at fortællingens handling er henlagt til Grækenland, hvor de tre hovedkarakterer står ved foden af et bjerg. Den detaljerede beskrivelse af omgivelserne såsom de sammenfiltrede træer, bjergtågens vinteragtige dyne, stenhusene, middagsheden og nævnelser af landet Grækenland overbeviser læseren om, at vi i denne fortælling befinder os i fænomenernes verden, altså den materielle verden som vi kender og kan forholde os til. I fortællingens næste passage uddybes forholdet mellem de tre rejsende kvinder, og de motiver der ligger bag rejsen: ”Litza og Tina har forsøgt at blive gravide i mange år [...] De har prøvet alt. Johanne har hørt om måling af morgentemperatur, om at sætte æg op, hvilke sædbanker der har gode donorer, og hvor svært det er at adoptere” (ibid, 49). I et par linjer forinden det førnævnte citat får vi at vide, at Litza siger: ”Kapellet ligger på toppen af bjerget [...] Man skal bære en tung sten hele vejen derop for at være sikker på at blive gravid” (ibid, 48) samtidig med at vi også får at vide om Johanne: ”[...] fosteret må allerede være skrumpet ind af sult, så lidt som hun har indtaget de sidste par dage” (ibid). Vi ved altså nu, at opnåelse af svangerskab er så vigtigt for Litza og Tina, at de er villige til at udføre et mytisk og religiøst ritual for at opnå det, til trods for at kristendom er ”noget, de ikke rigtigt tror på” (ibid, 53), mens vi også kan konkludere, at Johanne, grundet henvisningen til et foster, allerede er svanger. Denne form for indledende miljø- og personbeskrivelser der forbindes med fænomenernes verden, er karakteristisk for stort set samtlige af

Charlotte Weitzes fortællinger, som inddrages i dette speciale. Vi præsenteres for et genkendeligt miljø og genkendelige problemstillinger, og først herefter begynder det eventuelle magiske, fantastiske eller vidunderlige at udfolde sig.

Men er der noget magisk, fantastisk eller vidunderligt på spil i denne fortælling? Lad os dykke ned i fortællingens videre forløb for at afgøre dette. Efter at have besøgt kapellet møder de tre kvinder kapellets opsynsmand. Han forfører Tina og Litza til at have samleje med ham ved at appellere til deres store trang til at blive svangre. Litza siger: "[...] når vi har prøvet det, så har vi prøvet alt" (ibid, 55). Da kapelvogteren efterfølgende forsøger at forføre Johanne på temmelig invasiv manér, udløses der en meget voldsom reaktion hos Johanne: "Pludselig farer hænderne mod hans ansigt. Hun river hans hud i lange striber og slår en knytnæve mod hans ansigt igen og igen [...] og smadrer til sidst sit knæ imod hans skridt" (ibid, 57). Efter denne episode indtræffer den eneste hændelse i fortællingen, som giver anledning til en smule tøven hos læseren, jævnfør Todorovs teori om det fantastiske. Da Johanne vender tilbage til sit telt, lægger hun sig "og falder ned i et sort hul med blod. Hun bevæger sig som et dyr, ser barnet, griber om det og opdager, at det er dødt [...] Johanne går ned af trapperne, begravet det et sted ved bjergets fod, stiller sig op og græder op mod månen" (ibid). Det som afstedkommer en tøven i denne sammenhæng, om hvorvidt vi befinder os i et realistisk eller urealistisk scenarie, er formuleringen "falder ned i et sort hul med blod", som fremstår uforenelig med, hvad man normalt forbinder med fænomenernes verden. Men den smule tøven der opstår, ophører igen, da den følgende sætning i fortællingen lyder: "Johanne vågner op midt i et fortvivlet skrig" (ibid). Vi er således ikke i tvivl om, at det ubehagelige møde med det døde barn, var Johannes mareridt. Fortællingen ender kort efter, hvor Litza og Tina får en mistanke om Johannes graviditet.

Vi kan helt kategorisk afvise, at denne fortælling kan betegnes som magisk realistisk, idet den ikke indeholder nogle elementer af magi. Derimod kan vi indplacere den i *Figur 1*, som fremgår i teoriafsnittet "Det uhyggelige og det vidunderlige" og viser Todorovs diagram over det fantastikes undergenrer. Her synes fortællingen at have karakter af en slet og ret uhyggelig fortælling, idet dens hændelser lader sig forklare af virkelighedens love, men har en foruroligende og besynderlig karakter, eksempelvis Johannes voldelige reaktion og hendes ubehagelige mareridt.

Det samme gør sig gældende for de to fortællinger "Bingo" og "Griskhed". "Bingo" omhandler hovedpersonen Peters moralske og sjælelige opløsning som følge af sine pædofile tilbøjeligheder. Fortællingen begynder ligesom "Lysene fra Kreta" med en miljøbeskrivelse, som denne gang er et "kontorlandskab [...] hvor lysstofrørene brænder som ørkensole, hæve-sænkebordene står som

gullige klipper, computerne summer statisk, pling´et fra elevatoren lyder som en vildfaren fugl, og der hvor grønne planter aldrig bliver større” (ibid, 61). Vi præsenteres dermed endnu engang for et miljø, som vi kan genkende, forholde os til og forbinder med fænomenernes verden. Det uhyggelige i ”Bingo” består i beskrivelserne af Peters chokerende og amoralske handlinger, såsom at opsøge mindreårige på chatsider og udgive sig for at være jævnaldrende med dem, ”selvom han egentlig er femogtyve” (ibid, 64-65), eller have tiltvunget sig samleje med en beruset pige, selvom han ikke vidste ”om hun opdagede, hvad han gjorde med hende ude i busken” (ibid, 65). Underforstået kan Peter meget vel have begået en voldtægt i denne situation. Fortællingen beskriver indirekte, at årsagen til Peters usunde seksuelle tendenser bunder i overgreb, som han blev udsat for i sine barndomsår. Fortællingen indeholder intet, der indikerer tilstedeværelsen af nogen form for hverken magi eller tøven, hvorfor jeg ligeledes anskuer den som slet og ret uhyggelig.

En tredje fortælling, som jeg placerer i kategorien slet og ret uhyggelig, har titlen ”Griskhed”. Denne fortælling foregår ”langt ude i ørkenen” (ibid, 73), hvor den unavngivne hovedperson og hendes tante er i færd med at sortere indholdet af et dødsbo efterladt af hovedpersonens nyligt afdøde bedsteforældre. Som tilfældene er med ”Lysene fra Kreta” og ”Bingo”, så får vi ligeledes en beskrivelse af det omgivende miljø, der i dette tilfælde er et ørkenlandskab: ”Ørkensandet støver hvidgult, stenbjergene flimrer langt borte og himmelen er bleg” (ibid, 74). Denne fortællings handlingsforløb associerer til en stærkere tematisk forankring end de to foregående fortællinger. Dette starter ved beskrivelsen af hovedpersonens erindring om sin morfars udtalelse om døden: ”Folk bliver til hvide skygger, når de dør. De hvide skygger lever helt ude ved stenbjergene. Man skal lade dem være i fred, aldrig opsøge dem, ellers finder de ikke ro” (ibid, 77). I fortællingens forløb ses flere indikatorer på, at hovedpersonen ikke er indstillet på at lade sine afdøde bedsteforældre hvile i fred. Eksempelvis beskrives det, hvorledes hovedpersonen i bedsteforældrenes sidste tid, hvor de begge var sygdomsramte og ude af stand til at kommunikere, trodsigt sagde til dem: ”I skal ikke gå fra mig. Hvis I forsvinder, kommer jeg og henter Jer. Bare vent!” (ibid). Efter at have drømt om en genforening med sine bedsteforældre, vælger hovedpersonen i fortællingens slutning af sætte ”kurs mod stenbjergene” (ibid, 79), antageligt for at finde sine afdøde bedsteforældre som de ”hvide skygger” til trods for sin morfars anvisning om at lade de døde være. Selvom at hovedpersonen øjensynligt tror på denne overnaturlige myte, er det ikke ensbetydende med, at læseren gør det samme. Der optræder på intet tidspunkt i fortællingen nogle indikationer på, at denne myte skulle være sand eller nogen tøven forbundet dermed. Derfor klassificeres denne fortælling ligeledes som en uhyggelig fortælling, og ikke som fantastisk eller magisk. Angående den føromtalte tematiske forankring, så kan fortællingen tolkes at

indeholde et budskab om ikke at fornægte døden, men acceptere den og sorgen forbundet dermed. Som sådan kan fortællingen tolkes at have en implicit allegorisk betydning, hvilket Todorov sandsynligvis ikke vil anerkende, eftersom at allegorien ikke præsenteres helt eksplicit. I denne forbindelse skal vi huske, at Todorov aldrig specificerede hvornår det allegoriske var eksplicit eller ikke. Men eftersom at denne fortælling er uhyggelig og ikke fantastisk, er dens mulige allegoriske aspekt mindre interessant, eftersom at det ikke blander sig med nogen tøven.

Diversitet og allegoriske tolkninger

Imidlertid findes der andre fortællinger i *Mørkets egne*, hvis mulige allegoriske betydninger er mere interessante end den i "Griskhed", idet disse også blander sig med elementer fra det fantastiske eller det magisk realistiske. I denne sammenhæng vil jeg inddrage fortællingen "Ikon" som den første. Denne fortælling omhandler ikonmaleren Jude, som, få dage før sin bedste vens død af kræft, fik en bestilling fra vennens familie om at fremstille et ikon, der forestiller en helgen, som helbreder sygdomme. Ligesom de øvrige fortællinger indledes "Ikon" med detaljerede og sanselige beskrivelser af fænomenernes verden, hvilket udtrykkes gennem Judes mange natlige løbeture i skoven: "Skoven lugter af hengemte blade, fugtige stammer, sommerens insekter, der er omkommet i deres skjolde, og af større dyr, der gemmer sig i deres pelse. Floden snor sig som en slange [...] han mærker flodens trætte ferskvandslugt i næsen" (Weitze 2, 2005, 7). Vi er således ikke i tvivl om, at vi befinder os i fænomenernes verden, eftersom vi genkender de sanseindtryk, der kommer til udtryk gennem beskrivelserne af skovens og flodens lugt og udseende. Dernæst følger en beskrivelse af Judes venskab med den afdøde, heriblandt hvordan de mødtes og deres venskabs stærke natur.

Der hvor fortællingen imidlertid tager en drejning, er i beskrivelsen af Judes arbejde med ikoner. Et ikon er et religiøst kultbillede, der forestiller en hellig person, og som i religiøse myter har magiske kræfter, hvilket også eksemplificeres i "Lysene fra Kreta" ved Jomfru Maria-ikonet, der angiveligt kunne hjælpe barnløse kvinder med at blive svangre. "Ikon" indeholder flere formuleringer om disse ikoner, der synes pudsige og tvetydige. Eksempelvis står der om det bestillingsarbejde, som Jude har modtaget af den afdødes familie: "De [den afdødes familie] gav ham [Jude] en reproduktion [af et ikon] som han kunne gå ud fra. Det er meget vigtigt, at kopien bliver så nøjagtig som muligt, ellers får ikonet ingen kraft" (ibid, 9), ligesom der også står: "Efterhånden som de originale ikoner bliver slidt [...] må ikonmalere restaurere eller kopiere dem i alle detaljer. Det sværeste er øjnene, for her sidder sjælen" (ibid, 9-10). Det pudsige i disse formuleringer består i omtalen af ikonernes "kraft" og "sjæl", som var det en selvfølgelighed, at ikoner måtte indeholde noget sådant. Eftersom at

fortællingen er fortalt i tredje person, og dermed ikke har nogen af dens karakterer som talspersoner for et bestemt verdenssyn eller en bestemt religiøs overbevisning, om at ikoner skulle indeholde magiske kræfter, giver disse formuleringer anledning til tøven hos læseren: Foregår fortællingen i et univers, hvor ikoner som selvfølgelighed måtte have kræfter eller en sjæl? Eller er der blot tale om formuleringer af den afdødes families eller Judes egne overbevisninger om ikoners natur? Denne form for tvetydighed kreerer en tøven i læseren, angående hvilket univers fortællingen foregår i. Fortællingen indeholder også en anden formulering, som associerer til Faris' teori i magisk realisme, i særdeleshed det fjerde karakteristikon som hun fremsætter om repræsentation af to dobbelte virkeligheder: "... det er tydeligt at se, at helgenen er halvt af denne verden og halvt af en anden" (ibid, 10). Denne formulering bidrager samtidig også til den førnævnte tøven, idet den forstærker læserens usikkerhed, om hvilken verden fortællingen foregår i.

Læserens tøven forstærkes yderligere, da Jude efter længere tid endelig finder inspiration til at male ikonets øjne. Indtil da har Jude ikke været i stand til at male ikonets øjne til sin egen tilfredsstillelse: "Jude kæmper med øjnene, aften og morgen. De ser ingen steder hen, ikke engang ud på ham. Der er grænser for, hvor mange gange man kan blive ved at man male over og rense af" (ibid). Men efter at Jude har revet sig til blods i et krat under én af sine løbeture, hvorefter hans blod løber ned i malingen, mener Jude pludselig, at han ser klart: "Nu kan han følge sin sjæl. Helgenen kigger på ham. Ligner han [ikonet] ikke vennen, som han så ud, før han blev syg? [...] Det er da vennen, der smiler stille til ham" (ibid, 14). Disse formuleringer om selvfølgeligheden i at den afdøde ven skulle se tilbage på Jude gennem ikonet, har en forstærkende virkning på læserens tøven, da det frembringer tvivl, om det Jude ser er virkeligt eller imaginært.

Efter at have leveret det bestilte ikon til vennens familie vælger Jude at sælge sit hus og flytte til udlandet. Da han mange år senere vender tilbage til Danmark, møder han den afdøde vens broder, som stadig er besiddelse af det ikon, som Jude dengang malede: "Det ligner dig" (ibid, 18) siger broderen, og præsenterer ikonet for Jude. Ikonet viser sig nu at se helt anderledes ud, end Jude oprindeligt troede, da han malede det:

"Det var sådan han så ud, da han var ung. Men der var noget ved øjnene. De er ikke brune, som de burde være, men ildrøde. De stirrer lige på ham, ophovne og grædefærdige. Røde tårer daler ned fra kinderne. Håret, der burde have været brunt, er rødt og stritter ud i luften, som om han har set et spøgelse. Ansigtshuden er skærende hvid og huden er indfalden. Armene holder rundt om kroppen og munden er åben og tom" (ibid).

Da Jude malede ikonet, fremstillede han altså et selvportræt og ikke et portræt af sin afdøde ven: Et portræt som vel at mærke udtrykker dyb sorg og rædsel. Skuer man tilbage i fortællingen, findes der flere indikatorer på, at Jude bedrager sig selv og ikke tænker klart, da han maler ikonet. For det første står der, at malingen som Jude bruger, ikke er ”giftfri og mange ikonmalere er blevet syge i hovedet” (ibid, 10). For det andet er der ”halvmørkt i atelieret”, da han maler ikonet af sig selv, og han ”stopper ikke for at tænde lyset” (ibid, 14). Jude mener blot, at han følger sin sjæl, hvilket ifølge Jude selv giver ham klarsyn. Det synes derfor ganske plausibelt, at Jude i et øjeblik af selvbedrag, konfusion, selvindbildt klarsyn og muligvis under påvirkning af giftig maling har fremstillet sine egne undertrykte følelser omkring vennens død, og ikke hvad han selv troede at han fremstillede. Denne antagelse fjerner umiddelbart enhver antagelse om tilstedeværelsen af det fantastiske, eftersom at begivenheden lader sig forklare af naturlige og menneskesindets love. Todorov nævner i øvrigt også vanvid som én af de ”typer af forklaringer, som har til formål at reducere det overnaturlige” (Todorov 2007, 45). Eftersom at der opstod tøven undervejs, men dette lod sig forklare af en forstyrret hovedperson, kan fortællingen kategoriseres som fantastisk-uhyggeelig jævnfør ”Figur 1”.

Dernæst må vi spørge os, hvorvidt denne fortælling også rummer en mulig allegorisk betydning. Ikke nødvendigvis en eksplicit allegori, som Todorovs teori fordrer, men en allegorisk antydning hvori Judes selvbedrag i forbindelse med fremstillingen af ikonet, den vedvarende trang til at opsøge den afdøde vens familie efter mange år i udlandet og beslutningen om at smide ikonet i floden i fortællingens slutning forstås som udtryk for undertrykt og ubearbejdet sorg som følge af tabet af en nær ven. Fortællingen kan altså tolkes at rumme en allegorisk antydning om at forene sig med sine sorger og ikke undertrykke dem, men at ”følge sin sjæl” (Weitze 2, 2005, 14), som Jude gør et kort øjeblik, hvilket afstedkommer en ubevidst portrættering af sin egen sindstilstand.

Indtil nu har vi kun beskæftiget os med fortællinger fra *Mørkets egne*, hvis begivenheder har ladet sig forklare af naturens love. Vi har endnu ikke stiftet bekendtskab med en fortælling, der synes magisk eller vidunderlig. Derfor inddrager vi nu fortællingen ”Benet”.

”Benet” omhandler den unge mand Josef, som er på vej til kasernen med tog for at blive soldat. Vi kan hurtigt udlede, at Josef er opvokset i en familie, hvor militærdeltagelse længe har været en tradition for dens mandlige medlemmer: ”Josef har hørt om det område, toget kører igennem, siden han var barn [...] Det var ellers her Farfar kæmpede helt modigt i det store slag og mistede det ene ben [...] Mændene, Far og Storebror, fulgte ham til stationen [...] De gjorde honnør, da han kørte” (ibid, 31-32). Der ses ydermere indikatorer på, at vi befinder os i en patriarkalsk familieindretning,

med Josefs fader som overhoved, og hvor kvinderne har passive og opvartende roller: ”Mor og Svi-gerinde, som ellers sjældent har tid for deres opgaver i køkkenet, sætter sig ned [...] mens de lytter. Sådan er der i det store hus, som Oldefar har bygget, og hvor de alle sammen bor” (ibid, 32). Den verden som fortællingen foregår i, kan vi, omend den synes ude af trit med moderne tendenser, sag-tens anerkende som en del af fænomenernes verden. Der ses indtil videre ingen tegn på magi eller andre overnaturligheder, men sådan fortsætter det ikke. Vi hører nemlig Josef reflektere over en mærkværdig observation, som han har gjort sig, om hvad han betegner som gennemsigtige børn i den landsby, hvori han bor:

”Mon Far også har leget med de gennemsigtige børn, der er overalt i landsbyen? Der er aldrig nogen som taler om dem, men Josef ved, at det ikke kun kan være ham, der ser dem. Som barn overraskede han for eksempel Storebror inde i skoven. Gemt mellem træerne så han ham spille kugler med tre af de gennemsigtige” (ibid, 33).

Tilkendegivelsen om at Josef har observeret gennemsigtige børn i landsbyen, som ingen taler om, og som han har påtænkt at være den eneste der kunne se, foranlediger en markant tøven hos læseren, i forhold til om vi fortsat befinder os i et realistisk univers, eller om overnaturligheder har blandet sig i den verden, vi før konstaterede som realistisk. Josef selv udtrykker ingen tøven eller uro ved tilste-deværelsen af de gennemsigtige børn, hvorfor læseren, efter Josefs følgende beskrivelse af børnene, hælder til at acceptere de gennemsigtige børn som en overnaturlig tilstedeværelse frem for at betvivle: ”De gennemsigtige børn har store triste øjne, de siger aldrig noget og bliver ikke voksne. Børnene kan ikke spille baseball, fordi de er gennemsigtige og kan derfor hverken gribe eller kaste bolde” (ibid, 34). Vi har altså at gøre med en tilstedeværelse af væsener, som ifølge Josefs beskrivelse er af overnaturlig karakter.

Hvad der bidrager yderligere til antagelsen om, at der eksisterer overnaturligheder i denne for-tælling, er Josefs beskrivelse af sine erindringer om sin fars forældre. Her skal det som det første inddrages, at Josefs fader hævder, at sin fortid i militæret har gjort ham til menneskekender, og at han mener at kunne ”læse ordene i Farfars brystne øjne, selvom de aldrig vekslede et ord. Farfar mistede ikke blot en ben i krigen, men blev også stum” (ibid, 32). Selvom Josefs fader mener, at han selv kan agere talerør for sin faders følelser og tanker, er der flere indikatorer på, at det nærmere er Josef, som har et specielt mentalt bånd til sin farfar. Dette kommer til udtryk gennem de erindringer, som Josef har om sine bedsteforældre: ”Han erindrer, at han flere gange så Farfar kysse smilende Farmor i den lysegrønne fløjlsænestol, hvor Farmor ofte sad. Farmor havde runde, bløde lår og en stor hat på

hovedet med friske blomster” (ibid, 34). Tidligere fremgik det, at Josefs fader ”ikke var så gammel, da Farmor døde” (ibid, 33), hvorfor Josef umuligt kan have været i live tids nok til at have erindringer om sin farmor. En sekvens i fortællingen indikerer, at farfaren gennem et muligt mentalt bånd til Josef kan have overført disse erindringer til ham: ”Josef rørte og rørte ved Farfar. Han aede videre ned på den lysegrønne lænestol, hvis bløde fløjpl pludselig forvandlede sig til de blødeste og rundeste dame-lår” (ibid, 35). Gennem nærkontakten med sin farfar synes Josef altså at få overført erindringer om sin farmor. Dermed har vi nu to markante faktorer, der peger i retning af, at ”Benet” er en overnaturlig fortælling, hvorfor jeg i den resterende del af analysen af denne fortælling vil forholde mig til den som overnaturlig.

Da Josef på sin faders opfordring hopper af toget ved den mark, hvor farfaren i sin tid mistede sit ben, møder han pludselig en ældre mand med kun et ben. Denne mand beskriver det store krigsslag, der fandt sted på den pågældende mark, og hvilke skader han og en kammerat pådrog sig under slaget. Da vi allerede har sluttet os til, at fortællingen med al sandsynlighed er overnaturlig, kan manden tænkes at være en manifestation af Josefs farfar, hvilket hans manglende ben indikerer. Den etbenede mand kan dog også tolkes at være farfarens kammerat, idet han fortæller, at ”granatchokket havde gjort ham [kammeraten] stum” (ibid, 42), hvilket vil være en helt ekstraordinær tilfældighed. Den gamle mands tilstedeværelse bidrager altså yderligere til antagelsen om, at fortællingen er overnaturlig.

Hvad den gamle mand også bidrager til, er en tolkning af fortællingen som allegorisk. De allegoriske betydninger af de fortællinger som er blevet analyseret hidtil, har været implicite i teksterne og er kun blevet inddraget, fordi jeg har tolket dem som sådan. Imidlertid synes det allegoriske aspekt i denne fortælling at fremgå tydeligere, hvor det kommer til udtryk i den gamle mands direkte tale, blandt andet i hans forklaring af de gennemsigtige børn, som han beskriver ”var de dødsdømte soldaters ufødte børn” (ibid, 41). Dette forklarer også, hvorfor de gennemsigtige børn i landsbyen særligt færdes ”omkring de forladte hustomter og enkerne [...] der mistede deres mænd i krigen” (ibid, 34). Det synes derfor plausibelt at tolke de gennemsigtige børn som symboler på eller manifestationer af sorgen hos de efterladte til de dræbte i krigen. Ydermere siger den gamle mand: ”Den der vælger kærligheden frem for fædrelandet belønnes sjældent” (ibid, 42). Denne frase kan tolkes som et tilnærmelsesvist eksplicit udtryk for fortællingens allegoriske betydning, der omhandler militærets og krigens paradoksalt: Den sociale arv, illustreret ved Josefs familie, fordrer at mænd går i krig, hvori de risikerer at pådrage sig permanente fysiske og psykiske skader, mens de ringeagtes hvis militæret

og krigen fravælges. Allegorien fremgår derfor tydeligere i denne fortælling end i de øvrige hidtil gennemgåede fortællinger.

Nu må vi spørge os: Kan denne fortælling kategoriseres indenfor projektets teoretiske rammer? I Todorovs teori passer den i kategorien fantastisk-vidunderlig, eftersom at der tøves i fortællingens begyndelse, men denne tøven erstattes senere med en overbevisning om begivenhedernes overnaturlige karakter. Om Todorov vil betragte fortællingens allegoriske aspekt som eksplicit og dermed afvise den som fantastisk-vidunderlig er uvist, ligesom det også er uvist, om han vil afvise min tolkning af fortællingen som allegorisk, jævnfør hans teori hvori allegorien og læsertolkninger var hinanden gensidigt udelukkende. Samtidig kan vi også indplacere fortællingen som magisk realistisk, jævnfør Faris' fem karakteristika. Fortællingen indeholder flere ikke-reducérbare elementer af magi, de gennemsigtige børn og erindringsoverførslen, samtidig med at fænomenernes verden også er til stede deri. Vi ser ydermere en forskydning af tid og rum, hvilket kommer til udtryk gennem det mentale bånd mellem Josef og farfaren, som giver fælles erindringer på tværs af generationer og den etbenede mand, som muligvis er Josefs farfar. "Benet" er altså en fortælling, der både kan kategoriseres som magisk realistisk og fantastisk-vidunderlig, hvorfor det teoretiske overlap, der blev omtalt i gennemgangen af Faris' teori, hermed er eksemplificeret.

En anden fortælling som skaber en tøven i læseren til trods for gennemgående allegoriske antydninger, har titlen "Mørke cyklister". Dette er som tidligere nævnt både titlen på en fortælling, der oprindeligt er udgivet i *Mørkets egne*, men som også findes i fortællingssamlingen *Mørke cyklister*, som den har fået opkaldt efter sig.

Fortællingen "Mørke cyklister" omhandler parret Monica og Ernst, og kan generelt tolkes som en allegori over uhensigtsmæssige parforholdsdynamikker og hvilken part i et forhold, der har kontrollen over den anden part. I fortællingens begyndelse oplever vi hvordan Monica frustreres over, at Ernst konsekvent kommer sent hjem, og hvordan dette tærer på hendes fremtoning: "Monica vrider og vender sig af bekymring, fordi hun udmærket kan se, at han [Ernst] har det godt [...] Det er kun hende, der bliver for tynd og får sorte rander under øjnene" (Weitze 3, 2016, 102). På dette stadie er det Ernst, der besidder kontrollen i forholdet, og Monica som er den passivt afventende part. Men hvad er det, som får Ernst til at komme sent hjem hver dag? Det er i besvarelsen af dette undrings spørgsmål, at læserens tøven melder sig. Tæt ved Monicas og Ernsts bopæl er der et mørkt moseområde, som Ernst altid cykler igennem på vej hjem fra arbejde. Det beskrives, hvordan Monica har gjort sig nogle særdeles bizarre observationer i dette moseområde i aften- og nattetimerne: "Det var

cyklister uden lys. De hjulede fremad på mosens stier, råbte, truede og kaldte [...] Cyklisterne slog ud med cykelpumper [...] I det samme styrede en mørk cyklist lige imod hende [...] Cyklisten rejste sig hurtigt, daskede til hende med en pumpe og kørte videre” (ibid, 105). Denne flok af aggressive og truende cyklister som færdes i moseområdet, ses der flere indikatorer på, at Ernst tager del i. Monica har observeret, hvordan cyklisternes ”kroppe dampede af varme [...] indtil morgenlyset kom rislende mellem træerne. Da brølede cyklisterne, holdt hænderne for øjnene, vendte om og forsvandt” (ibid, 106), ligesom hun også har bemærket, hvordan Ernsts krop udgiver en sådan varme, at han ”varmer hele huset op [og at han enkelt gang] var så varm, at hun brændte sig” (ibid, 103). Her melder en tøven sig hos læseren, som undres over Ernsts og de mørke cyklisters natur. Hvorfor cykler de rundt ved mosen i nattetimerne, udgiver ekstrem kropsvarme og skyer dagslys? Er de simpelthen en flok overnaturlige natdyr?

Fortællingen tager en drejning, da Monica en aften begiver sig ud i moseområdet for at finde Ernst. Her gør hun endnu en bemærkelsesværdig opdagelse: ”På en lille græstue, midt i et mosehul står en hvis og lysende kvindeskikkelse [...] Det er Lucie. Hun drejer rundt som et fyrtårn, mens hun holder armene strakt ud til siderne. Omkring hendes ø flyder kroppe i vandet” (ibid, 108). Vi er tidligere i fortællingen blevet bekendte med, at Lucie er en kvinde, som Ernst har været betaget af, og som han fortsat har et billede af på sin opslagstavle. Monica får øje på Ernst i mosevandet sammen med de andre mørke cyklister, som synes at tilbede Lucie: ”Mændene stopper rundt om hende, de rækker armene ud og brøler et navn” (ibid). Beskrivelsen af Monicas følgende handling forstærker antagelsen, at fortællingen rummer overnaturlige elementer:

”Hun [...] hopper ned i det iskolde vand, dykker og får fat i en græstue ved Lucies fødder [...] Monica skubber hende i vandet, og den hvide pige falder til bunds med en sydende lyd. Hun falder i en uendelig brønd, der ender i det tomme rum på den anden side. To små lysende stjernepletter er alt, hvad der bliver tilbage” (ibid).

Beskrivelsen af hvordan Lucie falder i en uendelig brønd, der ender i et tomt rum på den anden side, og kun efterlader sig to lysende stjernepletter, associerer ikke til noget som helst bekendt fra fænomenernes verden men nærmere til en alternativ virkelighed, hvor mosevandet må tolkes som en passage til ”den anden side”. Formuleringen ”det tomme rum på den anden side” giver anledning til en antagelse om, at der i fortællingen findes to verdener: Fænomenernes verden som vi kender den med ”parcelhuskvarteret [...] omfartsvejen [og] middagsretter” (ibid, 101), og en anden parallel verden som er henlagt til moseområdet, hvor de mørke cyklister færdes. Da Monica har sendt Lucie til den

anden side og reddet Ernst op af mosen, får hun pludselig fat i en nøgle, som viser sig at kunne aflåse moseområdet og dermed afskære Ernsts fra at besøge stedet. Efter denne episode ses tydelige ændringer i Monicas og Ernsts forhold, jævnfør den indledende tilkendegivelse om fortællingens allegoriske antydninger. At Monica fratager Ernst muligheden for at besøge mosen, medfører nu en tydelig ændring i Ernsts fremtoning. Den kropsvarme han før udgød, er forsvundet fra ham: ”Kroppen er kold, selvom hun pakker ham ind i dyner og tæpper [...] Hans hud er blevet rynket og vortet af den lange tid på sofaen. Øjnene er lidt indfaldne” (ibid, 109-110). Med tiden frustreres Monica over Ernsts fortsat skrantende fysik, og først da hun igen låser moseområdet op, får Ernst sin gode fysik og sin kropsvarme tilbage.

Ligesom ”Benet” er ”Mørke cyklister” en fortælling, som jeg vil kategorisere som magisk realistisk og fantastisk-vidunderlig. Den rummer det ikke-reducérbare element af magi, hvilket tydeliggøres, da Monica sender Lucie til ”den anden side”, og i denne sammenhæng præsenterer fortællingen også et spændingsfelt mellem to separate verdener. Læseren oplever indledningsvist en tøven, men slutter sig senere til, at fortællingens begivenheder må forklares af overnaturlige love, hvorfor den er fantastisk-vidunderlig. Den allegoriske antydning er mere implicit end i ”Benet”, hvorfor Todorov muligvis vil godtage den som fantastisk-vidunderlig. Med denne fortælling ses altså endnu et eksempel på et teoretisk overlap mellem Faris og Todorov.

Hidtil har de fortællinger, som vi har gennemgået været kompatible med enten Todorovs eller Faris’ teorier. Spørgsmålet er nu: Gælder dette for alle ti fortællinger i *Mørkets egne*? Det kan fortællingen ”Akvanauterne” give os svar på. ”Akvanauterne” er en anden af de tre fortællinger, som findes i både *Mørkets egne* og *Mørke cyklister*.

”Akvanauterne” foregår på Antarktis, hvor der skal foregå en undervandsekspedition i søen Lake Vostok, som ”har været indkapslet i tusinder af år, og en undersøgelse af det mørke vand vil måske kunne fortælle, hvordan livet startede på jorden” (ibid, 115). Fortællingens to primære karakterer er de to akvanauter, Nicolaisen og Nina, som skal lede ekspeditionen. Man kunne umiddelbart tro, at fortællingen finder sted i fænomenernes verden, som vi kender den, da vi eksplicit får at vide at vi befinder os på Antarktis. Men det afsløres dog hurtigt, at det ikke er tilfældet. For denne fortælling finder sted i et univers, hvor der er opdaget liv på én af Jupiters måner: ”Udforskningen af rummet blev standset, da man opdagede intelligent liv i rummet. En ubemandet sonde, der var sat til at kredse om én af Jupiters måner, havde afsløret, at her var et samfund, som var kommet længere i sin udvikling end menneskets” (ibid). Grundantagelsen om hvilket univers denne fortælling skildrer, er derfor

anderledes end i de øvrige fortællinger. Her præsenteres vi ikke for uforklarlige magiske fænomener, som vi gør i ”Benet” og ”Mørke cyklister”, men i stedet for fiktive videnskabelige opdagelser, hvilket normalvis forbindes med og definerer science-fiction-genren. Men dernæst må vi spørge os: Hvad er forskellen på et univers, der indeholder fiktiv videnskab og et magisk realistisk univers? Hvis der da er en forskel? Jeg har formuleret en bud på en sondring mellem disse to størrelser, der lyder som følger: Hvis det overnaturlige element vi præsenteres for, er videnskabeligt forankret eller lægger op til at kunne forklares ud fra eksisterende videnskabelige praksisser som eksempelvis astronomi, så fordres en antagelse om, at vi præsenteres for et muligt eller tænkeligt fremtidsscenario – altså en mulig fremtidig udgave af fænomenernes verden som vi kender den i dag. Og verdensrummet er som bekendt et kolossalt og stort set uudforsket territorium, hvor der potentielt kan eksistere andre livsformer end mennesket. Det magisk realistiske, jævnfør Wendy B. Faris’ udlægning heraf som jeg forholder mig til, indebærer en større kontrast til fænomenernes verden. Med denne kontrast mener jeg blot, at det magisk realistiske ikke kan tænkes at skildre en mulig fremtidig virkelighed, men i stedet skildrer et helt alternativt magisk univers. Det er dermed termene ”magi” og ”videnskab”, der er afgørende for sondringen. Derfor mener jeg, at ”Akvanauterne” kan klassificeres som en science-fiction-fortælling og ikke en magisk realistisk fortælling, da den indeholder et ikke-reducérbart element af fiktiv videnskab men ikke af magi. Jeg mener heller ikke, at fortællingen kan kategoriseres som slet og ret vidunderlig jævnfør Todorovs teori, eftersom at ordet ”vidunderlig”, som tidligere fastslået, er en oversættelse af ordet ”marvelous”, der forbindes med det magiske.

Med ”Akvanauterne” har vi altså for første gang at gøre med en fortælling, som ikke lader sig indplacere i projektets teoretiske ramme. Et andet aspekt i fortællingen er imidlertid medvirkende til at påvise en gennemgående tendens blandt fortællingerne i *Mørkets egne*: Deres mulige allegoriske betydninger.

Fortællingen ”Akvanauterne” kan tolkes som en allegori over menneskets selvdestruktive tendenser, i særdeleshed set i forhold til deres behandling af Jordens natur og klima. Denne tolkning underbygges primært af beskrivelsen af fortællingens hovedperson Nicolaisen, herunder hans forhold til den anden akvanaut Nina: ”Nicolaisen følte kun en stærk beskyttertrang overfor Nina” (ibid, 119). Til trods for Nicolaisens beskyttertrang overfor Nina ender denne beskyttertrang alligevel med at forårsage katastrofale konsekvenser for dem begge. Efter at Nina betror til Nicolaisen, at hun er jomfru, bevidner Nicolaisen tilsyneladende en elskovsakt mellem Nina og en tekniker, som arbejder på basen, hvorpå de befinder sig. Grebet af sin beskyttertrang løber Nicolaisen ind til Nina, ”griber fat i

hendes hånd og trækker hende med sig [...] ind i det telt, hvor sonden og skakten er" (ibid, 123). Nicolaisen igangsætter herefter ekspeditionen i Lake Vostok, selvom de ikke har proviant med: "Det går snart op for folk, at Nicolaisen og Nina ikke kan komme op. De kan umuligt leve længe [...] Flere milliarder mennesker ser akvanauterne stå overfor hinanden og følger deres sidste tid" (ibid, 124). I den førnævnte allegoriske tolkning anskuer jeg Nicolaisen som repræsentationen af den meningsløse menneskelige selvdestruktivitet og Nina som repræsentationen af Jorden og naturen – noget uskyldigt og dyrebart, som kræver beskyttelse. Nicolaisens drastiske beslutning om at igangsætte ekspeditionen utidigt synes komplet meningsløs, og får som påvist fatale konsekvenser for ham selv og Nina, selvom den udspringer af et sympatisk motiv om beskyttelse af Nina. Her er derfor tale om en yderst destruktiv og uhensigtsmæssig handling, som dog sandsynligvis var ubevidst. Nicolaisens ubevidste destruktive tendenser beskrives også i en anden sammenhæng, hvor han observerer en mariehøne i sit værelse: "Pludselig kan han dufte nyudsprungne bøgeskove, og hvide anemoner stryger over hans kinder [...] Mariehønen sætter af. Han smiler af den kantede tur rundt i værelset" (ibid, 120). Synet af mariehønen synes altså at fornøje Nicolaisen og give ham behagelige associationer. Han har derfor ingen grund til at ville destruere mariehønen, hvilket han dog alligevel ubevidst gør: "Efter at stykke tid kigger han ned på sine hænder. De må have bevæget sig, uden at han har lagt mærke til det. Mariehønenes vinger pillet af, der er kun et ben tilbage og en rød kugle som vrider sig" (ibid, 122). Episoden med mariehønen kan altså tolkes som endnu et eksempel på den iboende destruktivitet, som mennesket besidder overfor naturen, symboliseret ved mariehønen, som man ellers bør tage vare på.

En yderligere årsag til at Nina tolkes som en repræsentation af Jorden og dens natur, er det faktum, at hun er jomfru. Jomfruelighed er et tilbagevendende tema i denne fortælling, som optræder i sammenhænge, hvor det sidestilles med noget værdifuldt og dyrebart. Eksempelvis siger Nicolaisen om ekspeditionen Lake Vostok: "Det største problem ved sondens design er, at den ikke må medbringe bakterier fra jordens overflade, fordi at det kan foruene søen [...] Søen skal så at sige være jomfru" (ibid, 115). Et andet eksempel er navnet på ekspeditionen, som er Maria-II, hvilket refererer til den mytiske karakter Jomfru Maria: "Med Maria-II ekspeditionen [...] kan man nærme sig det jomfruelige uden at ødelægge det" (ibid, 118). Det jomfruelige omtales altså som det, der ofte ødelægges, hvilket i denne tolkning er naturen og klimaet, hvorfor tilkendegivelsen om Ninas jomfruelighed forstærker antagelsen om, at hun repræsenterer en jordisk natur i forfald som følge af menneskelig destruktivitet.

Den sidste fortælling, som jeg vil inddrage i dette afsnit, er også vanskelig at placere i en teoretisk ramme. Den har titlen ”De røde sko”, og er den tredje og sidste fortælling, der findes i både *Mørkets egne* og *Mørke cyklister*. Fortællingen omhandler hovedpersonen Karen, som mistrives med sit udseende, i særdeleshed sine fødder om hvilke vi får at vide, er af sådan en størrelse, at hun bruger skostørrelse 44. Karen drømmer om at finde et par røde sko ”af mønstret læder med smal rem og lille hæl” (ibid, 89), derfra kommer fortællingens titel, men hendes fødders abnorme størrelse besværliggør at finde sko i passende størrelse. Karen indvilliger derfor i at betale en privat og lyssky kirurg 15.000 kr. for at ”skære lidt af [sine] fødder af, så [hun] kan passe en [...] størrelse 38” (ibid, 91). Hun køber efterfølgende de ønskede røde sko, men kan ikke få dem af efter at have iført sig dem. Allerede efter denne beskrivelse vil man formentlig kunne afkode, hvilken historie ”De røde sko” er en moderne version af: Brødrene Grimms fortælling om Askepot. Askepot-fortællingen rummede også en problematik om et par sko, som kvinder var villige til at skære legemsdele af dem selv for at kunne passe, hvor belønningen i så fald var at blive gift med en prins. Ligeledes er Karens motivation for indgrebet på sine fødder, ”[at] hun måske [ville] få en kæreste” (ibid, 95) som følge af en kosmetisk forbedring.

At fortællingen er en så åbenlys moderne version af så kendt et eventyr som Askepot, gør den vanskelig at placere genremæssigt. Dels mener jeg, at fortællingens uomgængelige sammenhæng med en anden fortælling har samme effekt på dens forhold til det fantastiske, som Todorov mener at det allegoriske har: Enhver antagelse om at fortællingens indhold skal tages bogstaveligt, forsvinder som følge deraf, hvorfor læseren ikke oplever nogen tøven. Fortællingen kan derfor ikke kaldes fantastisk på nogen måde. Men dens forhold til magisk realisme er mere kryptisk.

For det første skal det nævnes, at vi, ligesom i de øvrige fortællinger, oplever flere elementer fra fænomenernes verden, som vi kender den. Eksempelvis refererer fortællingen til jordnære dagligdagsfænomener såsom fester på arbejdspladser, som her er en pendant til slotsballet i Askepot, kommunale støtteordninger og køkkenartikel-producenten Raadvad (ibid, 92). Vi præsenteres altså for flere fænomener og objekter, som vi forbinder med den verden, vi kender og lever i. Men det er den mulige magiske tilstedeværelse i fortællingen, som er vanskelig at afkode. For det i fortællingen som synes at bryde med fænomenernes verden og skabe en alternativ verden, er i mindre grad en direkte magisk tilstedeværelse men i højere grad karakterernes, specielt hovedpersonen Karens, ræsonnementer og beslutninger. At en person vil indvillige i først at få skåret dele af sine fødder af med en Raadvad-kniv, og efterfølgende siger til kirurgen: ”Hug mine fødder af” (ibid, 95), da hun erfarer, at

hun ikke kan få de røde sko af, synes ganske enkelt ikke tænkeligt i det univers vi kender. Karens ræsonnement for at få hugget sine fødder af er som følger: ”Hvis hun blev invalid, kunne hun få noget kommunal støtte til et par håndsnyede røde sko, og så ville hun måske få en kæreste alligevel [...] Så bliver jeg også lidt lavere, tænkte hun” (ibid). Ydermere forsøger hun efter blot få dage ”at holde balancen på benstumperne” (ibid), hvilket ville være umuligt efter en amputering af en begge fødder foretaget med en ”økse” (ibid). Sådan vil intet menneske i den almene verden handle eller ræsonnere, hvorfor enhver antagelse om at tage fortællingens ord bogstaveligt endnu engang forkastes. Kun fortællingens slutning kan fremstå som direkte magisk, idet Karen oplever følgende: ”En dag åbnede loftet sig i hendes værelse [...] Højt oppe sad alle apostlene og lyttede til hende [...] Hun gled op og ud gennem loftet til dem” (ibid, 97). Men at Karen næste dag bliver fundet ”bleg og kold” (ibid) kan tolkes som en indikation på, at hun er død, hvorfor hendes syn om apostlene ligeså vel kan have været en drøm eller en illusion i hendes sidste levende minutter. Der er således intet ikke-reducérbart element af magi i denne fortælling.

Spørgsmålet er derfor: Hvordan skal man karakterisere ”De røde sko” genre-mæssigt? Den er hverken fantastisk, da den ikke giver anledning til nogen tøven. Den er ikke slet og ret uhyggelig, da Karens handlinger og ræsonnementer er for afsindige til at kunne forklares af naturens love. Den er heller ikke magisk eller vidunderlig, idet dens magiske aspekt er reducérbart. Kun én tolkning består: Tolkningen af den som en alternativ version af Askepot-fortællingen. At fortællingen utvetydigt henviser til en anden fortælling, anskuer jeg som en alternativ måde hvorpå allegorien kan manifestere sig. En fortælling kan altså også være allegorisk ved at vise sig som en alternativ version af en anden fortælling og ikke nødvendigvis blot ved at have en iboende og skjult mening. Fundamentet for ”De røde sko” er dens relation til Askepot, og dette fundament overskygger og underminerer enhver anden oplevelse, man må have af den. Denne fortælling kan derfor betragtes som et eksempel på en slet og ret allegorisk fortælling, der defineres af sin relation til en anden tekst og ikke af sit øvrige indhold.

Vi kan nu fastslå, at der blandt fortællingerne i *Mørkets egne* ses en betydelig diversitet i forhold til deres genre-mæssige tilhørsforhold. Dog har størstedelen af fortællingerne det tilfælles, at de synes at lægge op til allegoriske tolkninger.

Den slet og ret fantastiske fortælling

Hidtil har vi gennemgået fortællinger, der er blevet kategoriseret som slet og ret uhyggelige, fantastisk-uhyggelige, fantastisk-vidunderlige, magisk realistiske eller som har et ubestemmeligt genretilhørsforhold, men indeholder bemærkelsesværdige allegoriske implikationer. Spørgsmålet er nu:

Findes der i *Mørkets egne* én eller flere fortællinger, som lader det slet og ret fantastiske komme til udtryk? Til besvarelse af dette spørgsmål vil jeg inddrage fortællingen ”Museumsbarn”.

”Museumsbarn” omhandler et par, Henriette og Henrik, som er bosat i en lejlighed over et gammelt museum, hvor staten betaler deres husleje, mod at de til gengæld driver museet. Selvom de ikke har intentioner om at få børn, bliver Henriette alligevel gravid, hvorefter der begynder at foregå særlige ting på museet, hvilket afstedkommer en markant tøven hos læseren.

Den første mærkværdige ting, som læseren bemærker, er den hosten, som Henrik pludselig hører på museet: ”Nogen hoster nede i museet [...] er det Henriette? [...] Hver gang han kommer til hjørnestuen, bliver de kraftigere [...] Er hosten ikke lidt irttesættende. Eller er det én, som har fået noget galt i halsen?” (Weitze 2005, 124-125). På dette tidspunkt får hostens tilstedeværelse endnu ikke læseren til at tøve, eftersom at den kan tilhøre Henriette, men en bestemt oplysning ændrer læserens opfattelse heraf markant. Henrik læser om dame, der boede på museet før ham og Henriette: ”Hun døde på sofaen i hjørnestuen af en fæl hoste” (ibid, 126). Denne oplysning giver læseren anledning til denne skumle overvejelse: Tilhører den pågældende hoste den afdøde dames spøgelse? Hostene bemærker Henrik også under fødslen af sit og Henriettes barn, hvor de ”bliver højere og højere. Henrik ser på jordemoderen og Henriette, men de lægger ikke mærke til noget [...] Både [Henriette] og den fremmede hiver efter vejret og barnet kommer ud med et kæmpe host” (ibid, 126-127). Her synes det altså evident, at hostene ikke kommer fra Henriette, eftersom at der skelnes mellem Henriette og en ”fremmed”, som må antages at være den hostende. Muligheden for et tilstedeværelsen af et genfærd er altså til stede, hvorfor læserens tøven er ligeså.

Hvad der ydermere fremstår besynderligt i denne fortælling, er de informationer, der gives om Henriks og Henriettes barn, mens det stadig er ufødt. Henrik går med tanker om at bygge et puslebord, ”men det virker forkert, når nu de ikke engang ved, om det bliver et rigtigt barn” (ibid, 126). Tilkendegivelsen om at de ikke ved, om deres barn bliver ”rigtigt” eller ej, er højst besynderlig, da der umiddelbart ikke synes at være nogen grund til at tvivle på barnets ægthed. Til en scanning har en sygeplejerske sågar sagt, at ”Alt er i orden” (ibid, 125). Efter at barnet fødes, tilkendegiver Henrik fortsat tvivl, om hvorvidt barnet er ”rigtigt” eller ej: ”I lyset kan de også sikre sig at barnet virkelig er rigtigt” (ibid, 127). Denne slags besynderlige tilkendegivelser forstærker læserens tøven, da de foranlediger diverse overvejelser om overnaturlige forklaringer på, hvordan et barn ikke kan være ”rigtigt”.

Som tiden går og barnet vokser op, viser der sig at være noget mystisk over dets opførsel. Barnet er voldsomt knyttet til museet, udforsker alle dets afkroge og ønsker slet ikke at forlade huset. Barnets krop synes også at indgå i en slags symbiose med museet: ”Hvis det regner på huset, er barnets øjne fugtige, når solen skinner er de klare” (ibid, 128). I dette citat fremstilles barnet nærmest som en menneskeliggørelse af museet, hvilket forstærker antagelsen om en overnaturlig tilstedeværelse i fortællingen. Denne symbiose mellem museum og barn får en mulig forklaring, da der en dag findes et gammelt brev fra den afdøde dame, der tidligere ejede museet. Heri beskriver damen, hvordan det var ”som om blomsterne [i museets have] havde ansigter”, og hvordan hun fik ”fat i nogle egyptiske frø, der [angiveligt] kunne gøre kvinder gravide” (ibid, 129). Damen spiste mange af disse frø, men blev ikke gravid, og fik i stedet et af frøene i den gale hals, hvilket afstedkom hendes hoste. I sofaen umiddelbart efter barnets fødsel fandt Henrik et frø, som han plantede i en potte. Den plante som vokser ud af potten, viser sig at være den samme type plante, ”der gror rundt om huset” (ibid). Tidligere i fortællingen blev det beskrevet, hvordan undfangelsen af barnet fandt sted i et af de buskads, der gror rundt om huset. Med disse nye informationer kan det antages, at Henriks og Henriettes barn er et produkt af de egyptiske frø, som angiveligt kunne forårsage graviditeter, og at deres barn derigennem har sin symbiotiske tilknytning til naturen og til museumshuset. Denne antagelse vil i så fald endegyldigt afgøre, at fortællingen er overnaturlig og dermed fjerne læserens tøven.

Men fjernes læserens tøven helt? Findes der andre mulige forklaringer på begivenhederne end den oplagte overnaturlige? For at kunne besvare dette må vi betragte den information, vi som læsere får: For det første kan den mystiske hoste, som Henrik hører, være en hallucination, da det efter alt at dømme kun er Henrik, der hører den. I så fald har vi nu en naturlig forklaring på hosten. Den flora der gror rundt om huset, og som Henrik finder et frø af i sofaen, er ikke nødvendigvis, hvad der har afstedkommet Henriettes graviditet, da vi også har fået at vide, at ”[Henrik og Henriette] tager lidt mere lemfældigt på alting. Det gør [de] en dag ude i krattet” (ibid, 123). At de tager ”lemfældigt” på tingene, kan tolkes også at indebære en lemfældighed med hensyn til prævention, hvorfor barnet kan antages at være undfanget på normal vis uden en påvirkning fra et egyptisk frø. Barnets stærke tilknytning til museet og frygt for at forlade huset kan blot være en følge af et stort tryghedsbehov og angst for det ukendte, som nogle børn besidder. I fortællingens slutning begynder barnet at ”løbe omkring, [og] ender nogle gange ude på vejen og kan blive kørt over” (ibid, 130). Her kan barnet altså blot tolkes at have lært at overvinde sit tryghedsbehov og blive mere fortrolig med de omkringliggende omgivelser. Den føromtalt tilsyneladende naturlige symbiose mellem barn og hus kan blot være ekstraordinære tilfælde, og behøver ikke med absolut nødvendighed at være overnaturligt

betinget. Disse dobbelte forklaringsmuligheder er netop, hvad der i sidste ende giver anledning til at karakterisere "Museumsbarn" som en slet og ret fantastisk fortælling. Forklaringen på fortællingens begivenheder kan med stor sandsynlighed tolkes af overnaturligheder, da fortællingen rummer så mange tilfældigheder og usandsynligheder, at naturlige forklaringer derpå synes usandsynlige. Men ikke desto mindre er mulighederne for naturlige forklaringer til stede gennem hele fortællingen, hvorfor læserens tøvlen forbliver intakt. Med "Museumsbarn" har vi derfor det første eksempel på en slet og ret fantastisk fortælling i *Mørkets egne*.

Mareridtsfortællingen

Den sidste fortælling i *Mørkets egne*, som endnu ikke er gennemgået, er meget speciel. Den har titlen "Skatten" og omhandler et forældrepar, hvis datter bliver væk under et besøg på stranden. I forældrenes søgen efter datteren støder de imidlertid på en anden hjælpeløs pige, som deres opmærksomhed derefter henlægges til.

"Skatten" er centreret omkring en enkelt begivenhed i form af denne eftermiddag på stranden, hvor forældreparrets datter bliver væk. Den er opbygget således, at der springes mellem beskrivelser af de hændelser, der finder sted den dag, hvor datteren forsvinder og diverse flashbacks, hvor der uddeles yderligere informationer om moderen, som er fortællingens hovedperson. Fortællingen starter ganske normalt ud, men bliver gradvist mere underlig for så at kulminere i en særdeles bizar men interessant slutning.

Lad os begynde med fortællingens start, hvor datteren forsvinder: "De ser væk et øjeblik. Moren blinker med øjnene, da noget sand flyver op [...] Da faren ser op på stranden igen, og moren har gnedet sine øjne, er deres datter forsvundet" (Weitze 2005, 19). Vi har her at gøre med et scenarie, som er nemt at forestille sig: Et øjeblik uopmærksomhed som fører til, at man taber sit barn af syne, hvorefter man må finde barnet igen hurtigst muligt: "Jeg ser efter ved strandkanten, siger moren [...] Moren råber på datteren [...] Faren [...] går hen ad stranden for at lede" (ibid, 19-20). På dette tidspunkt i fortællingen synes begivenheden og personernes reaktioner herpå ganske naturlige og plausible. Men fortællingen tager en drejning, da forældrene finder en fremmed pige i strandkanten: "Hun er blevet væk, hvisker moren [...] De må køre til tankstationen for at ringe [...] Vi finder en telefonboks og så ringer vi, siger faren" (ibid, 22-24). Da forældrene finder denne fremmede pige, som de konkluderer også er blevet væk, ophører al tanke på deres egen forsvundne datter pludselig. Forældrene bliver hurtigt enige om at forlade stranden og køre til en tankstation for at hjælpe den fremmede pige, alt imens deres egen datter, for alt de ved, kan være druknet eller kommet til skade på stranden,

som de forlader. Deres handlinger i denne sammenhæng synes derfor meget mærkværdige. Hvad der virker yderligere mærkværdigt, er den dialog, som moderen har med den fremmede pige, efter at de har sat sig ind i bilen: ”Pigen siger et par ord og kigger ud af ruden. – Du skal tie stille, siger moren. – Hun er måske bange, siger faren” (ibid, 24). Det vides ikke, hvilke ord pigen siger, som får moderen til at bede hende om at tie stille, eller som får faderen til at antage, at hun er bange. Især fremstår det underligt, at kvinden beder den fremmede pige om at tie stille, da der umiddelbart ikke synes at være nogen grund dertil.

Men tager man fortællingens førnævnte flashbacks i betragtning, kan der alligevel tolkes at være en bestemt årsag til moderens ordre til den fremmede pige. I disse flashbacks beskrives det, hvordan der ligger en plantage bag klitterne på stranden. Denne plantage har moderen et bestemt og anstrengt forhold til. Dette antydes første gang, da hun løfter den fremmede pige op på stranden: ”Moren ryster, ser ind mod plantagen og trykker barnet ind til sig, til det begynder at sprælle for luft” (ibid, 23). Moren synes altså at blive meget anspændt og urolig, da de går forbi plantagen. Da de efterfølgende kører igennem plantagen i bilen, sker der noget mærkværdigt: ”I mørket strækker pigen sine fingre frem og niver pludseligt morens arm så hårdt, at hun må trykke hånden fast til munden for ikke at skribe” (ibid, 25). Lige efter denne besynderlige gestus fra pigen, tages vi med til et flashback, hvor moren anstrengte forhold til plantagen forklares. Moderen havde tre år tidligere en affære med en mand i plantagen, mens hun var gift med pigens far, og mistede i den forbindelse sin vielsesring: ”Det var inde mellem grenene, hun så ham. Først ansigtet, det mørke hår og den solbrændte hud [...] hun lod ham tage tøjet af sig [...] Da hun var nøgen fortsatte han med hendes vielsesring” (ibid, 26). Her bemærkes det altså, hvordan det er den fremmede pige, som trigger moderens ubehagelige erindring om episoden i plantagen. Den fremmede pige kan ses som en manifestation af moderens dårlige samvittighed over sin utroskab, hvilket også antydes ved, at den fremmede pige beskrives som ”solbrændt” og ”mørk” (ibid, 22, 23) ligesom manden i plantagen. At moderen som tidligere beskrevet knugede pigen til sig, så pigen får vejrtrækningsproblemer, og beder pigen om at tie stille i bilen, kan tolkes som udtryk for, at moderen ikke ønsker påmindelser om et minde, som er forbundet med skam og fortrydelse.

Men fortællingen tager endnu en drejning, da forældrene finder deres egen datter igen, mens de kører i bilen. ”[...] stop, der går nogen på vejen. Faren bremses hårdt, drejer og holder ind. Glas splintres bagi. Faren stiger ud af bilen [...] han griber barnet bagfra [...] og løber tilbage til bilen. Moderen får deres datter på skødet” (ibid, 27). Datteren er forkommen, hun er nøgen og har blod i ansigtet og torne i fødderne. Moderen vil give hende den fremmede piges trøje, men opdager da at

den fremmede pige pludselig er forsvundet, og tilsyneladende kun har efterladt sig en flækket rude: ”Vinduet ligner en frossen vandpyt nogen har trådt på” (ibid, 28). Her bliver fortællingen pludselig endnu mere mærkværdig, end den i forvejen var, da den fremmede pige er forsvundet på meget mystisk vis. Hun kan ikke være faldet ud gennem ruden, eftersom at ruden ikke er smadret men blot flækket, så den ligner ”et edderkoppespind trukket ud mellem to træer” (ibid). Hun kan heller ikke have åbnet bildøren og kastet sig ud, da moderen ”åbner bagdøren, kalder og leder” (ibid) uden at finde hende. Pigens forsvinden fra bilen må derfor umiddelbart antages at være betinget af love, som overstiger naturens.

Efter den fremmede piges forsvinden råber moderen: ”Vi skal hjem nu” (ibid), og kort tid efter ankommer de til deres indkørsel. Her finder moderen sin vielsesring mellem datterens tæer, hvorefter faren siger til hende: ”Du skulle se dig selv [...] prøv engang at se dig selv. - Moren lader øjnene glide ned over brysterne, maven, lårene og ned til de bare tæer, der standser på klinkerne. Hun trykker hånden ind mod hjertet og ser, at hun er nøgen” (ibid, 29). Moderens pludselige nøgenhed og fundet af vielsesringen mellem datterens tæer giver anledning til, at fortællingen, som mange af de øvrige, læses som en allegori, der i dette tilfælde er en allegori over moderens skam og dårlige samvittighed over den førnævnte utroskab. I kraft af den fremmede piges forsvinden og moderens pludselige nøgenhed, som heller ikke synes at have nogen naturlig forklaring, kunne fortællingen umiddelbart karakteriseres som en fantastisk-vidunderlig eller magisk realistisk fortælling, da vi befinder os i en genkendelig verden, hvor uforklarlige hændelser finder sted. Men denne fortællings form associerer til noget andet og mere end en sådan genrekategorisering.

Formen og fortællestilen i ”Skatten” associerer nemlig til formen på en ond drøm eller et mareridt, og rummer mange karakteristika, som forbindes med drømme: Det meningsløse i ens egen eller andre menneskers opførsel, her eksemplificeret ved forældrenes beslutning om at forlade deres egen datter på stranden for at hjælpe en fremmed. Et andet eksempel er diffus tale, eksempelvis moderens tidligere nævnte replik ”Du skal tie stille” hvis mening aldrig forklares. Yderligere ses der brud på det naturlige og på grænserne for tid og rum eksemplificeret ved den fremmede piges abrupte forsvinden og moderens pludselige nøgenhed. Og endelig er drømme og mareridt altid produkter af menneskets underbevidsthed, ligesom denne fortælling beskæftiger sig med undertrykt dårlig samvittighed og skam. Af denne årsag synes det mere nærliggende at anskue denne fortælling som et eksempel på Rosemary Jacksons teori, om hvordan det fantastiske udfolder sig. Jackson betragtede netop det fantastiske som en modus, der lod det underbevidste komme til udtryk, hvorfor man af denne årsag

antageligt også kunne have anvendt en dybdegående psykoanalytisk tilgang til fortællingen med stor succes.

Med ”Skatten” har vi altså en fortælling, hvis genreplacering primært defineres af de associationer, som dens ydre form og fortællestil giver anledning til og sekundært af dens allegoriske aspekt, eller hvorvidt den er overnaturlig eller ej.

Opsummering af *Mørkets egne*

Samtlige ti fortællinger i *Mørkets egne* er nu analyseret. Derfor vil jeg nu sammenfatte analyserne af dem i en enkel oversigt, som viser genreplaceringerne af de respektive fortællinger:

Slet og ret uhyggelige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- ”Lysene fra Kreta”, ”Bingo” og ”Griskhed”.

Fantastisk-uhyggelige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- ”Ikon”.

Slet og ret fantastiske fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- ”Museumsbarn”.

Fantastisk-vidunderlige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori / Magisk realistiske fortællinger jævnfør Wendy B. Faris’ teori:

- ”Benet”, ”Mørke cyklister”.

Slet og ret vidunderlige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- Ingen eksempler

Fantastiske fortællinger jævnfør Rosemary Jacksons teori:

- ”Skatten”.

Fortællinger som var inkompatible med projektets teoriramme:

- ”Akvanauterne”, ”De røde sko”.

Ydermere inddrog jeg mulige allegoriske betydninger i mine analyser af følgende fortællinger: ”Griskhed”, ”Ikon”, ”Benet”, ”Mørke cyklister”, ”Akvanauterne”, ”De røde sko” og ”Skatten”, hvilket vil sige syv ud af de i alt ti fortællinger. Jeg udelukker naturligvis ikke, at de tre øvrige fortællinger

”Lysene fra Kreta”, ”Bingo” og ”Museumsbarn” også kan rumme allegoriske antydninger, men disse var i så fald ikke ligeså påfaldende som i de syv øvrige.

Som beskrevet i metodeafsnittet ”Valg af og tilgang til analyseobjekter” var ét af formålene med analysen af *Mørkets egne* at påvise eventuelle tidlige tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab. Spørgsmålet er nu: Hvad kan vi sige om dette forfatterskab i tiden omkring år 2005, hvor værket er udgivet? Som det første bemærkes det i den ovenstående oversigt, hvordan genreforholdet hos de ti fortællinger i værket er særdeles divergerende. Samtlige genrekonstellationer gennemgået i specialets teoridel med undtagelse af ”det slet og ret vidunderlige” er repræsenterede, med yderligere tilføjelse af to fortællinger som ikke lod sig genremæssigt placere, hvorfor værket må siges at være ganske vidt omspændende. Charlotte Weitzes forfatterskab omkring år 2005 er altså præget af megen genremæssig diversitet og tendens til allegoriske implikationer.

Dermed har vi nu færdiggjort analysen af *Mørkets egne*, hvorfor vi nu vil vende os mod projektets andet analyseobjekt: *Mørke cyklister*.

Mørke cyklister

Om fortællingssamlingen *Mørke cyklister* ved vi allerede, at fortællingerne ”Akvanauterne”, ”De røde sko” og ”Mørke cyklister” også indgår. Derfor kan vi allerede nu slutte os til, at fortællingerne i denne samling ligesom *Mørkets egne* må have i hvert fald delvist divergerende genretilhørsforhold. Men hvordan forholder det sig med de øvrige elleve fortællinger i *Mørke cyklister*? Vil analysen af disse påvise en bred genremæssig diversitet tilsvarende *Mørkets egne*, eller vil der danne sig et andet mønster? Dette vil vi nu afdække.

De uhyggelige fortællinger

Ligesom i analysen af *Mørkets egne* vil jeg starte med at inddrage to fortællinger, som jeg kategoriserer som slet og ret uhyggelige. De har titlerne ”Villy” og ”Terror”.

”Villy” blev oprindeligt udgivet i Charlotte Weitzes fortællingssamling *Bjergtaget* fra 1999, og er en fortælling om pigen Mina, der sammen med sine forældre er på besøg hos et par, Inge og Hans-Kurt, som bor på landet. Minas families relation til Inge og Hans-Kurt gøres der aldrig rede for, men vi får at vide, at Mina tidligere har tilbragt sin sommerferie hos dem. Det beskrives, hvordan Inge under besøget ”ikke er helt rask”, ligesom hun beskrives som ”tavs” og hendes øjne som ”store og tomme” (Weitze 2016, 61), hvilket står i kontrast til Inges energiske og pædagogiske væsen under Minas sidste sommerferie besøg hos dem.

Under besøget tilbringer Mina en del tid med Hans-Kurts hund Villy, hvorfra fortællingen har sin titel. Denne hund har Inge tilsyneladende et fremmedgjort forhold til og muligvis været utryg ved: ”Inge har aldrig kløet ham på maven eller gået tur med ham” (ibid, 62), ”Inge sagde at Villy altså kun var et dyr og havde sit jagtinstinkt i behold [hvorfor hun låste ham inde, når hun og Mina gik tur i skoven]” (ibid, 62, 66). Men er der en grund til at være utryg ved Villy? Lad os se nærmere på beskrivelsen af hundens adfærd. Umiddelbart beskrives Villy som ”børnevenlig” (ibid, 62), og Mina er tilsyneladende ganske tryk ved hunden: ”Hun kæler med ham og siger at han er en god hund” (ibid, 64), ligesom hun beskriver ham som sin ”bedste ven” (ibid, 63). Men ser man nærmere på Villys opførsel overfor Mina samt Hans-Kurts udtalelser om hunden, dannes et lidt anderledes indtryk af hunden: ”Han bider fat i hendes kjole, så der kommer en flænge. Mina falder og skraber knæet [...] Villy hopper op ad hende. Hans kløer river hende på armene [...] Du passer lige på, han kan godt finde på at nappe dig, hvis du stikker hovedet for tæt på, råber Hans-Kurt” (ibid, 63-64). Er Villy mon så børnevenlig som først antaget, eller udviser hunden en utæmmet og voldsom adfærd i de førnævnte citater?

Dette spørgsmål gives der klarhed over, da baggrunden for Inges personlighedsændring forklares. Vi hører først, hvordan Mina tidligere har oplevet, at Inge efter et skænderi med Hans-Kurt kørte afsted på sin knallert: ”Hans-Kurt sendte Villy ud efter hende. Villy løb, gæde og snerrede [...] Men dengang indhentede Villy hende ikke” (ibid, 66). Derefter får vi beskrevet den ulykke, som Inge har været ude for, og som ændrede hendes personlighed: ”Hans-Kurt havde fundet Inge i bladene ved kanten af skovvejen, hvor hun lå ude af stand til at røre sig. Øjnene stirrede op i luften. Det ene bukseben var revet op [...] Blod løb ned af hendes ben, og knallerten havde eksede hjul. Villy kunne ingen, men han kom hjem næste morgen” (ibid, 67). Da vi ved, at Hans-Kurt tidligere har sendt sin hund afsted for at jage Inge, synes det alarmerende sandsynligt, at årsagen til Inges ulykke er, at Villy har angrebet hende på Hans-Kurts kommando. I fortællingens slutning farer Mina vild i skoven, da hun pludselig hører noget brumme ved siden af sig: ”Hun ser op på stengærdet. Det er Villy, som står deroppe [...] Villy logrer ikke længere, men knurrer med blottede tænder [...] Han sætter i et langt spring ned mod hende. Mina vælter” (ibid, 68). Villys angreb på Mina i denne slutning bekræfter mistanken om Villy som en utilregnelig og farlig hund, hvilket sandsynligvis er en naturlig følge Hans-Kurts opdragelse. Det er således en uhyggelig historie, da den ikke indeholder nogle overnaturlige eller magiske elementer. Det uhyggelige i fortællingen består i dens gradvise afsløring af de tragiske konsekvenser, som en uhensigtsmæssig opdragelse af en hund har medført.

En anden slet og ret uhyggelig fortælling har titlen ”Terror”. Denne fortælling blev oprindeligt udgivet i Weitzes fortællingssamling *Det Hvide Kvarter* fra 2011, og omhandler en moder, Lona, hvis 18-årige datter Petrine skal giftes ind i en muslimsk familie. Ligesom ”Villy” giver ”Terror” på intet tidspunkt anledning til nogen tøven eller nogen antagelse om en magisk eller overnaturlig tilstedeværelse. I stedet er ”Terror” en fortælling om en moders angst for at miste sin datter. I fortællingen beskrives det, hvordan Lona og Petrine har haft et delvist fremmedgjort forhold til hinanden, hvordan Petrine har været tæt knyttet til Lonas veninde Rikke, og hvordan den anderledes kultur, som Petrine skal giftes ind i, giver Lona anledning til bekymringer. Lonas bekymringer forstærkes, da Petrine en dag siger til hende uden at forklare yderligere: ”Mor, hvis nogen spørger efter mig, så sig, at jeg sover her. Det skal du sige, hvis mine veninder spørger, eller hvis Mehmeds forældre spørger. Du bliver nødt til at hjælpe mig” (ibid, 140). Kort efter hører Lona i en nyhedsreportage, at et terrorangreb har fundet sted på Svanemøllen Station, hvorefter hun tænker: ”Kan Petrine have været med? Kan Mehmet [Petrines forlovede] have været med?” (ibid, 144). Det viser sig dog, at Petrine og Mehmet ikke har stået bag terrorangrebet, men at Petrines hemmelighed i stedet er, at hun har fået foretaget en abort, hvilket hun ønsker at holde hemmeligt for Mehmeds religiøse familie. Det uhyggelige i denne fortælling består primært i Lones foruroligende mistanke om sin datters og svigersøns aktiviteter samt hendes frygt for at miste din datter: ”Det er jo bare fordi, jeg ikke kan tåle at miste [...] det er bare fordi jeg ikke formår at give slip på min datter” (ibid). Frygt er som tidligere nævnt én af hyppigste centrale drivkræfter i de uhyggelige fortællinger.

De uomgængelige allegorier

Tendensen til at læse Charlotte Weitzes fortællinger som allegoriske gør sig også gældende hos nogle af fortællingerne i *Mørke cykler*. I særdeleshed hos fortællingen ”Biller”, oprindeligt udgivet i Charlotte Weitzes debutsamling *Skifting* fra 1996, hvor en allegorisk tolkning af dens begivenheder synes uomgængelig.

”Biller” omhandler hjemmehjælperen Katrine, som under et rutinebesøg hos den ældre mand Karl Bakkesen bliver indviklet i nogle afsindige begivenheder. Som læsere bliver vi hurtigt mistænksomme overfor Bakkesen, da hans udtalelser og handlinger fremstår særdeles dubiøse i kraft af en viden, som vi i forvejen har fået. Vi får indledningsvist at vide, at Katrine ”har overtaget Susannes rute i dag. Ingen har set Susanne siden i går. Det ligner ikke Susanne” (Weitze 2016, 29). Da Katrine efterfølgende ankommer til Bakkesens hus, ser hun at en ”steg damper på bordet [...] - Det er hjemmehjælperen. Bakkesen retter armen ud og peger på maden. Så må Susanne altså have været her i dag, jeg må have taget fejl” (ibid, 31). Katrine tolker det faktum, at der står en steg på bordet, som et

tegn på, at Susanne har været hos Bakkesen tidligere og tilberedt stegen. Men hos læseren foranlediges den mistanke, at Bakkesens gestikulation mod stegen sammen med hans tilkendegivelse ”Det er hjemmehjælperen” skal tolkes som et udtryk for, at Bakkesen har myrdet Susanne og tilberedt hendes krop. Denne antagelse vil forklare, hvorfor ingen har set Susanne siden dagen før. Mistanken mod Bakkesen forstærkes yderligere, som fortællingen skrider frem, hvor hans opførsel og udtalelser bliver stadig mere foruroligende:

”Bakkesen fortæller: - Susanne kom ind af døren [...] Hvis jeg var i dårligt humør, og så er jeg ikke venlig, gjorde hun mig glad, sagde de rigtige ting, så jeg ikke ... Ritch. Katrine gisper da han tager kniven og fører den til sin egen strube. Men det bliver kun til et stort hvidt snit i luften. – Uden Susanne var det ikke sikkert, at jeg havde lyst til at leve” (ibid, 32-33).

Bakkesens udtalelser og gestikulationer med kniven i dette citat indikerer, at han havde tænkt sig til at myrde Susanne, såfremt hun ikke imødekom hans krav om at ”gøre ham glad” og ”sige de rigtige ting”, og hans afsluttende bemærkning synes ydermere at indikere tanker om selvmord.

Hidtil fremstår fortællingen som en uhyggelig og makaber beretning om en gal ældre mand med hang til at myrde sine hjemmehjælpere. Men den indeholder et helt essentielt allegorisk aspekt, hvori Bakkesen er en afgørende figur. For fortællingens fokus er ikke blot henlagt til Katrines besøg hos Bakkesen, men også til Katrines personlige liv med sin kæreste Nicolaj. Der ses tydelige paralleller i beskrivelsen af Nicolaj og beskrivelsen af Bakkesen. Nicolaj er ligesom Bakkesen helt afhængig af et andet menneskes tilstedeværelse, i dette tilfælde Katrines, og tanken om at miste Katrine har drevet ham til selvmordsforsøg:

”Du er den eneste, der betyder noget for mig. Forlad mig aldrig, siger [Nicolaj til Katrine] [...] Hun er ikke forelsket i ham længere, men da hun endelig fik ordene over sine læber [...] forsvandt [Nicolaj] ud på badeværelset, hvor hun senere fandt ham. I håndledet forsøgte at ridse hendes navn med en kniv [...] Næste dag kunne hun ikke andet end at kysse ham igen” (ibid, 33).

Nicolaj truer således Katrine til at blive i et forhold, som hun ikke længere ønsker at være i, da hun indirekte vil være skyld i hans selvmord, hvis hun afbryder forholdet med ham. Under Katrines besøg hos Bakkesen nævnes og henvises der så hyppigt til Nicolaj i forbindelse med beskrivelsen af Bakkesen, at en tolkning af Bakkesen som en manifestation af Katrines psykisk voldelige kæreste synes helt essentiel for at forstå fortællingen: ”Bakkesen sender et hvalsmil ligesom hendes kæreste Nicolaj [...] Fra etagen ovenover spilles en gammel knasende plade. Det er Nicolajs yndlingsopera [...] Bakkesen blinker med det ene øje, men det er uden liv. Pupillen er hvid [...] [Nicolaj] har det samme

hvide i sit øje” (ibid, 31-33). Disse faktorer samt Bakkesens selvmorderiske tendenser, hvilke ekspliciteres i fortællingens slutning, synes at pege i tydelig retning af denne allegoriske tolkning af fortællingen. I fortællingens slutning hvor Katrine rejser sig for at forlade Bakkesens hus, reagerer Bakkesom ligesom Nicolaj med selvmordstrusler: ”Ønsker De at se mig dø lige for dine øjne?” (ibid, 36), hvortil Katrine svarer ”Ja, Bakkesen, gør, hvad De vil” (ibid). Da falder Bakkesen om på gulvet, men det er uvist, om han virkelig er død eller blot lader som om. Men inden da præsenterer Bakkesen et glas med biller for Katrine, som symboliserer ”Samvittigheden [hos Katrine] [...] Den kravler, kryber og snager. Du kan høre dem hele tiden” (ibid, 35). Da det lykkes Katrine at forlade Bakkesens hjem, tager hun billerne, sin dårlige samvittighed, med sig og hælder dem ned i en rist: ”Katrine sukker og ved, hvad hun må hjem og sige til Nicolaj” (ibid, 37). Med denne eksplicite symbolik og de mange tydelige paralleller mellem karaktererne Nicolaj og Bakkesen fremstår denne fortællings allegoriske aspekt så uomgængeligt, at spørgsmålet om dens genretilhørsforhold bliver af perifer betydning.

I forlængelse af denne udlægning er det relevant at inddrage nogle af de refleksioner om Tzvetan Todorovs syn på det allegoriskes indvirken på det fantastiske, som jeg præsenterede i teoriafsnittet ”Det fantastiske ifølge Tzvetan Todorov”. Deri skrev jeg, at det var vanskeligt at anerkende eller afvise Todorovs pointe om, at det allegoriske måtte være eksplicit til stede i en fortælling, før en allegorisk læsning ville have sin berettigelse. Eftersom at jeg sidenhen har analyseret flere af Charlotte Weitzes fortællinger som allegoriske, er jeg nået frem til yderligere refleksioner om dette spørgsmål, hvilket analysen af ”Biller” kan medvirke til at give klarhed over. Som det fremgår i min analyse af ”Biller”, er jeg enig med Todorov i, at såfremt en fortællings allegoriske aspekt fremstår tilstrækkeligt eksplicit, ophører enhver interesse for den pågældende fortællings genretilhørsforhold, eftersom at allegorien bryder illusionen om, at det læste skal tages bogstaveligt. Men jeg mener modsat Todorov, at det bør være en vurdering foretaget af læseren, om den pågældende allegori er tilstrækkeligt eksplicit til at bryde denne illusion. I fortællingen ”Mørke cyklister” fra *Mørkets egne* indgik det allegoriske og det fantastiske i sameksistens, da denne fortællings allegoriske aspekter var så tilstrækkeligt implicitte, at illusionen om det overnaturlige ikke blev brudt. I ”Biller” vurderer jeg, at det allegoriske ligesom i ”De røde sko” har en altoverskyggende karakter, der eliminerer ethvert spørgsmål, om hvorvidt fortællingen er fantastisk, magisk, uhyggelig eller vidunderlig.

En anden fortælling med et ligeledes uomgængeligt allegorisk indhold har titlen ”Lupus”, og blev oprindeligt udgivet i Weitzes fortællingssamling *Det Hvide Kvarter* i 2011. ”Lupus” omhandler kvinden Tanja, som længes efter at blive mor, mens hendes mand Søren er mere optaget af hunde end af børn. Denne fortælling læser jeg som en allegori over uindfriede forventninger og forestillinger,

som mennesket kan have om udsigten til tilværelsen som forælder. Dette kommer til udtryk gennem modsætningen mellem Tanjas ønsker og hendes forestillinger om, hvad livet som forælder indebærer, samt de erfaringer hun gør sig, da hun får et barn. Inden Tanjas graviditet forestiller hun sig følgende om forældrelivet: ”Jeg vil have et barn [...] der kender mig ud og ind. Et lille barn, jeg kender ud og ind [...] Når det kommer ud vil det være som at møde en engel. Vi skal altid være sammen” (ibid, 153). Tanja synes altså at anskue moderskabet som lig med harmoni og lykke. Samtidig er Tanjas stræben efter at blive mor også en stræben efter konformisme, hvilket udtrykkes gennem de sammenligninger hun drager mellem sin egen situation og sine medmenneskers. Inden Tanjas graviditet udtrykker hun følgende bekymringer om forholdet til sine naboer: ”Var det ikke ved at blive pinligt nu? [at hun og Søren ikke har udsigt til at få børn] [...] Måske troede naboerne slet ikke at hun kunne lide børn?” (ibid). Og under sin graviditet observerer hun en gruppe teenagere, om hvem hun tænker: ”[...] de gør som de gør, fordi de inderst inde vil være ligesom Søren og jeg [...] Det er dét alle vil: formere sig og bygge rede” (ibid, 159). Graviditeten og udsigten til forældrelivet synes altså for Tanja at være forbundet med en forestilling om lykke og idealer samt konformitetens glæde. Denne forestilling får Tanja gentagende gange bekræftet af sin nabo Ellen, som selv venter sit sjette barn. Eksempelvis bedyrer Ellen til Tanja, at børn er ”mest interessante når de er små, derefter forsvinder de ligesom for én [...] Men at holde et spædbarn i sine arme ... Hun sukede” (ibid, 155). Og efter at Tanja har født sit barn, som er en pige, bedyrer Ellen, at ”der er nu noget særligt ved piger [...] Man kan næsten blive veninder med dem [...] Piger er altid knyttet til deres mødre” (ibid, 163-164). Ellen fungerer gennem hele fortællingen, som den der bekræfter Tanjas idealforestillinger om forældrelivet, og som Tanja vil prøve at leve op til. Men disse forestillinger viser sig at være ganske utopiske, og realiteten viser sig at udarte sig helt anderledes for Tanja.

Ellens tidligere ytringer om glæderne ved at holde spædbørn i sine arme og det tætte bånd mellem mor og datter stemmer ikke overens med de erfaringer, som Tanja gør sig om moderskabet. Da Tanja har født sin datter, oplever hun, ”at hun slet ikke kendte den lille. Pigen lignede ikke det barn hun havde forestillet sig, og hun vidste ikke, hvad hun skulle gøre for at få hende til at holde op med at græde” (ibid, 163). Imidlertid synes Tanjas mand Søren at have et bedre tag på datteren: ”Den lille kiggede på ham med langsomme øjne og holdt op med at græde” (ibid). Dette er til trods for, at Søren under Tanjas graviditet ikke viste nogen interesse for at blive far: ”Jeg har sagt, at jeg ikke synes barnet er interessant før det kommer ud” (ibid, 160). Sørens interesse under graviditeten er nemlig henlagt til noget helt andet: Til en vildfaren ulv som jævnligt besøger deres have, og som Søren forsøger at tæmme.

Ulvens tilstedeværelse er medvirkende til at understrege fortællingens allegoriske betydning, da dens udvikling synes at være synkron med Tanjas. De første tegn på ulvens tilstedeværelse finder sted den aften, hvor Tanjas og Søren's barn undfanges: "Det skete i udløsningens øjeblik [...] et højt og langtrukket hyl" (ibid, 156). Efter fødslen af barnet oplever Tanja fortsat en magtesløshed og en utilstrækkelighed i forhold til pasningen af barnet, hvilket påvirker hende både fysisk og psykisk: "Hun [barnet] græder altid og jeg sover aldrig. Jeg ammer og ammer [...] Jeg får heller ikke sovet eller badet. Jeg får ikke gjort noget som helst. Jeg ser forfærdelig ud" (ibid, 165-166). Parallelt med Tanjas aftagende velbefindende viser den ellers tæmmede ulv tegn på ændret fysik og temperament: "[...] den var så sulten og nåede at overfalde mig [Søren] inden jeg åbnede tasken [...] Jeg måtte løbe hjem" (ibid, 166). Tanjas og ulvens synkrone tilstande fortsætter, og forværres kun som tiden skrider frem: "Dyret var gået efter struben, og havde fået fat i [Søren's] bryst. Han jamrede sig ved hver bevægelse og kastede blod op" (ibid, 168). Efter at Tanja en nat drømmer at have forsøgt at myrde barnet, beslutter hun sig, tilsyneladende i et øjeblik's vanvid, for at fodre barnet til ulven. Men Tanja mister pludselig bevidstheden, og vågner op til beskeden om, at ulven er blevet dræbt, og at Ellen er i færd med at amme Tanjas barn. Dette fremkalder imidlertid ingen reaktion hos Tanja, som nu synes emotionelt pacificeret. Ulven tolker jeg som en manifestation af Tanjas mentale udvikling som følge af at opleve sine forestillinger om forældrelivet forvitte. Denne mentale udvikling spænder fra tiltagende frustrationer, skrantende fysisk velvære og beslutninger truffet i vanvid til den emotionelle pacificering, symboliseret ved ulvens død, som Tanja udstråler i fortællingens slutning. Allegorien over de utopiske forestillinger om forældrelivet synes så essentiel for fortællingen, at det ikke kan forsvares at se bort derfra, hvorfor jeg ligesom med "Biller" vil undlade at analysere denne fortælling fra et genremæssigt perspektiv.

De slet og ret fantastiske fortællinger

Mørke cyklister rummer også flere fortællinger, der med afsæt i Todorov's teori kan karakteriseres som slet og ret fantastiske. Én af dem er "Flammer", der ligesom "Villy" blev udgivet i samlingen *Bjergtaget* fra 1999.

"Flammer" omhandler et uidentificerbart lig af en ung kvinde, som skyller på land nogle få uger efter, at hovedpersonen Karen starter et sommerferiejob hos den lokale bedemand. Karen har en stærk fascination af bedemanden, hvilket formentlig skyldes, at bedemanden engang reddede Karen fra at drukne. Karen udvikler jalousi på den døde kvinde, der nu befinder sig i bedemandens kølehus, da hun viser sig muligvis at være bedemandens fortabte kærlighed: "Dengang jeg var ung, kendte jeg en pige. Hun holdt af at svømme [...] En sommer skulle hun rejse bort. Næste dag fik jeg at vide at

færgen var gået under. Masser af lig drev ind på stranden [...] Men pigen fandt jeg aldrig [beretter bedemanden]” (Weitze 2016, 74). På dette tidspunkt fremstår fortællingen blot bizar og makaber, da det ikke ligefrem synes normalt at lade en død person være genstand for ens jalousi. Men fortællingens bizarre natur accelererer, da vi som læsere pludselig kommer i tvivl om, hvorvidt kvinden i bedemandens kølehus rent faktisk er død eller ej. Karen observerer nemlig, hvordan liget pludselig begynder at bevæge sig: ”Karen så på pigen. Hendes fingre bevægede sig ganske forsigtigt som i søvne” (ibid). Karen forsøger med al magt at afholde bedemanden fra at opdage, at kvinden måske ikke er død, hvilket foranlediger tanken om hendes jaloux natur: ”Karen pressede hende ned på båren, da hun forsøgte at rejse sig. Bedemanden kom tilbage. Karen stillede sig rystende foran båren, for at han ikke skulle opdage, at der var noget galt med hende” (ibid, 75). Karen er så determineret på at afholde bedemanden fra at opdage, at kvinden muligvis er i live, at hun vælger at skubbe kvindens bære hen til krematoriet for at brænde hende: ”Karen åbnede ovnlugen og skubbede hende ind. Hun løftede hånden, inden flammerne vred hende” (ibid).

Spørgsmålet er nu: Hvad foranlediger en kategorisering af denne fortælling som slet og ret fantastisk? Spørgsmålet kan besvares med ét ord: Tvetydighed. Som læsere lader fortællingen os aldrig slutte os helt til hverken den ene eller den anden forklaring på begivenhederne, hvorfor vores tøven bibeholdes fra fortællings start til slutning. Hvis vi antager, at Karens observationer om kvindens livstegn er sandfærdige, findes følgende tolkningsmuligheder: Enten er den døde kvinde bedemandens forsvundne kærlighed, som gik ned med en færge mange år tidligere, hvorfor fortællingen i så fald må være fantastisk-vidunderlig, da det synes utænkeligt i forhold til naturens love, at kvinden i så fald stadig kan være i live. Eller også er kvinden ikke bedemandens forsvundne kærlighed men blot en tilfældig kvinde, som måske kun har befundet sig i havet i kort tid, og som derfor muligvis er i en skindød tilstand. Denne mulighed omtales også af bedemanden: ”Man skal være helt sikker inden man brænder et lig. Jeg har hørt historier om piger, som har været skindøde i årevis” (ibid, 74). En alternativ mulighed er, at Karens observationer om den døde kvindes bevægelser er en hallucination. Tidligere i fortællingen er det beskrevet, hvordan Karen lider af en sygdom, som giver hende ”anfald af svimmelhed, og [får hende til at se] ting, som ingen andre så” (ibid, 73). Med denne viden synes det derfor plausibelt at antage, at kvindens livstegn er Karens indbildninger, hvorfor fortællingen i så fald vil være fantastisk-uhyggelig. Men i kraft af at begge tolkningsmuligheder består, altså mulighederne for både en naturlig og overnaturlig forklaring på begivenhederne, må ”Flammer” i sidste ende kategoriseres som slet og ret fantastisk.

En anden fortælling som også oprindeligt blev udgivet i *Bjergtaget*, og som jeg vil kategorisere som slet og ret fantastisk, har titlen ”Vildvinen”. Denne fortællings struktur er helt unik i forhold til de øvrige, da den er inddelt i korte kapitler med tilhørende overskrifter såsom ”Prolog”, ”Indledning”, ”Konflikten”, ”Klimaks” og ”Historisk efterskrift”. Denne struktur er dog mindre væsentlig for dens genretilhørsforhold.

I fortællingens begyndelse får vi fra et førstepersonsperspektiv at vide, hvordan en serieindbrudstyp kendt som ”Den nøgne indbrudstyp” foretager sine indbrud. Tyven fremhæver især, hvordan han engang brød ind hos familien, der boede overfor ham: ”En nat brød jeg ind, satte mig ved pigens seng og kærtegnede hendes hals. Men det var hendes far som vågnede først. Jeg tog flugten ned af køkkentrappen. Han havde et gevær og skød ud af vinduet” (ibid, 79-80). Efter denne beretning skifter fortællingens perspektiv til en tredjepersonsfortælling, hvor fokus er henlagt til familien, som indbrudstyven omtalte. Det er i denne sammenhæng, at fortællingens fantastiske aspekt introduceres. En nat vågner pigen, som indbrudstyven havde kærtignet, da der lyder en banken fra køkkendøren. Hun står op, åbner døren og observerer følgende: ”Noget småt hopper over dørtrinnet og [...] over dørtrinnet til hendes soveværelse” (ibid, 82). Da pigen efterfølgende har lagt sig i sin seng igen, oplever hun den lille skikkelse pusle omkring sig: ”Noget pusler ved pigens øre [...] Så sidder der pludseligt noget på pigens mave [...] Den siger ikke noget [...] Så er den pludselig væk igen [Det sidder på hovedpuden [...] Så lukker hun øjnene og venter” (ibid, 82-83). Da pigen vågner næste morgen, er hendes forældre overbeviste om, at der har været indbrud den pågældende nat, da køkkendøren fortsat står åben. De ved dog ikke, hvad den formodede indbrudstyp kan have stjålet. Pigen tænker, at de ”aldrig finder ud af, hvad som blev stjålet, om end [de] så kigger i alle kasser, skuffer og skabe” (ibid, 83). I fortællingens slutning, kapitlet som overskriften ”Historisk efterskrift”, berettes der om, hvordan familiens lejlighed overtages af en mand, som ”længe havde boet overfor i en sølle etværelses” (ibid, 84), ganske ligesom ”Den nøgne indbrudstyp”, der boede i ”et lille hummer lige overfor deres lejlighed” (ibid, 79). Da denne mand efter 26 år flytter ud af lejligheden, finder han en ”gammel, indtørret frø” (ibid, 85) i det værelse der engang tilhørte pigen.

Ligesom i ”Flammer” er tvetydighed det nøgleord i fortællingen, som foranlediger en tøven hos læseren, da der findes flere mulige forklaringer på fortællingens begivenheder, den ene mere bizar og syret end den anden. Hvis vi antager, at denne fortælling er overnaturlig, kan dens begivenheder forklares på følgende måde: Den lille skikkelse som skaffede sig adgang til pigens værelse, som vi må antage er den indtørrede frø, der findes efter 26 år, er i virkeligheden ”Den nøgne indbrudstyp”, som har en evne til at forvandle sig. Denne tolkning underbygges af pigens refleksion om frøen, da

den befandt sig på hendes værelse: ”Måske [er frøen] allerede gået i forvandling? tænker hun” (ibid, 83). Dette er naturligvis en henvisning til den eventyrlige myte om frøer, der kan forvandle sig til prinser, men hvis vi tager refleksionen bogstavelig og placerer den i kontekst med resten af fortællingen, når vi frem til følgende tolkning: Pigen kender ”Den nøgne indbrudstyv” i forvejen, da han tidligere brød ind hos familien blot for at kærtegne pigen, og efterfølgende blev jaget på flugt af pigens far, hvorfor vi kan antage, at hun også er bekendt med tyvens forvandlingsevne. Tyven er denne gang brudt ind med det formål at stjæle pigens mødom. Pigens tidligere nævnte tilkendegivelse om, at forældrene ”aldrig finder ud af, hvad som blev stjålet” (ibid, 83) underbygger denne tolkning, da det stjålne i kraft af dette citat synes at være noget immaterielt, som kun pigen kender til. I denne tolkning vil den mand, der flytter ind i familiens lejlighed og finder frøen derfor være en anden end ”Den nøgne indbrudstyv”. Det kan jo ikke udelukkes, at der findes flere små lejligheder overfor familiens lejlighed med mandlige beboere.

Hvis vi i stedet antager, at fortællingen ikke er overnaturlig, kan dens begivenheder forklares på følgende måde: Episoden med den mødomsstjælende frø var enten et mareridt eller en hallucination fra pigens side. Episoden fandt sted midt om natten, hvorfor det nemt kunne antages at være en drøm, ligesom pigens refleksion om frøens forvandling blot vil være en del af en irrationel drøm. Med den viden at pigen tidligere har oplevet at blive kærtegnet af en indbrudstyv, synes det endda ganske naturligt, at hun efterfølgende oplever mareridt om indbrud og stjålne mødomme. Frøen der findes 26 år efter, at lejligheden overtages af manden, der i denne tolkning sagtens kunne være ”Den nøgne indbrudstyv”, kan have været hvilken som helst frø, og behøver ikke nødvendigvis at have været samme frø, som fik muligvis fik adgang til pigens værelse 26 år tidligere.

Ligesom i ”Flammer” kan vi ikke med sikkerhed slutte os til én af disse to tolkninger, hvorfor vores tøyen bibeholdes gennem hele fortællingen. Derfor har vi med ”Vildvinen” at gøre med endnu en slet og ret fantastisk fortælling.

Den tredje fortælling, som kan placeres i kategorien slet og ret fantastisk, har titlen ”Spøgelsesbilist”. Denne fortælling er ikke tidligere udgivet i nogen fortællingssamling, men blev derimod oprindeligt udgivet i magasinet Ud & Se. Årstallet for den oprindelige udgivelse kendes ikke, men i *Mørke cyklister* er den lettere revideret i forhold til sin oprindelige udgivelse (Forlaget Samleren 1).

”Spøgelsesbilist” omhandler den døve ejendomsmægler Bo, som pludselig beslutter sig for at forlade den firmajulefrokost, han deltager i for i stedet at udforske sit gamle barndomshjem, som han stadig har en vis affekt forbundet med. Bos beslutning om at forlade julefrokosten fremstår

umiddelbart meget abrupt, men foranlediges muligvis af en utilpashed over at opleve sine kollegaer omtale sit barndomshjem som et hus, der er umuligt at sælge: ”Der boede et døvt ægtepar engang, kommunen købte huset som dødsbo [...] Nu vil de sælge det som byggegrund. Bo stivner” (Weitze 2016, 187). Herefter forlader han i beruset tilstand julefrokosten for at opsøge huset. På sin vej mod huset kører han af en forkert afkørsel til motorvejen, og kører derfor som spøgelsesbilist, ganske som bilisten der i sin tid slog Bos ligeledes døve forældre ihjel: ”Det er Bo, der er spøgelsesbilist [...] En bil fra motorvejen kom på forkert kurs. Far og mor kunne ikke høre hans advarsel, og de vendte sig derfor ikke om. Så tørnede bilen ind i hans forældre” (ibid, 189, 191). Denne tragedie kan antages at have været anledning til mange pinefulde minder for Bo, men barndomshjemmet synes alligevel at have en positiv affektionsværdi for ham. Det indikeres eksempelvis ved, at han ”besøger planteskoler for at prøve at finde nogle [roser] magen til [dem der groede i buskadset udenfor huset]” (ibid, 191).

Den affektionsværdi, som huset har for Bo, danner også baggrund for tilstedeværelsen af læserens tøven i fortællingen. Da Bo udforsker sit barndomshjem, ser han en lille dreng, som ”gør et tegn med hånden, som Bo ikke længere forstår. Drengen laver munden rund, som vil han sige noget med læberne” (ibid, 194). Kort efter forsvinder drengen, ”synet er forsvundet” (ibid). Vi har tidligere i fortællingen fået at vide, at Bo kun benyttede sig af tegnsprog og ikke kunne tale et forståeligt sprog, da han som barn levede sammen med sine døve forældre. Denne viden foranlediger den antagelse, at den lille dreng er en manifestation af Bo som barn. Om drengen imidlertid er et imaginært syn, som sidstnævnte citat kan synes at indikere, eller om hans tilstedeværelse er virkelig, er dog uvist, hvorfor fortællingen kategoriseres som fantastisk. I fortællingens slutning tilkendegiver Bo, at han muligvis kender ”den helt rigtige køber [til sit barndomshjem], som vil overraske alle” (ibid). Dem som Bo mener at overraske, er sandsynligvis de kollegaer, der mente, at huset var usælgeligt. Den ideelle køber som Bo har fundet til huset, kan antages at være ham selv grundet sin affekt forbundet med huset.

Den sidste fortælling, som jeg vil kategorisere som slet og ret fantastisk, har titlen ”Hvad gør en fugl?”, og blev oprindeligt udgivet i samlingen *Det Hvide Kvarter* i 2011. Denne fortælling omhandler musikeren Erling, som oplever at miste sin musikalitet, samtidig med at han bliver far til en søn. Det specielle ved denne fortælling er, at vi for første gang i de gennemgåede fortællingssamlinger er vidne til et fænomen, som Todorov omtaler som hyppigt forekommende i fantastiske fortællinger: Hovedpersonens tøven. Den tøven der har været til stede i de øvrige fortællinger, som jeg har kategoriseret som slet og ret fantastiske, har udelukkende været forbeholdt læseren og ikke fortællingernes hovedpersoner, der ikke har syntes at tøve ved de tilsyneladende overnaturlige hændelser, de er

blevet udsat for. Men det forholder sig imidlertid anderledes med hovedpersonen Erling i ”Hvad gør en fugl?”. Erling tøver for første gang, da han erfarer, at han ikke fremkalder den musik han ønsker, når han spiller på sit instrument, en obo: ”Kunne det tænkes at nogen havde pillet ved den? Erling [...] fik den mærkelige tanke, at det kunne være drengen. Han havde jo hørt hvor meget små børn kunne pille. Men nej [...] Det var ikke realistisk” (ibid, 176). Erling når altså at tænke den urealistiske tanke, at hans spæde søn har tiltvunget sig adgang til et instrument, der har ”ligget oppe på køleskabet hele tiden” (ibid), inden han ræsonnerer sig frem til, at dette ikke er realistisk. Men Erlings tanker om en mulig men ulogisk sammenhæng mellem sin søn og sin manglende musikalitet fortsætter i fortællingens første del: ”Det må have noget med barnet at gøre [...] Måske er det bedst, at jeg holder mig meget tæt på drengen og alligevel et stykke fra” (ibid, 177). Denne fortælling følger som den eneste hidtil den identifikationsregel mellem læser og hovedperson, som Todorov fremsatte, at de fleste fantastiske værker følger, idet læseren adopterer Erlings tøven om en mulig overnaturlig sammenhæng mellem barnet og manglende musikalitet.

Imidlertid ophører læserens identifikation med Erling i fortællingens anden del, da Erlings tøven tilsyneladende også ophører. Dette kommer til udtryk i Erlings refleksioner om den solsort, der har bosat sig i hans have: ”Den må være meget ked af det, mumlede Erling. Man kan ikke se nogen tårer. Den sagde heller ikke noget” (ibid, 181). Som var det en selvfølge, slutter Erling sig til, at solsorten må være meget ked af det, til trods for at den ikke udgyder tårer. Efter at have tøvet i fortællingens første del tillægger Erling nu en solsort evnerne til at være ked af det og kunne producere tårer som følge deraf. Disse egenskaber forbindes normalvis kun med mennesker, og det vil være særdeles unaturligt for en solsort at besidde. Erlings tøven mellem det naturlige og det unaturlige synes derfor at være ophørt, og læserens identifikation med Erling ophører naturligvis ligeså. Læserens tøven i forhold til om begivenhederne er af naturlig eller overnaturlig karakter bevares dog.

Erlings bizarre oplevelser med solsorten fortsætter i fortællingens afsluttende del. En aften får Erling et makabert syn ved at stirre ind i sin søns øjne: ”Erling stirrede derind og så den vippende solsort. I solsortens blanke øjne fandt han et billede af sin søn: Han lå på jorden, nøgen som en fugleunge. Han var død, splattet og sprækket. Erling skreg og tog fat om drengens hånd” (ibid, 182). Dette scenarie forstærker læserens mistanke om en overnaturlighed forbundet med Erlings søn, selvom synet i drengens øjne ligeså vel kan være en illusion, som følge af en oplevelse Erling havde tidligere på dagen, hvor han greb sin søn i at kvase solsortens unger, så de ”splattede på soveværelsesgulvet” (ibid, 180). I kraft af Erlings tidligere nævnte refleksioner om solsortens humør ved vi allerede, at hans perceptioner om virkelighed og naturlighed er slørede, hvilket øger sandsynligheden

for, at det førnævnte syn var en hallucination fra hans side. I fortællingens slutning finder en anden bizar hændelse sted. Solsorten synger en melodi, som Erling genkender som et partitur, han engang havde spillet, da han stadig havde sin musikalitet i behold. ”Der var sammenhæng mellem noderne og en følelse, som gik hele vejen gennem satserne. Hvordan kunne den? Han begyndte at græde [...] Konen kom ud, lyttede til fuglen og snøftede også lidt” (ibid, 182-183). At en solsort skulle kunne synge et komplekst musikstykke, som Erling tidligere har spillet, synes at være et alt for afsindigt scenarie til at lade sig forklare naturligt. Ligesom den foregående hændelse synes den eneste naturlige forklaring på solsortens sang, at det må være en hallucination fra Erlings side. Enten tillægger Erling solsorten nogle menneskelige egenskaber, formentlig følelser han projicerer fra sig selv, som manifesterer sig hallucinatorisk, eller også synger solsorten virkelig den pågældende melodi, hvilket vil gøre fortællingen fantastisk-vidunderlig. At Erlings kone også bemærker fuglens sang og påvirkes emotionelt deraf, indikerer sidstnævnte forståelsesmulighed, altså at fortællingen er overnaturlig. Men Erlings kones emotionelle påvirkning kan ligeså vel være en afspejling af sin mands gråd, og ikke et udtryk for at hun genkender eller påvirkes af fuglens sang. Begge forståelser af fortællingen har deres berettigelse, hvorfor jeg endnu engang vil slutte mig til, at vi har at gøre med en slet og ret fantastisk fortælling.

De magiske fortællinger

I analysens afsluttende del vil jeg fokusere på de sidste tre fortællinger i *Mørke cyklister*, der alle falder ind under genren magisk realisme. Blandt disse tre fortællinger ser vi, hvad jeg vil betegne som det mest rendyrkede udtryk for det magisk realistiske, der findes blandt de af Charlotte Weitzes fortællinger, som jeg beskæftiger mig med i dette speciale. Den første fortælling, jeg vil inddrage, har titlen ”Enøje, Toøje og Treøje”. Ifølge forordet til *Mørke cyklister* er ”Enøje, Toøje og Treøje” en del af et projekt som Charlotte Weitze arbejdede på i fortællingssamlingen udgivelsesår 2016. Denne fortælling må derfor antages at være udgivet for første gang i *Mørke cyklister*, og er derfor den nyeste fortælling i Charlotte Weitzes forfatterskab, som indgår i denne analyse.

”Enøje, Toøje og Treøje” omhandler en enlig mor, som får tre døtre. Indledningsvist i fortællingen introduceres vi for moderens tilværelse, som indebærer ganske anderledes levevilkår, end man forbinder med det normale. Læseren gøres hurtigt opmærksom på, at der er grund til at undre sig over både moderens og døtrenes udseende: ”Måske betragtede [pigernes far] hende bare som noget eksotisk eller et let offer [...] Dyrene har, ligesom pigerne selv, aldrig undret sig så meget over deres udseende” (Weitze 2016, 197). Efterfølgende berettes der om, hvordan moderen blev ”født med seks øjne, som sad fordelt rundt om hovedet. Hun kunne se om hjørner, og et af øjnene sad endda i nakken.

Hun var i stand til at sove halvt og være halvt vågen” (ibid). Beskrivelsen af moderens særdeles aparte udseende leveres med en entydighed, så læseren ikke foranlediges til at tro andet, end at informationen skulle være sand. Derfor overbevises vi som læsere ganske hurtigt om, at fortællingen er overnaturlig, da det synes ganske stridigt med naturens love at være født med seks øjne, at kunne se om hjørner og at besidde evnen til at befinde sig i en tilstand hvor man sover og er vågen samtidigt. Skulle der imidlertid være en læser, som fortsat tvivler på, om begivenhederne i fortællingen er af overnaturlighed beskaffenhed eller ej, vil beskrivelserne af moderens oplevelser med fødslerne af sine døtre elminiere denne tvivl. Moderens førstefødte datter blev ”født med blot et enkelt øje [som] sad midt i panden” (ibid). Da moderen kommer hjem fra hospitalet, opdager hun, at ét af sine øjne er forsvundet: ”Kun hvis hun så godt efter, var der en rest af øjet, en lille mælkehvid plet, på den ene kind” (ibid, 198). Dette mønster gentager sig, da moderen føder sin anden datter, som har tre øjne: ”Moren kiggede sig i spejlet og opdagede, at hun havde mistet tre øjne. Det ene var endda det i nakken” (ibid). Der kan således ikke længere herske nogen tvivl om, at fortællingen må være overnaturlig, da moderen oplever det helt uforklarlige mønster, at antallet af sine øjne mindskes, afhængigt af hvor mange øjne døtrene fødes med. Fortællingen rummer dermed det ikke-reducérbare element af magi, som er fundamentalt for den magiske realisme.

Dernæst må vi spørge os: Foregår fortællingen i et slet og ret magisk univers, eller befinder vi os i fænomenernes verden? Svaret på dette spørgsmål er allerede indikeret, da vi i fortællingen begyndelse fik at vide, at der var grund til at undre sig over moderens og døtrenes udseender. Vi befinder os således i et univers, hvor det ikke er normalt at have ét, tre eller seks øjne. Ydermere beskrives det, hvordan moderen fik tilbudt kosmetiske operationer, der havde til formål at fjerne de overskydende øjne: ”... lægerne talte så bekymret om hendes fremtid [...] På hospitalet tilbød man at fjerne det ene øje, som sad i panden” (ibid 197-198), ligesom der også tales om videnskabelige forklaringer på det usædvanlige antal øjne såsom: ”Var der sket en mutation i generne? For mange celledelinger eller for få?” (ibid, 197). Da moderen føder sit tredje barn, som har to øjne, siger jordmoderen: ”Den pige ligner én, som kan klare hele verden” (ibid, 199). Det synes derfor rimeligt at slutte sig til, at denne fortælling foregår i fænomenernes verden, som vi kender den, hvor der eksisterer læger, hospitaler og jordemødre, og hvor det er normalt at være født med to øjne. Således opfylder fortællingen endnu et karakteristikon for magisk realisme: Tilstedeværelsen af fænomenernes verden. Og netop moderens og døtrenes afvigelser fra normerne i fænomenernes verden danner udgangspunktet for fortællingens videre forløb.

Moderens sidst fødte datter, som kaldes Toøje, da hun har to øjne og ser ud som mennesker gør flest, oplever i modsætning til sine to aparte søskende at have en forholdsvis almindelig opvækst: ”[Moderen] sendte hende snart i vuggestue, børnehave og derefter almindelig skole. Enøje og Treøje derimod, skulle stadig hjemmeundervises” (ibid, 200). Fortællingens overnaturlige aspekt får tillagt en ekstra dimension, da Toøje opdager, at det æbletræ som hendes familie har stående i haven, ”skinner som sølv. Næste morgen er træet sprunget ud med de fineste blomster [...] Men [familien] kan slet ikke se det. Kan I heller ikke dufte det? spørger [Toøje]. De ryster på hovederne, som om hun er blevet skør” (ibid, 203). Da Toøje en dag får besøg af en mandlig kollega, som hun har udviklet et tæt forhold til, ser han de samme unaturlige fænomener på æbletræet, som Toøje ser: ”Bladene er ved at springe ud, siger hun, - de er af kobber. – Det er rigtigt, hvisker han. – Og til efteråret vokser der æbler af guld. Han nikker og siger, at det lige netop er sådan det er” (ibid, 204). Dette kunne man læse som et udtryk for fortællingens tematik om normalitet, forstået på den måde at Toøje og den unge mand, som ellers lever op til fænomenernes verdens konventioner for normalitet, pludselig oplever at være de unormale, da de modsat Toøjenes aparte familie observerer æbletræets besynderlige flor, som egentlig ikke burde eksistere i fænomenernes verden. Dette paradoksale forhold er medvirkende til at sløre grænsen mellem fænomenernes verden og den overnaturlige og magiske verden, som begge er repræsenterede i fortællingen, hvorfor fortællingen synes at leve op til Faris’ fjerde karakteristik for magisk realisme om en skildring af et skæringspunkt mellem to parallelle verdener. Fortællingens tematiske forhold medvirker dermed til at understrege dens genremæssige udtryk.

Én af de mest bemærkelsesværdige og komplekse fortællinger i *Mørke cyklister* har titlen ”Kronvildt”, og blev oprindeligt udgivet i fortællingssamlingen *Skifting* fra 1996. Som i alle de øvrige fortællinger bliver vi hurtigt opmærksomme på, at vi befinder os i fænomenernes verden. Vi introduceres for fortællingens hovedperson Edel, som ”står træt og venter på et tog, som kan tage hende med [...] hjem til lejligheden i byen” (ibid, 41). Edel arbejder i et supermarked, hvor hun har ”gjort status og talt varer [...] til sent” (ibid). Fortællingen udspiller sig altså i en for læseren genkendelig verden, hvor træthed, lange arbejdsdage, øde togperroner og trivielle gøremål såsom vareoptælling og statusopgørelse er realiteter. Læseren præsenteres ydermere for en viden om Edels baggrund, som viser sig at blive væsentlig for fortællingens videre forløb: ”...hun savner sit hjem [...] sovesofaen under kronhjørten på væggen. Kronhjørten passer på hende. Hun er aldrig alene, når han er der” (ibid, 41-42). Billedet af kronhjørten er malet af Edels far, der angiveligt døde som følge af en jagtulykke, før Edel blev født, hvorfor billedet er af særlig betydning for hende. Hun har aldrig set sin fars grav.

Da Edel forulempes af en beruset mand, mens hun venter på toget, flygter hun ind i den nærliggende skov, hvor hun hurtigt farer vild. Her oplever Edel at blive forfulgt af, hvad hun forestiller sig, er ”vilde dyr [som vil] æde hende” (ibid, 47). Forfølgeren viser sig at være en kronhjort, som til forveksling ligner kronhjorten på Edels maleri. Det er efter mødet med denne kronhjort og dennes flok i skoven, at fortællingen udvikler sig i en overnaturlig og magisk realistisk retning. Selvom Edel indledningsvist anser kronhjorten som farlig, ændres denne anskuelse gradvist, og snart udvikler Edel et unaturligt tæt forhold til kronhjorten. Det første tegn i fortællingen på en overskridelse af grænserne for det naturlige indtræffer, da Edel synes at overbevise hjorteflokken om, at hun også er en hjort: ”Ingen af dyrene synes at lægge mærke til, at der er noget galt med hende [...] Det mørke søle hun faldt i har hjortenes lugt” (ibid, 48). Det synes særdeles usandsynligt, at et menneske vil kunne overbevise en flok af normalvis menneskesky dyr om sit tilhørsforhold til deres flok ved hjælp af lugt alene. Det andet tegn på overskridelse af naturens love ses i beskrivelsen af hjortene, der tilsyneladende besidder flere menneskelige egenskaber. Da Edel bliver dårlig og kaster op, ser hjorteflokken ”[bekymrede] på hende” (ibid), og hun siges at kunne ”mærke, at det er hende [kronhjorten] holder af” (ibid, 49). At hjorte skulle besidde evnen til at være bekymrede, eje empati og holde af et menneske på den beskrevne måde, lader sig på ingen måde forklare af naturens love, ligesom Edels forhold til kronhjorten beskrives tilnærmelsesvist som en symbiose med romantiske og seksuelle undertoner:

”Da flokken holder pause igen, viser han hende hvor det grønneste græs gror. De spiser lidt sammen, så lægger de sig side om side. Kronhjorten napper hende lidt i pelsen [...] Men hun vil aldrig kunne smide pelsen for ham. Hinderne skuler misundelige til hende [...] Sjældent har hun fået opmærksomhed fra så flot en fyr” (ibid, 49-50).

Gennem det scenarie at et menneske optages i en flok af hjorte med menneskelige egenskaber, og kronhjorten der beskrives som ”en fyr”, altså et menneske, kommer Faris’ fjerde karakteristikon for magisk realisme til udtryk: Skildringen af et skæringspunkt mellem to verdener. I denne fortællings tilfælde er det menneskenes og dyrenes verden, der sammensmeltes, mens Edel befinder sig et grænseland mellem disse to verdener; Et grænseland hvor dyrene har adopteret menneskelige karaktertræk, og hvor hun selv adopterer hjortenes egenskaber som at spise græs og bruge ”hænderne som forben” (ibid, 51). Modsat de øvrige magisk realistiske fortællinger, som vi har gennemgået hidtil, manifesterer det ikke-reducérbare magiske element i ”Kronvildt” sig ikke som væsener eller fænomener, der er hinsides fænomenernes verden, som vi kender den, jævnfør eksempelvis æbletræet i ”Enøje, Toøje og Treøje” eller de mørke cyklister fra fortællingen af samme navn. Derimod består det magiske i denne fortælling i opførslen hos nogle af de væsener, vi allerede kender fra fænomenernes verden, i

dette tilfælde mennesker og hjorte, som er ganske ude af trit med det naturlige. Som en afsluttende bemærkning hertil skal det nævnes, at Tzvetan Todorov, såfremt at han læste denne fortælling, sandsynligvis vil betragte den som allegorisk, da den indeholder et talende dyr: ”Forræder, synes kronhjorten at hviske til hende, nu ved han godt, at hun er et menneske” (ibid, 52). Senere i denne analyse vil det blive afdækket, hvordan en allegorisk tolkning af ”Kronvildt” har sin berettigelse, men denne tolkning har intet at gøre med det faktum, at kronhjorten taler. Inddragelsen af den talende kronhjort blev blot foretaget med henblik på at understrege det anfægtelige i Todorovs slutning om, at et talende dyr må være ensbetydende med en allegorisk tolkning.

Det femte karakteristikon for magisk realisme, som Faris opstiller om brud på de gængse antagelser om tid, rum og identitet er også tydeligere til stede i ”Kronvildt” end i mange af de øvrige af Weitzes magisk realistiske fortællinger. Da kronhjorten skydes og dræbes af en jæger, bevæger Edel sig ”ind i krattet og finder stedet, hvor de dræbte ham. På stedet ligger nogle flade sten dybt begravet i de brune blade. En af dem er oversmurt med hans røde blod [...] stenen er en gravsten” (ibid, 53). Da Edel efterfølgende forsøger at finde vej ud af skoven, finder hun en gård, hvor hun bydes indenfor. Gårdens ejer viser sig at være den jæger, som har skudt kronhjorten, og samtidig har han også et maleri af en kronhjort hængende på sin væg. Da Edel spørger jægeren, hvem der malet billedet, forklarer han: ”...det hang nu på væggen, da jeg flyttede ind. Det var et dødsbo jeg overtog. Der var nogen som slog den gamle jægersmand ihjel, der boede her før. Han døde under en jagt, nogle siger af et vådeskud” (ibid, 55). I denne beretning fra jægeren indgår der så mange ekstraordinære sammentræf i forhold til Edels livssituation, at enhver antagelse om normale tidslige og rumlige forhold elimineres. Tidligere i fortællingen blev vi som læsere gjort opmærksomme på, at Edel har et maleri af en kronhjort hængende i sin stue, men jægeren, som efter alt at dømme har overtaget Edels fars dødsbo, har åbenbart et tilsvarende maleri hængende. Edel har som bekendt aldrig set sin faders gravsten, men den jæger, som nu har overtaget faderens dødsbo, skød kronhjorten lige ved siden af en særlig gravsten i skoven. Selvom disse begivenheder i fortællingen hverken forklares eller fremkalder nogen synderlig reaktion hos Edel, så fremstår de for læseren som forstyrrelser af normale tidslige og rumlige forhold, idet de synes at være knyttet til Edels identitet. Koblingen til Edels identitet og livsforløb symboliseres gennem jægeren, kronhjorten og gravstenen, som alle er objekter, der har været særligt knyttet til Edels livsforløb. Vi kan således se et mønster i nogle begivenheder og objekter, som gentager sig på meget mystisk vis i Edels tilværelse, hvilket ligger til grund for antagelsen om alternative tidslige og rumlige forhold.

Vi har nu afklaret at, denne fortælling genremæssigt tilhører den magiske realisme. Men fortællingen rummer samtidigt et interessant allegorisk aspekt, da den ligesom ”Akvanauterne” synes at rumme et budskab om menneskets destruktive behandling af naturen. Dette allegoriske budskab udtrykkes ikke direkte, men kommer til udtryk gennem Edels refleksioner:

”Dog er der noget, som er værre end skovens lugt. Lugten og synet af returvarerne i kælderens under supermarkedet er ganske forfærdelig [...] Edel har bestemt sig til ikke at få nogen børn. Når hun ser i fjernsynet hver eneste aften, at verden er ved at gå under, er hun bange for, hvad det er for en verden, hun ville give sine børn at leve i [...] Den smukke tid, som hendes far kendte [...] var noget, som var engang. Nu er naturen bare sølet til” (ibid, 46).

Disse refleksioner kan kobles til et tematisk område indenfor moderne litteratur, der kaldes økokritik og i særdeleshed hvad der af Timothy Clark, litteraturprofessor med speciale i økokritisk humaniora, betegnes som ”The Anthropocene”. Dette begreb dækker over en forståelse af naturen som værende under så betydningsfuld påvirkning fra mennesket, at skellet mellem natur og kultur ikke kan oprettholdes. Timothy Clark skriver, at den primære kunstneriske implikation i det antropocæne ”must be a deep suspicion of any traditionalist realist aesthetic” (Clark 2014, 81). Clark fremhæver flere karakteristiske træk ved måden hvorpå det antropocæne repræsenteres litterært, heriblandt:

”[...] collapse of distinctions between [...] nature and culture [...] distinctions between ”character” and ”environment” becomes fragile and breaks down, or in which the thoughts and desires of an individual are not intelligible in themselves but only as the epiphenomenal sign of an entrapment in some larger and not necessarily benign dynamic” (ibid, 81).

Edels førnævnte refleksioner om verdens opløsning, naturen der beskrives som ”sølet til” samt jægerens drab på kronhjorten, kan ses som udtryk for den mistro overfor virkelighedsæstetikken, som omtales af Clark. Skønheden forbundet med naturen beskrives som fortid, mens naturen nu primært blot giver anledning til frastødning. Dette ses også i Edels reaktioner på de hvide orme, der lever på skovens bund: ”Under de rådne blade og nede i jorden afslører kronhjorten de hvide orme [...] Han spiser dem levende. De kravler ned i hans svælg [...] Det er jo gyseligt. Hun vender sig om og kaster op” (Weitze 2016, 52). Den skønhed som Edel ser i kronhjorten, kan altså hurtigt blive erstattet med frastødning, hvilket understreger manglen på æstetik forbundet med det realistiske. Kun så længe kronhjorten besidder de magiske, menneskelige egenskaber, indgyder han fascination og beundring hos Edel. Den manglende dikotomi mellem natur og kultur, som Clark også omtaler, udtrykkes primært gennem Edels omgang med kronhjorten og hjorteflokken. Her indgår naturen og kulturen i sameksistens, der slører skellet mellem disse to størrelser. Edels handlinger og ønske om at fungere i hjorteflokken synes også ganske modstridigt med, hvad man

almindeligvis forbinder med intellekt, men dette tolkes som en del af en større helhed, jævnfør Clarks omtale af en ”larger dynamic”, der i dette tilfælde er en forståelse af fortællingen som afsender af budskaber om menneskets indvirkning på jordens klima.

Den sidste fortælling i *Mørke cyklister* har titlen ”Skifting”, og blev udgivet i 1996 i fortællingssamlingen af samme navn. Sammen med ”Kronvildt” hører denne fortælling til det mest ren- dyrkede udtryk for magisk realisme, der findes i de to fortællingssamlinger af Charlotte Weitze indeholder. Fortællingen kredser sig om sin hovedperson, der hedder Maria, og som viser sig at have et ganske usædvanligt og bizart familiemæssigt ophav. Fortællingens magiske natur åbenbarer sig gradvist for læseren, der langsomt bekræftes i en stigende mistanke om, at Marias eksistens rummer noget helt andet, end hvad man forbinder med fænomenernes verden. I fortællingens begyndelse præsenteres vi for et guldur, som Maria har en tæt tilknytning til. I en antikvitetsforretning fandt hun gulduret, hvori der lå et billede af hendes farfar. Maria genkendte farfaren til trods for ikke at have set ham, siden hun var tre år gammel, og gulduret var oprindeligt tænkt som en gave fra Marias farfar til hendes farmor:

”Besøget hos farmor og farfar er det første Maria kan erindre af sit liv. Da hun var tre år begyndte livet [...] Maria havde aldrig set billeder af farfar. Farmor og farfar vil helst ikke fotografere. Men inde i uret var der et lille billede af farfar, man kunne se hans nakke, håret og ørerne som Maria genkendte” (ibid, 12-13).

Maria drages af tanken om at rejse til Norge, hvor bedsteforældrene bor for at opsøge dem på ny. Selvom det umiddelbart synes mærkværdigt, at Maria skulle føle en særlig tilknytning til eller nysgerrighed om sine bedsteforældre, som hun ikke har set siden hun var barn, ses der flere subtile indikatorer på, at hverken Maria eller bedsteforældrene er helt som folk er flest. Marias far har fortalt hende om, hvorledes han i sin barndom oplevede forlegenhed over bedsteforældrenes særheder: ”Far blev rød i hovedet, når hans kammerater skulle hilse på hans forældre [...] Farmor og farfar havde tit deres mærkelige venner på besøg som lignede dem [...] Til farmor og farfars fester var der altid friske larver til forret [...] De havde kister fyldt med stjålet guld” (ibid, 12). Udover at det synes meget bizart og mistænksomt at servere friske larver som forret og eje kasser med stjålet guld, bemærkes det også, hvordan bedsteforældrene siges at have besøg af de venner som ”lignede dem”, hvilket foranlediger en mistanke om at bedsteforældrenes udseende også skiller sig ud. Hvis dette er tilfældet, kunne det også forklare, hvorfor bedsteforældrene ikke brød sig om at blive fotograferet. Ydermere får vi at vide, at Maria ligner sine bedsteforældre: ”Hun har deres ører, næse og krop” (ibid, 11), hvorfor de eventuelle afvigelser, som bedsteforældrene besidder,

kan tænkes også at være gældende for Maria. Indledningsvist får vi at vide, at Maria venter et barn, hvilket er en viden, som hun påtænker, at bedsteforældrene skal få som de første. På dette tidspunkt i fortællingen kan dens begivenheder og karakterer endnu sagtens forklares af virkelighedens love, og det magiske er endnu reducérbart. Men dette ændrer sig, da Maria begiver sig mod Norge for at opsøge bedsteforældrene.

Da Maria sidder i toget på vej mod færgen til Norge, beskrives hendes aparte udseende i detaljer for første gang, da en gruppe unge mænd bemærker hende: ”Hun er tyk og har sorte hår på armene og benene. Sine store ører renser hun sjældent [og hun har] en lang gevækst nederst bag på ryggen” (ibid, 15). Denne beskrivelse af Marias særdeles aparte udseende forstærker læserens mistanke om, at hun ikke tilhører fænomenernes verden, som vi kender den. Det viser sig sidenhen, at både Maria og Marias far blev forbyttet af bedsteforældrene som børn, og dermed er vokset op i familier, som de ikke biologisk tilhører: ”[...] dig havde vi jo forbyttet med en forældreløs unge af vores afdøde bekendte, da du var tre år. Din fars og mors datter lagde vi i stedet på en trappesten i den lille by nær herved” (ibid, 22). Denne fortælling tager udgangspunkt i, hvad der i nordisk folketro kaldes en ”skifting”, hvilket fortællingens titel også indikerer. En skifting betegner et troldebarn, der ombyttes med et menneskebarn. Årsagen til bedsteforældrenes og Marias aparte udseender og traditioner er, at de er trolde og ikke mennesker, hvorfor vi nu med sikkerhed kan slutte os til, at fortællingen har et ikke-reducérbart magisk element i sig.

Men fortællingen opfylder også flere af de øvrige karakteristika for magisk realisme, hvilket især kommer til udtryk under Marias rejse mod bedsteforældrenes hus. Her forlader Maria gradvist fænomenernes verden, og entrerer en anden magisk verden, hvortil hun føler en tilknytning. Marias bedsteforældre bor i en skov, som Maria må passere for at nå dertil: ”De vilde dyr har lokket skoven til at gro her, så de kan få et dunkelt skjul. Skoven kaster hurtige blikke, mens den går forbi Maria, som havde den set en fremmed med bekendte træk [...] Små kaniner står på ét ben og holder vejret bag stammerne. De tænker deres” (ibid, 16-17). I de pudsige formuleringer i dette citat fremstilles skoven som et selvstændigt tænkende fænomen med evne til at kaste bestemte blikke, og skovens dyr fremstilles som værende i besiddelse af evnen til at lokke en skov til at gro, hvilket foranlediger en forestilling om, at Maria sammen med fortællingens læsere nu bevæger sig ind i en verden, hvor naturens love er sat ud af funktion. Maria udsættes for flere overnaturlige fænomener i sin tur gennem skoven: ”En gruppe mennesker fra byen [...] glider forbi hende på begge sider i små flokke. De opdager ikke Maria. Måske er det, fordi hun har lukkede øjne [...] Hun holder øje med himlen og gisper spændt, da et stjernesku farer ned og rammer den lille

lysning” (ibid, 17-18). Efter disse indtrufne hændelser synes der ikke længere at være nogen tvivl om, at Maria nu befinder sig i en verden, hvor magien er en realitet. Denne magiske verden i skoven gøres til modpol for den omkringliggende verden, som vi antager er fænomenernes verden, som vi kender den. Dette bliver tydeligt, da Maria endelig møder sine bedsteforældre på ny, og Maria udveksler følgende dialog med bedstemoderen: ”[...] du må kunne færdes ligeså godt i denne verden som den anden. – Men farmor, jeg vil ikke tilbage, Maria bliver vred. – Vi får se, siger farmor og piller ved sin vortede næse, - hvis du bliver her kan du risikere at forsvinde helt ind i denne verden sammen med os, og det vil ikke være det rigtige for dig” (ibid, 19). Bedstemoderens tilkendegivelse om at Maria risikerer at forsvinde ind i den magiske verden, associerer til Faris’ fjerde karakteristikon for magisk realisme om parallelle verdener. Maria befinder sig i skæringspunktet mellem den magiske verden, hvori hun ønsker at leve, og fænomenernes verden som bedstemoderen mener, er den rigtige verden for hende.

Faris’ femte punkt om forstyrrelserne af tid og rum gør sig også gældende i denne fortælling, hvor der især synes at være et besynderligt forhold til begrebet tid. I den magiske verden hvor bedsteforældrene lever, synes der ikke at eksistere samme tidsbegreber, som der gør i fænomenernes verden. Om bedsteforældrenes verden siges det, at ”tiden [stod] stille” og at bedsteforældrene ”har så meget tid, fordi [de] ingen har” (ibid, 11). Marias guldur, der engang havde tilhørt hendes bedstefar, fremstår også besynderligt, da det kun virker om dagen og ikke om natten. Ydermere beskrives det, hvordan gulduret er afgørende for at lede Maria hen til bedsteforældrenes hus, da det ”ler og blinker i sollyset. Maria ved, at uret vil have hende til at rejse til Norge, for at give det til farmor og farfar” (ibid, 13). Ligesom skoven beskrives gulduret altså som et objekt, der har menneskelige egenskaber, viljer og tanker. Da Maria ankommer til Norge, har hun intet ”begreb om, hvad der er nord eller syd. Men hun ved, at hvis hun holder guldurets lille viser mod den orange sol, kan hun finde vejen mod nord” (ibid, 16). Det faktum at et ur, et objekt man normalt forbinder med tid, fremstilles med menneskelige træk og med evne til at fungere som kompas, er en anden måde hvorpå tidsbegrebet fremstilles alternativt i denne fortælling.

I fortællingens slutning forlader Maria sine bedsteforældres hjem og den magiske verden for at vende tilbage til ”byens tamme og enkle mennesker” (ibid, 23). Den idylliske fremstilling af den magiske verden og beskrivelsen af fænomenernes verden som fremmedgørende, eksemplificeret ved ”Herude er himlens glas blevet vasket, men det har ingen duft eller varme, som får Maria til at føle sig hjemme” (ibid, 24), kan, ligesom tilfældet var i ”Kronvildt”, tolkes som en afvisning af det virkelighedsæstetiske, som Timothy Clark omtalte. De æstetiske beskrivelser er forbeholdt

den magiske verden, eksemplificeret i følgende citat "... skovens flydende harpiks, som ligner [Marias] blod og ses i den ravbrune plet i hendes grønne øje", hvor Maria tilnærmelsesvis indgår i en form for symbiose med den magiske skov. Dette citat er også et eksempel på, hvad Timothy Clark omtalte som det skrøbelige skel mellem karakter og miljø.

Sammenlagt kan vi karakterisere "Skifting" som en magisk realistisk fortælling, der indeholder de væsentligste karakteristika herfor, mens den samtidig rummer elementer af, hvad man forbinder med den antropocæne økokritiske litteratur.

Opsummering af *Mørke cyklister*

De 14 fortællinger i *Mørke cyklister* er nu analyseret, og de vil nu blive sammenfattet i en oversigt tilsvarende oversigten over fortællingerne fra *Mørkets egne*. De tre gengangere "De røde sko", "Mørke cyklister" og "Akvanauterne" er også medtagne i denne oversigt.

Slet og ret uhyggelige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- "Villy", "Terror".

Fantastisk-uhyggelige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- Ingen eksempler.

Slet og ret fantastiske fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- "Flammer", "Vildvinen", "Spøgelsesbilist", "Hvad gør en fugl?".

Fantastisk-vidunderlige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori / Magisk realistiske fortællinger jævnfør Wendy B. Faris' teori:

- "Mørke cyklister".

Magisk realistiske fortællinger jævnfør Wendy B. Faris' teori:

- "Enøje, Tøje og Trøje", "Kronvildt", "Skifting".

Slet og ret vidunderlige fortællinger jævnfør Tzvetan Todorovs teori:

- Ingen eksempler.

Fortællinger som var inkompatible med projektets teoriramme:

- "Akvanauterne", "De røde sko", "Biller", "Lupus".

Udover disse genreplaceringer blev der anvendt økokritisk teori til at belyse aspekter af de tre fortællinger "Kronvildt" og "Skifting". Det skal ydermere tilføjes, at det naturligvis ikke kan udelukkes, at Rosemary Jacksons teori om det fantastiske kan anvendes til analyse af én eller flere af fortællingerne i *Mørke cyklister*, men jeg fandt ikke teorien ligeså oplagt at anvende i denne sammenhæng som ved analysen af fortællingen "Skatten" fra *Mørkets egne*.

Nu må vi reflektere over følgende: Indikerer analysen af fortællingerne fra *Mørke cyklister* nogle tidsbestemte tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab, der strækker sig fra 1996 til 2016. Til besvarelse af dette refleksionsspørgsmål vil vi se nærmere på de fortællingssamlinger, som de respektive fortællinger oprindeligt blev udgivet i. Dette vil blive opstillet i en oversigt tilsvarende den ovenstående oversigt om genreplaceringer:

Fortællinger fra Mørke cyklister oprindeligt udgivet i Charlotte Weitzes debutsamling Skifting fra 1996:

- "Skifting" som er rendyrket magisk realistisk.
- "Kronvildt" som er rendyrket magisk realistisk.
- "Biller" som er rendyrket allegorisk.

Fortællinger fra Mørke cyklister oprindeligt udgivet i samlingen Bjergtaget fra 1999:

- "Villy" som er slet og ret uhyggelig.
- "Flammer" som er slet og ret fantastisk.
- "Vildvinen" som er slet og ret fantastisk.

Fortællinger fra Mørke cyklister oprindeligt udgivet i samlingen Mørkets egne fra 2005:

- "Mørke cyklister" som er fantastisk vidunderlig / magisk realistisk.
- "Akvanauterne" som er en allegorisk science fiction-fortælling.
- "De røde sko" som er rendyrket allegorisk.

Fortællinger fra Mørke cyklister oprindeligt udgivet i samling Det Hvide Kvarter fra 2011:

- "Terror" som er slet og ret uhyggelig.
- "Lupus" som er rendyrket allegorisk.
- "Hvad gør en fugl?" som er slet og ret fantastisk.

Fortællinger fra Mørke cyklister som er udgivet senere end år 2011:

- ”Spøgelsesbilist” som er slet og ret fantastisk
- ”Enøje, Tøje og Treøje” som er rendyrket magisk realistisk.

I denne oversigt bemærker vi primært, hvordan tendensen til diversitet, som gjorde sig gældende i *Mørkets egne*, synes at være karakteristisk for alle fire fortællingssamlinger samt de to nyeste fortællinger af Charlotte Weitze, da minimum to forskellige genrekonstellationer er repræsenterede i alle samlingerne. Dog bemærker vi også en tendens angående måden hvorpå det magisk realistiske kommer til udtryk i Weitzes forfatterskab: I de to fortællinger ”Skifting” og ”Kronvildt”, som begge stammer fra Weitzes debutsamling fra 1996, udfoldes det magisk realistiske alene uden sammenblanding med en anden genre, hvilket afstedkommer min kategorisering ”rendyrket magisk realistisk” i den ovenstående oversigt, mens de magisk realistiske fortællinger i *Mørkets egne*, ”Benet” og ”Mørke cyklister”, udfolder to genrekonstellationer samtidig: Den magiske realisme og det fantastisk-vidunderlige. Vi kan naturligvis ikke med sikkerhed slutte os til om tendensen til at lade den rendyrkede magiske realisme udfolde sig, er gennemgående i hele debutsamlingen, men ikke desto mindre er det en interessant observation. Dog ved vi, at Charlotte Weitze vendte tilbage til det rendyrkede magisk realistiske udtryk i sin nyeste fortælling ”Enøje, Tøje og Treøje”.

Konklusion

Inden at konklusionen på undersøgelsen i dette speciale kan præsenteres, må vi påminde os om specialets formål: At afdække, om, og i så fald hvordan, spændingsfeltet mellem fantastisk litteratur og magisk realisme kommer til udtryk i de to fortællingssamlinger af Charlotte Weitze, og om det eventuelle spændingsfelt der måtte være, giver anledning til overvejelser om nye teoretiske problemstillinger eller litterære udtryk, samt at afdække om fortællingerne vidner om bestemte genremæssige tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab.

Som det første vil jeg besvare problemformuleringens spørgsmål om et eventuelt genremæssigt spændingsfelt. I de udvalgte fortællinger af Charlotte Weitze findes der et spændingsfelt mellem genrerne magisk realisme og fantastisk litteratur og i særdeleshed den fantastisk-vidunderlige litteratur. Dette spændingsfelt kommer til udtryk gennem det teoretiske overlap mellem Wendy B. Faris' teori om den magiske realisme og Tzvetan Todorovs teori om det fantastisk-vidunderlige, som jeg forklarer i teoriafsnittet "Magisk realisme ifølge Wendy B. Faris", og som udfolder sig i de to fortællinger "Benet" og "Mørke cyklister" fra *Mørkets egne*, hvori begge genrer indgår i sameksistens. Det teoretiske overlap der er tale om, består i den tøven hos læseren, som både Faris og Todorov omtaler i deres respektive genredefinitioner. Denne tøven hos læseren er til stede i de to førnævnte fortællinger, inden læseren efterfølgende slutter sig til, at fortællingernes begivenheder må forklares overnaturligt, og at de dermed indeholder ikke-reducérbare magiske elementer. I kraft af denne læseproces, kan begge fortællinger kategoriseres indenfor begge genredefinitioner, hvorfor et spændingsfelt mellem de to genrer opstår. Det er tilstedeværelsen af den førnævnte tøven, som er afgørende for spændingsfeltets eksistens, idet fraværet af læserens tøven i en overnaturlig fortælling, hvilket min analyse af fortællingerne "Skifting", "Kronvildt" og "Enøje, Toøje og Treøje" fra *Mørke cyklister* vidner om, medfører en kategorisering af den givne fortælling som "rendyrket magisk realistisk".

Men på samme måde som Charlotte Weitzes fortællinger lader det genremæssige spændingsfelt udtrykke sig, ligeså vel synliggør de forskellene på alle de inddragede genrer. Både den rendyrkede magiske realisme, det fantastisk-vidunderlige, det slet og ret uhyggelige, det slet og ret fantastiske og de fleste definitioner herimellem lod sig udtrykke i mindst én af de gennemgåede fortællinger, hvorfor Charlotte Weitzes forfatterskab ligeså vel bidrager til illustration af genreforskelle og ikke blot genreoverlap.

Dermed kan vi nu bevæge os mod problemformuleringens andet spørgsmål: Giver dette spændingsfelt anledning til overvejelser om nye teoretiske problemstillinger eller litterære udtryk? Som

det også blev nævnt i afsnittet ”Magisk realisme ifølge Wendy B. Faris”, så kom det til overvejelse, om det teoretiske overlap mellem Faris og Todorov gav anledning til at anskue Faris’ definition på magisk realisme som en videreudvikling af Todorovs definition på det fantastisk-vidunderlige. Her fastholder jeg det bud, jeg formulerede i det førnævnte teori-afsnit: At en sådan anskuelse er berettiget, men at muligheden for blot at anskue overlappet som udtryk for en tæt relation mellem det fantastiske og det magisk realistiske, der i så fald stadig behandles som to separate størrelser, også er berettiget.

Til trods for at det førnævnte er den eneste teoretiske overvejelse, som det teoretiske spændingsfelt, jævnfør specialets problemformulering, foranlediger, så er der flere andre aspekter af specialets analyse, der lægger op til andre teoretiske overvejelser. Den væsentligste overvejelse i denne sammenhæng omhandler de allegoriske fortællinger. I teori-afsnittet ”Det fantastiske ifølge Tzvetan Todorov” advokerer jeg for, at Todorov fejlkarakteriserer det allegoriske i kraft af sin formulering om talende dyr som udslagsgivende i forhold til, om det allegoriske kommer eksplicit til udtryk eller ej. Efter at have analyseret den allegoriske fortælling ”Biller” fra *Mørke cyklister* tilsluttede jeg mig Todorovs overbevisning om, at et tilstrækkeligt eksplicit allegorisk indhold i en fortælling underminerer interessen for dens genretilhørsforhold, idet vi dermed ved, at fortællingens indhold dermed ikke skal tages bogstaveligt. Imidlertid vurderede jeg modsat Todorov, at hvorvidt en fortællings allegoriske indhold er eksplicit eller ej, vil afhænge af den pågældende læsers tolkning. På denne måde kan vi slutte os til, at min analyse i dette speciale har givet anledning til overvejelser om og revurderinger af dele af den anvendte teori. Ydermere gav analysen af fortællingen ”Akvanauterne” anledning til overvejelser om en sondring mellem genrerne science-fiction og magisk realisme, mens analysen af fortællingen ”Skatten” åbenbarede, at en kategorisering af en fortælling som tilhørende genren ”fantastisk litteratur” ikke nødvendigvis afgøres af naturlige eller unaturlige forklaringer på dens begivenheder, men at de associationer, den skaber, også kan være udslagsgivende i sammenhængen. Vi kan derfor slutte os til, at analysen i dette speciale har givet anledning til flere teoretiske overvejelser, men til knapt så mange overvejelser om nye litterære udtryk. De fire fortællinger ”Akvanauterne”, ”De røde sko”, ”Biller” og ”Lupus” er blevet kategoriseret som ”rendyrket allegoriske”, hvilket vi ved, ikke er en ny litterær manifestation, eftersom at Todorovs teori fordrer en tilsvarende kategorisering. De øvrige fortællinger i *Mørkets egne* og *Mørke cyklister* viste sig kompatible med specialets teoretiske ramme, hvorfor ingen nye litterære udtryk har gjort sig gældende.

Afslutningsvis vil vi forholde os til problemformuleringens tredje og sidste spørgsmål: Vidner de respektive fortællinger fra *Mørkets egne* og *Mørke cyklister* om bestemte genremæssige tendenser i Charlotte Weitzes forfatterskab? Som de opsummerende afsnit af hver fortællingssamling påviser,

er Charlotte Weitzes forfatterskab komplekst og vidt omspændende, og indeholder en væsentlig gennemløbende divergens, som kommer til udtryk, ikke blot i dette speciales to analyseobjekter men efter alt at dømme i samtlige af forfatterens fortællingssamlinger. Dette er én af årsagerne til, at jeg betragter Charlotte Weitze som et særdeles interessant og mangfoldigt litterært bekendtskab.

Litteraturliste

- Carlsen, Mikkel Harris: "Maskerade" af *Kakerlakmennesket*, Valeta, Danmark, 2013.
- Carstensen, Mette Holm: *Hvor magien og det reelle mødes*, Syddansk Universitet (SDU), Kolding, 2005, https://www.sdu.dk/~media/Files/Information_til/Studerende_ved_SDU/Din_uddannelse/Dansk_Kolding/Artikler/Specialer/MetteCarstensen.ashx, tilgængelig pr. 17/2 2020.
- Clark, Timothy: "Nature, Post, Nature" af *Literature and the Environment* s. 75-89, Cambridge University Press, New York, 2014.
- Faris, Wendy B.: *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Resmystification of the Narrative*, Vanderbilt University Press, First Edition, 2004.
- Forlaget Klim: "Bagsidetekst" på *Den Fantastiske Litteratur – en indføring*, 2. udgave, Forlaget Klim, Århus N, 2007.
- Forlaget Samleren 1: "Forord" til *Mørke cyklister – udvalgte fortællinger*, Samleren, København K., 2016, s. 4.
- Forlaget Samleren 2: "Bagsidetekst" på *Mørke cyklister – udvalgte fortællinger*, Samleren, København K., 2016.
- Forlaget Samleren 3: "Bagsidetekst" på *Mørkets egne - Fortællinger*, Samleren, Danmark, 2005.
- Forsidebillede: Statens Museum For Kunst: *Måneskin* af Holger Valdemar Rasmussen Maagaard, 1863-1936: <https://open.smk.dk/artwork/image/KKS5844?q=m%C3%A5neskin&page=0>, tilgængelig pr. 29/5 2020.
- Gejel, Jan E.: "Forbemærkning" til *Den Fantastiske Litteratur – en indføring*, 2. udgave, Forlaget Klim, Århus N, 2007, oprindeligt skrevet i 1989.
- Hejlsted, Annemette: "Fortællingen – teori og analyse", Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg C, 2007, "Novelle" s. 169-172.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen & Co., 1981, New York.
- Rømhild, Lars Peter: "fortælling" på [www.denstoredanske.dk](http://denstoredanske.dk), 2015, http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/fort%C3%A6lling, tilgængelig pr. 18/2 2020.

- Sivertsen, Katrine Lehmann: "Charlotte Weitze" på www.forfatterweb.dk, oprindeligt skrevet i 2013, opdateret i 2016: <https://forfatterweb.dk/oversigt/zweitze00>, tilgængelig pr. 17/2 2020.
- Todorov, Tzvetan: *Den Fantastiske Litteratur – en indføring*, 2. udgave, Forlaget Klim, Århus N, 2007.
- Weitze 1, Charlotte: "Charlotte Weitze" på www.litteratursiden.dk, årstal ukendt: <https://litteratursiden.dk/index.php/forfattere/charlotte-weitze>, tilgængelig pr. 17/2 2020.
- Weitze 2, Charlotte: *Mørkets egne - Fortællinger*, Samleren, Danmark, 2005.
- Weitze 3, Charlotte: *Mørke cyklister – Udvalgte fortællinger*, Samleren, København, 2016.

Abstract

This thesis explores two literary genres both dealing with the relationship between the supernatural and the realistic: “The fantastic” and “magical realism”. Through an in-depth analysis of the twenty-one tales featured in the two works *Mørkets egne* and *Mørke cyklister* written by critically acclaimed Danish author Charlotte Weitze, the purpose of this thesis is to uncover whether the analysis of the two works by Charlotte Weitze unfolds a conflation between the two literary genres “the fantastic” and “magical realism”, and if so, how this conflation manifests itself. Furthermore, the thesis will explore if the possible conflation of genres will give rise to considerations of new theoretical questions or literary expressions, and finally if the analysis of the thesis will express certain tendencies in the authorship of Charlotte Weitze as though what genres her works represent.

The theoretical baseline of the thesis is as follows: As the primary theory about fantastic literature the work by Tzvetan Todorov *Introduction à la Littérature fantastique* originally written in 1970 will be applied. The book was translated to English in 1973 and was given the title *The Fantastic: A Structural Approach to Literary Genre*. Complementary theory about the subject will be provided by Rosemary Jackson with the use of her work *Fantasy: The Literature of Subversion* from 1981. As the primary theory about magical realism a newer work, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of the Narrative* from 2004 by Wendy B. Faris will be applied.

After the analysis of the thesis was completed the following conclusions were reached: The works by Charlotte Weitze did indeed unfold a conflation between the fantastic and magical realism. This conflation manifested itself through a theoretical overlap between the theories of Todorov and Faris, which some of the tales written by Weitze expressed. This overlap deals with the readers hesitation, in the sense that the reader must hesitate as to whether the happenings of a given tale can be explained by the laws of the natural or the laws of the supernatural. If this hesitation is present a given tale in some cases can be applicable to both Todorovs theory of the fantastic and Faris’ theory about magical realism.

The analysis also unfolded several theoretical considerations of which the most potent one, is a conclusion that contradicts one of Todorovs points about allegorical readings. According to the writer of this thesis, if a tale contains sufficiently explicit allegorical content, the question of whether the tale fits into the theories of the fantastic, magical realism or a completely different genre, becomes of no interest. However, whether the allegorical content of the tale is sufficiently explicit is for the reader to decide. The last statement is a direct contradiction of Todorovs theory about the allegorical nature.

Finally, the analysis revealed the authorship of Charlotte Weitze to be of complex nature with a wide and divergent scale of genre manifestations.