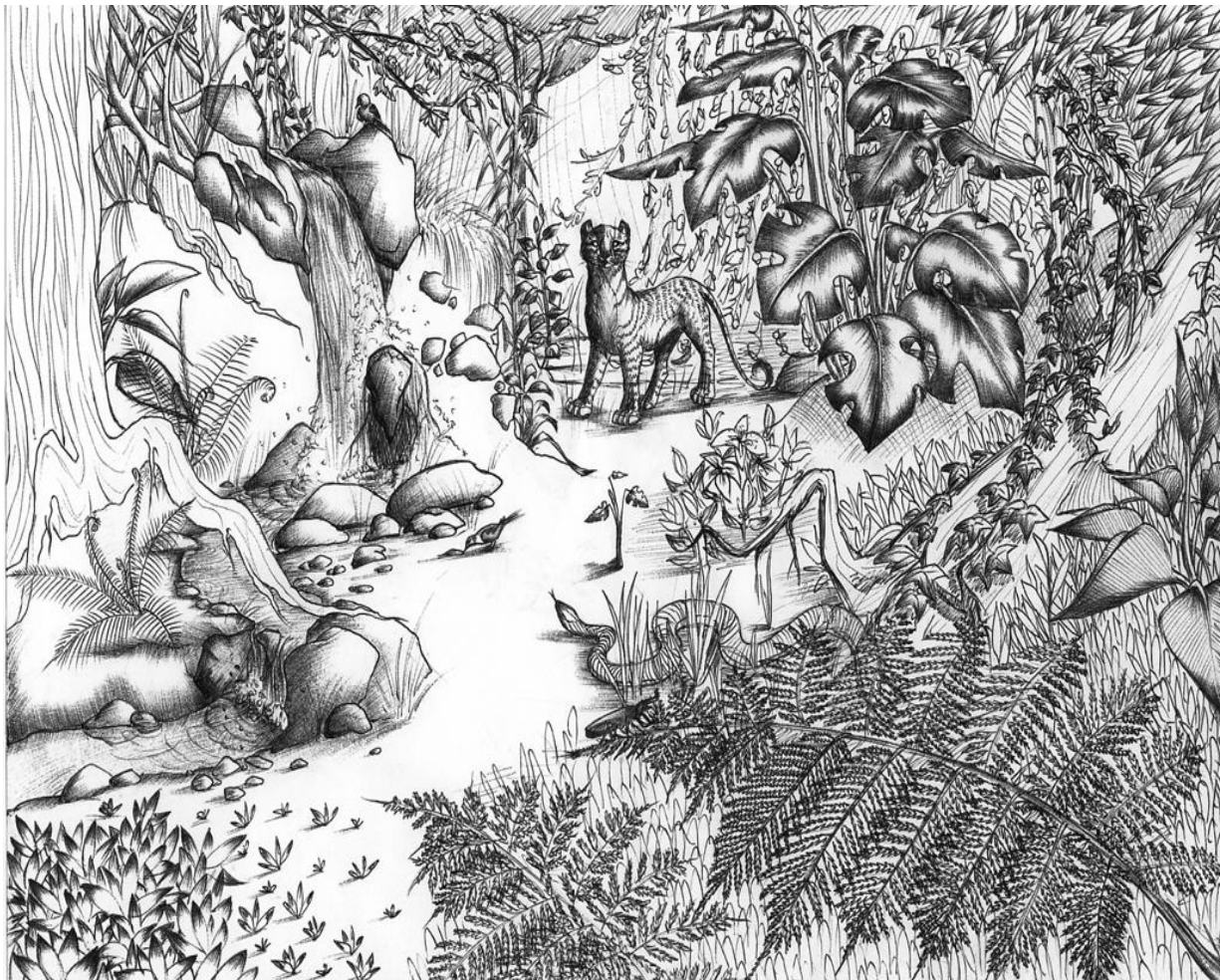


EN
UNDERSØGELSE
AF MAGISK
REALISME I
NYERE DANSK
LITTERATUR

MELLEM VIRKELIGHED OG FANTASI



Specialerapport | af Line Kjær Jørgensen og Magnus Klitgård Ravn

Indholdsfortegnelse

1.0 Indledning	3
2.0 Fantastikken	7
2.1 Indføring i det fantastiske.....	7
2.1.1 En historisk introduktion.....	7
2.1.2 Tre fantastiske hovedtilgange.....	9
2.2 Tzvetan Todorov og den fantastiske litteratur.....	12
2.2.1 Genre, struktur og sprog.....	12
2.2.2 Definition af det fantastiske – en tøven.....	14
2.2.3 Det fantastiske som grænsefænomen	16
2.2.4 Todorov til diskussion.....	17
2.3 Rosemary Jackson - fantastikken som modalitet	20
2.3.1 Struktur, semantik og social kontekst.....	20
2.3.2 Begærets litteratur	21
2.3.3 Modalitet som definition	22
2.4 Åsfrid Svensen – virkelighed og uvirkelighed	24
2.4.1 Virkeligheden som social konstruktion	24
2.5 Fantastikkens teoretikere – en opsamling	28
3.0 Magisk realisme.....	30
3.1 Karnevalisme og latterkultur.....	30
3.1.1 Karneval og kropslighed	31
3.1.2 Bakhtins groteskopfattelse	33
3.1.3 Grotesk realisme.....	34
3.2 Magisk realisme som litterær strømning.....	37
3.2.1 Franz Roh og den nye saglighed	37
3.2.2 Magien og myten.....	40
3.2.3 Den ureducerbare magi	41
3.2.4 To virkelighedsplaner.....	44
3.2.5 Den magisk realistiske stil.....	46
3.3 Fantastik kontra magisk realisme	49
3.3.1 En magisk realistisk tilgang til tekstanalyse.....	52
4.0 Analyse af Slægten Laveran	54
4.1 Introduktion.....	54
4.2 Et uforudsigeligt univers	56
4.2.1 Flertydige fortællerinstanser	56
4.2.2 Århuskronotopen.....	59
4.3 Stilistiske virkelighedsbrud.....	62
4.3.1 Overdrivelse og overnaturlighed	64

4.3.2 Når virkeligheden brydes	66
4.4 Fortællinger i fortællingen	69
4.4.1 Robin Hood-pastiche eller kriminalroman?	71
4.4.2 Mødet med marginalkulturen	73
5.0 Analyse af Kvinden og aben	76
5.1 Introduktion.....	76
5.2 Læserforventninger	78
5.2.1 Forsideforventninger	78
5.2.2 Karakterer og konflikter	80
5.2.3 Et magisk univers trænger sig på	82
5.3 Kvinden og aben	84
5.3.1 Et ulykkeligt udgangspunkt.....	84
5.3.2 ... og en magisk rejse	87
5.4 Romanens mytiske forankring	90
5.4.1 Den bibelske hypotekst	90
5.5 En utvetydig civilisationskritik	94
5.5.1 Adam Burden – det postkoloniale magtmenneske	94
5.5.2 Natur kontra kultur	96
6.0 Analyse af <i>Hundehoved</i>.....	98
6.1 Introduktion.....	98
6.2 Slægtshistorien og erindringen.....	99
6.2.1 Komposition og metafiktion.....	100
6.2.2 Løgnhalsen snubler over sin egen historie	104
6.3 Et grotesk stilunivers.....	108
6.3.1 Den komiske krop	108
6.3.2 Tragikomik og absurditeter	112
6.4 Barndommens magiske univers	115
6.4.1 I dialog med eventyret.....	115
6.4.2 I Nordlands forheksede skove	118
7.0 Magisk realisme i dansk forklædning	123
7.1 Et spørgsmål om kultur?	128
8.0 Konklusion	131
9.0 Abstract.....	136
10.0 Litteraturliste.....	138
11.0 Bilag I	143

1.0 Indledning

En bølge af latinamerikanske forfattere har siden 1960'erne skrevet populær litteratur, der bevæger sig på grænsen mellem det realistiske og det overnaturlige. Senest har man på de danske boghandleres bestsellerlister set en japansk udgave af den såkaldte ”magiske realisme” i en postmoderne udgave, repræsenteret ved Haruki Murakamis mystiske romaner. Interessen for denne type litteratur viser, at læseren til stadighed fascineres af det kontroversielle møde mellem det virkelighedsforankrede og det metafysiske. Som læsere søger vi ofte den genkendelighed, der ligger i bestemte genrekonventioner, men i magisk realisme overraskes læseren, da forventninger til den realistiske modus brydes. Den store fascination af en litterær strømning, der bevæger sig i grænseområdet mellem fantasi og realisme, kan derfor skyldes, at læseren inddrages i et univers, som stiller mere komplekse krav til sin modtager, end man er vant til i ”almindelig” realistisk litteratur.

At magisk realisme længe har været en international litterær trend er ingen hemmelighed. I dag forbindes strømmingen hovedsageligt med de latinamerikanske forfattere, men også i Europa har den været repræsenteret, bl.a. med Günther Grass' *Bliktrommen* helt tilbage fra 1959. Vi har erfaret, at der imidlertid også kan peges på flere nyere danske værker, som kan siges at integrere magisk realistiske træk. Herhjemme er magisk realisme især blevet sammenkoblet med Ib Michaels forfatterskab. Hans roman, *Rejsen tilbage*, fra 1977 regnes for at være det første danske værk, som trækker på en kraftig inspiration fra latinamerikansk litteratur. Siden har magien strømmet igennem Michaels litterære produktioner, hvorfor han i dag betragtes som den vigtigste danske repræsentant for feltet. *Troubadourens lærling* (1984) og *Kejserfortællingen* (1981) er blandt de værker, som gentagne gange sættes i forbindelse med den magisk realistiske skrivestil. Det samme kan siges om Poul Vads *Kattens anatomi* (1978), der indeholder et fantastisk og grotesk realistisk univers med stærk latinamerikansk inspiration. En anden anerkendt forfatter, som bruger elementer fra den eksotiske litteratur er Peter Høeg. Med debutromanen *Forestilling om det tyvende århundrede* fra 1988 lod han tydeligt inspirationen fra Gabriel García Márquez' *100 års ensomhed* skinne igennem. Høeg gjorde med denne roman et forsøg på at overføre den latinamerikanske stilart til et dansk miljø – med andre ord at ”oversætte” magisk realisme til dansk. Svend Åge Madsens navn dukker ligeledes bestandigt op i afsøgningen af dansk litteraturs magiske realister. I den århusianske forfat-

ters særegne skrivestil flettes et realistisk århusiansk miljø ofte sammen med magiske og fantastiske hændelser på en måde, så de synes integreret i fiktionens virkelighed, som det eksempelvis er tilfældet i *Tugt og utugt i mellemtiden* fra 1976.

På trods af at flere danske forfattere har adopteret træk fra magisk realisme, er vi ikke umiddelbart stødt på en grundig undersøgelse af, hvordan den magiske realisme helt overordnet manifesterer sig i dansk litteratur. Efter en orientering i teorien inden for området, har vi tilmed erfaret, at begrebet magisk realisme ofte bruges i flæng og med forskellige opfattelser af dets betydning. Begrebsforvirringen, som det medfører, har ladet os tilbage med tvivlsspørgsmål, der har affødt en interesseret undren i forhold til at forstå, hvad der er op og ned i dette felt. En af de tilbagevendende problematikker i forbindelse med at fastsætte rammerne for den magiske realisme findes i dens uafklarede afgrænsning mod en lignende litterær tradition, nemlig fantastikken, hvor overnaturlige hændelser også bryder den etablerede realistiske modus. Derfor opstår spørgsmål som: hvad er magisk realisme, hvad er fantastisk litteratur – hvordan er forholdet mellem disse størrelser? Findes der overhovedet en klar afgrænsning herimellem? Heraf fremkommer en ny problemstilling, nemlig det at karakterisere magisk realisme. Er der tale om en genre, en litteraturhistorisk strømning, en form for litterær modus, eller noget helt andet?

Der danner sig altså et problemfelt, der fordrer, at vi går ind i en teoretisk diskussion af selve begrebet magisk realisme. Derudover ønsker vi gennem analyse at undersøge, om det kan være meningsfuldt at overføre centrale begreber fra den latinamerikanske udgave af den magiske realisme til nyere dansk litteratur, der synes at have magisk realistiske eller fantastiske træk. Undersøgelsens sigte er altså med andre ord at indfange, hvorledes det magisk realistiske fremtræder og udtrykkes i en dansk litterær kontekst.

Vi har valgt at undersøge ovenstående gennem en analyse af tre værker, som på forskellig vis har været sat i forbindelse med magisk realisme. De tre værker repræsenterer hver sit årti, nemlig 1980'erne, 1990'erne og 2000'erne:

- **Svend Åge Madsen: *Slægten Laveran* (1988)**
- **Peter Høeg: *Kvinden og aben* (1996)**
- **Morten Ramsland: *Hundehoved* (2005)**

Ingen af disse værker været betegnet som hovedværker eller decideret mønstereksempler inden for den danske udgave af magisk realisme. Dette kan skyldes, at de måske ikke er ”genført” magiske realistiske som eksempelvis Ib Michaels hovedværker, men blot indeholder fragmenter af eller delelementer fra den latinamerikanske strømning. De tre værker har dog alligevel fanget vores interesse og vakt vores analytiske nysgerrighed, da de netop ved deres dynamiske og mangetydige væsen måske kan afspejle det lidt udflydende teoretiske felt, som vanskeliggør klassifikationen af den magiske realisme. Derfor er de specielt udvalgt til analysedelen af vores opgave.

Som det er fremgået af ovenstående, vil opgaven indledes af en omfattende teoretisk diskussion, der skal danne udgangspunkt for analysen. Litteraturen som afsnittet bygges på vil være et bredt udsnit af værker generelt omkring fantastisk litteratur og magisk realisme, både dansk-, svensk- og engelsksproget repræsenteret. For at afsøge det diffuse forhold mellem fantastisk og den magisk realistiske litteratur vil vores teori falde i to overordnede dele, der beskæftiger sig med henholdsvis den ene og den anden retning.

I teoriens første del, der omhandler fantastisk, har vi som hovedteoretiker valgt **Tzvetan Todorov**, der beskæftiger sig dybdegående med det fantastiske og betragtes som grundlæggeren heraf. Som supplement hertil inddrages **Rosemary Jackson**s mere psykoanalytiske teori omkring det fantastiske som en modalitet, samt **Åsfrid Svensen**, der repræsenterer en socialkonstruktivistisk optik på området. I teoriens anden del sættes fokus på den magiske realisme og dens oprindelse i det eksotiske Latinamerika og mytedannelserne herfra. Teoridelen indledes dog med en introduktion om **Mikhail Bakhtin** og hans teori omkring karnevalisme og latterkultur, som på mange måder kan siges at danne baggrund for den magisk realistiske skrivestil. Hernæst gives gennem teorierne hos **Wendy B. Faris** og **Amaryll B. Chanady** et internationalt blik på den magiske realisme, mens et afsnit omkring **Rigmor Kappel Schmidt** repræsenterer en dansk tilgang hertil. Slutteligt afrundes opgavens teoridel med en diskussion af de to teoretiske tilgange, hvorudfra vi vil udtrække et begrebsapparat og en tilgang til den magiske realisme, som kan medtages i det videre analysearbejde. Afsnittet skal altså munde ud i en overordnet stillingtagen til det samlede, teoretiske felt.

Det teoretiske begrebsapparat danner drivkraften og fundamentet for opgavens analysedel, der falder i tre separate afsnit, som hver især behandler henholdsvis *Slægten Laveran*, *Kvinden og aben* samt *Hundehoved*. I selve analysen diskuteres romanernes indbyrdes forhold altså ikke,

men behandles i stedet primært værkinternt, for i denne fase at bevare fokus på det enkelte værks karakteristika. For at holde et skarpt fokus på opgavens overordnede sigte vil analyserne tage udgangspunkt i de elementer og tematikker, der er væsentlige i forhold til fordybelsen i det magisk realistiske univers. Specialet afrundes i en generel diskussion, der vil bevæge sig omkring de oparbejdede erkendelser og erfaringer fra både teori og analyse. Heri vil de tre værker og deres magisk realistiske træk blive sammenlignet og diskuteret i forhold til hinanden, på samme måde som også forholdet til fantastikken vil blive berørt. Vi vil altså gennem analyserne forholde os til, hvordan den magiske realisme manifesteres i nyere dansk litteratur.

2.0 Fantastikken

2.1 Indføring i det fantastiske

I afsøgningen af diverse teoridannelser omkring det fantastiske som litterært begreb, står det hurtigt klart, at området kan betragtes som en kampplads, hvor teoretikernes divergerende opfattelser har medvirket til at skabe et udflydende felt. Uenighederne tager sit udgangspunkt i afgrænsningen af, hvornår noget er et fantastisk element eller ej og videreføres i mere overordnede diskussioner af kategoriens genremæssige potentiale. Karl Erik Schøllhammer benævner i forlængelse heraf fantastisk litteratur som ”den løst definerede genre”. Ifølge ham bunder tvetydigheden i, at den fantastiske litteratur traditionelt har været forbundet med fortællinger, der tematiserer angst, skræk og rædsel helt ned i de pågældende stemningers og følelsers anatomi men samtidig betegner en type litteratur, der ved hjælp af en skrækeffekt frembringer angst hos læseren.¹ Balancegangen imellem at anskue fantastikken som noget strengt tekstuel eller i stedet fokusere på læserens reception markerer således en essentiel skillelinje i den teoretiske tilgang til fantastisk litteratur.

2.1.1 En historisk introduktion

Fantastisk litteratur og opfattelsen heraf har gennem tiden udviklet og forandret sig på flere parametre. Tidligere har den været repræsenteret ved det skrækkelige og uhyggelige, senere ved det forbudte, det uforklarlige og det fremmede. I dag forstås fantastikken nærmere som den litteratur, der i et tilsyneladende naturligt og realistisk univers pludselig introducerer et uforklarligt fænomen, som fremkalder en gådefuld uro hos læseren.²

Søger man den fantastiske litteraturs oprindelse, skal blikket rettes imod 1700-tallets gotiske roman, hvor det sære og uhyggelige indgik som et gennemgående narrativt element. En af de tidligste repræsentanter for en sådan skrivestil er Horace Walpole, der med *The Castle of Otranto* (1765) indvarslede den litterære gotik.³ I slutningen af det attende og begyndelsen af det nittende århundrede fulgte en lang række lignende værker, som i dag regnes for den fantastiske litteraturs klassikere. Walpole reflekterer i forordet til andenudgaven af *The Castle*

¹ Schøllhammer 1986: 8

² Ibid: 9

³ Schmidt 1997: 63

of *Otranto* over sin romans udformning, som ifølge forfatteren er udtryk for sammensmeltningen af den *antikke* og den *moderne* roman.⁴ Han betragter den antikke roman som et værk, der arbejder inden for en fri imagination, mens den moderne roman er realismebundet og reflekterer den virkelige verden.⁵ Den engelske forfatter forsvarer, ifølge ham selv, ”den frie imagination” ved at blande disse former. Heri understreges dog vigtigheden af, at romankaraktererne skal udvikle sig i henhold til sandsynlighedens love. De skal med andre ord agere på samme vis som ganske almindelige mennesker, når de støder på det usædvanlige. For Walpole synes det således fundamentalt, at den imaginære frihed tager sit afsæt i et realismebundet univers, der ikke bryder med grundlæggende rationelle principper.

Rigmor Kappel Schmidt skriver om de klassiske gotiske fortællinger, at de ofte tematiserer det ”middelalderlige” og det overnaturlige. Endvidere bearbejder foregangsromanerne ”... brydningen mellem helt og skurk, hvor helten udmærkede sig ved afdæmpede følelser og en rationalistisk fornuft, mens skurken med sine lidenskabelige følelser, sin personlige styrke og åndelige intensitet på en gang var fascinerende og farlig.” (Schmidt 1997: 63) Den gotiske romans bærende element er altså ofte sammenstødet mellem polariserede fænomener som intense og afdæmpede følelser, lidenskab og fornuft samt overtro og rationalitet.⁶ Uagtet hvilken af disse poler, der trækker sig sejrrigt ud af den uundgåelige konfrontation skinner fascinationen af personlig styrke og voldsomme følelser tydeligt frem i det gotiske tekstunivers.

Ifølge Schmidt forsvandt interessen for fantastikken ligeså langsomt i takt med, at den rationalistiske fornuft vandt stadig mere indpas. Dens foruroligende perspektiver blev i stedet overtaget og rationaliseret bort af genrer som kriminalromanen og science fiction. Kriminalromanen deler eksempelvis fantastikkens afsøgning af det dunkle, men tilstræber at opklare og udrede mærkelige tegn og gerninger i stedet for at lade dem stå uforklarede hen.⁷ Flere internationalt anerkendte forfattere, herunder Fjodor Dostojevski og Franz Kafka, har dog sidenhen ladet sig inspirere af den klassiske fantastik, ligesom også danske forfattere har det.⁸ Ib Johansen argumenterer i *Sfinxens forvandlinger* for, at der, selvom det ikke har været særligt belyst i litteraturhistorien, faktisk har været en stærk fantastisk tradition i dansk litteratur. I denne forbindelse nævner han kendte danske forfattere som fx B. S. Ingemann, H. C. Andersen, Karen Blixen og Villy Sørensen, der alle har skrevet værker med iboende fantastiske

⁴ Schøllhammer 1986: 10

⁵ Ibid.

⁶ Schmidt 1997: 63

⁷ Ibid: 64

⁸ Møller 1987: 479

træk. Der argumenteres endvidere for, at Sørensens *Sære Historier* fra 1953 repræsenterer en egentlig rehabilitering af den fantastiske litteratur på dansk grund.⁹ Ifølge Hans Henrik Møller stiger interessen for det fantastiske i dansk litteratur endnu engang, da en række forfattere i slutningen af 1970'erne og igennem 80'erne udfordrer den eksisterende virkelighed og de litterære konventioner ved at skabe fiktion, der går nye, postmodernistiske veje.¹⁰ Møller skriver om individet i en sådan postmodernistisk virkelighedsopfattelse:

”Tilbage står individet i et eksistentielt tomrum, i en virkelighed der kun kan bemestres hvis man forholder sig ironisk og distancerende til den, dvs. reelt *ikke* nøjes med at bringe orden i kaos, men nøjes med at acceptere den eksisterende virkelighed sådan som den nu ser ud for én selv, fragmenteret og usammenhængende.” (Møller 1987: 477)

Fantastisk litteratur giver en mulighed for, i en kaotisk tid, at udpege nye muligheder ved at opsoge og overskride den kendte virkelighed. Målet for denne tids postmodernistiske fiktion er, ifølge Bo Hakon Jørgensen, at holde læseren ”svævende i en krisetilstand, så han/hun ikke kan skelne mellem, hvad der er virkeligt og uvirkeligt, sandt eller falsk, jeg eller ikke-jeg.” (Jørgensen 1988: 22) En sådan litteratur kan siges at dele Horace Walpoles målsætning om at bryde med den stringente realisme til fordel for ”den frie imagination”. I 1970'erne hævdede man, at tilværelsen kunne betragtes som empirisk beskrivelig, hvilket den postmoderne forfatter opponerede kraftigt imod. Gennem en markant interesse for grænseoverskridelsen har denne i stedet et ærinde om at sprænge den fasttømrede virkelighedsopfattelse og tilbyde en rejse i fantasien – en rejse, der kan være ligeså virkelig som oplevelsen af en realistisk ydre verden.¹¹

2.1.2 Tre fantastiske hovedtilgange

I artiklen ”Hvad er fantastisk litteratur?” søger Hans Henrik Møller at indramme fantastikken ved at foreslå tre hovedtilgange, hvormed man kan anskue denne type litteratur. Ifølge Møller bidrager henholdsvis *den psykoanalytiske*-, *den fiktionsteoretiske*- og *den litteraturhistoriske tilgang* med hver deres bud på, hvorvidt det fantastiske skal knyttes til læseroplevelsen eller

⁹ Johansen 1986: 2-3

¹⁰ Ibid: 477

¹¹ Jørgensen 1988: 10

snarere skal findes i selve teksten.¹² De tre forskelligartede opfattelser medvirker altså til at overskueliggøre et teoretisk felt, som synes at pege i flere retninger.

I Hans Henrik Møllers første kategori, den *psykoanalytiske*, tages der udgangspunkt i det fantastiske som en direkte afledning af ordet *fantasi*, forstået på den måde, at en fantastisk fortælling opstår som et resultat af afsenderens fantasi-virksomhed. Al skønlitteratur skabes imidlertid helt eller delvist ud fra fantasi, hvorfor den psykoanalytiske tilgang går skridtet videre og sammenkobler fantastiske tekster med *fantasteri*. Fantasteriet indbefatter muligheden eller faren for at forlade realitetens verden og i stedet bevæge sig mod en skyggevirkelighed, hvor dæmoner og onde drømme optræder.¹³ Med andre ord jages fantasien af sine egne fortrængninger, som potentielt kan ende med at få kontrollen og være decideret identitetstruende. For psykoanalysen er opgaven imidlertid at forklare den fantastiske tekst og dermed bringe elementer af fornuft ind i vanviddet. Det gør den ved at begrunde galskaben som psykologisk fænomen og karakterisere den fantastiske tekst som et udtryk for ophavsmandens psyke.¹⁴ I en sådan tilgang skal teksten således først og fremmest betragtes som et stykke psykologisk indhold, der kan analyseres og dermed fortælle noget om afsenderens sind. Læseren spiller dog også en vigtig rolle i processen. Møller skriver herom: ”Det fantastiske som læseroplevelse opstår for såvidt som vi som læsere umiddelbart må identificere os med den person der fantasierer – ellers kan vi slet ikke læse teksten. Samtidig er vi imidlertid som læsere også en slags psykoanalytikere overfor teksten.” (Møller 1987: 480) Ifølge Møller indtager læseren en slags dobbeltrolle i mødet med den fantastiske litteratur. Dels identificerer denne sig med den fantasierende, men ikke så betingelsesløst, at der ikke også er plads til at indtage en psykoanalytisk position i forsøget på at afdække fantasierne og bringe en vis form for orden ind i dem.¹⁵

Hvor en fantastisk tekst, ifølge den psykoanalytiske tilgang, kan siges at repræsentere og manifestere sin ophavsmands psyke, som i receptionen forsøges afdækket af modtageren, indplacerer den *fiktionsteoretiske* tilgang læseroplevelsen i teksten selv. Fiktionen er i sig selv fantastisk ved, at den som form præsenterer os for en anden virkelighed og ved sin blotte tilstedeværelse tilbyder mennesket muligheden for at opfatte verden anderledes.¹⁶ Ifølge denne opfattelse knyttes det fantastiske ikke til en særlig genre eller litteraturhistorisk periode. Møl-

¹² Møller 1987: 480

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

ler karakteriserer det i stedet som et element, der kan indgå i al slags litteratur og enten fremstå meget tydeligt eller ganske svagt, afhængigt af om det optræder i et realistisk eller ikke-realistisk tekstmiljø – altså en form for overordnet modus. I en sådan tilgang opfatter man sprog og bevidsthed som nøje forbundne begreber og anser derfor fiktionen som ”... et billede af bevidstheden selv i alle dens sproglige spor og i dens tidslige og rumlige retningsforestillinger.” (Møller 1987: 481) Fiktionsteksten er altså en sprogliggørelse af bevidsthedens forviklede veje og erkendelsesmæssige muligheder. Hans Henrik Møller pointerer i sin artikel, at disse karakteristika ofte kommer til udtryk i modernistiske tekster, der peger på sig selv som fiktion og dermed har mulighed for at påvirke vores retningsforestillinger ved at nytænke verden.¹⁷

I den tredje og sidste tilgang, den *litteraturhistoriske*, defineres det fantastiske med udgangspunkt i hovedværker fra den klassisk fantastiske litteratur, repræsenteret ved forfattere som Edgar Allan Poe og Mary Shelley. Disses gruppevækkende skræklitteratur tematiserer bestandigt den angst, der forbindes med at opsøge grænser mellem liv og død, det jordiske og det hinsides.¹⁸ Forudsætningen for den klassisk fantastiske litteraturs udformning skal, ifølge Møller, findes i den europæiske romantiks verdenssyn. Romantikken gennemsyres grundlæggende af en konfliktfyldt modsætning mellem individ og omverden og behandler ofte menneskets længsel efter en tabt harmoni.¹⁹ Længslen er ikke blot udtryk for en sentimental bagudskuen, idet den samtidig indeholder ”forestillingen om den tabte harmoni som alternativ til den bestående virkelighed” (Møller 1987: 481). Det er netop denne dobbeltfølelse af angst og forhåbning, som inspirerer de klassisk fantastiske forfattere. Hos dem bliver angsten dog efterhånden det dominerende udtryk, da håbet overskygges af en uro og uhygge, der tilsammen ender med at konstituere en altomfavnende kraft. Når man går litteraturhistorisk til værks, gælder det, som illustreret, ikke blot om at identificere fantastiske træk i de klassiske foregangsværker. Det er ligeledes essentielt at undersøge, hvilket livssyn, der danner baggrund for den tids skræklitteratur.

¹⁷ Møller 1987: 480

¹⁸ Ibid.: 481

¹⁹ Ibid.

2.2 Tzvetan Todorov og den fantastiske litteratur

Når man beskæftiger sig med fantastisk litteratur, findes der ét bestemt værk, som er konstant tilbagevendende, nemlig Tzvetan Todorovs *Den fantastiske litteratur – en indføring*. I efterskriftet til den danske oversættelse betegnes det af Jacob Bøggild som ”standardværket” inden for studiet af fantastiske litteratur.²⁰ Todorovs teori er senere blevet kritiseret, diskuteret og udbygget af andre teoretikere på området, men det er ikke til at komme uden om, at en diskussion af det fantastiske så godt som altid har sit udspring i denne teori. Derfor finder vi det uomgængeligt at starte vores teoretiske undersøgelse af det fantastiske litterære felt med en nærmere granskning af Todorovs teori.

2.2.1 Genre, struktur og sprog

Tzvetan Todorov har gennem livet beskæftiget sig med bl.a. sprog, æstetik og litteraturvidenskab.²¹ Som Gitte Mose præsenterer det i en teoretisk indledning til sin udgivelse omkring det fantastiske i skandinavisk optik, *Den endeløse historie*, repræsenterer Todorov en teori, der søger at bestemme det fantastiske som genre ud fra strukturelle kendetegn.²² Dette er nærliggende, da Todorov selv har været en del af det stærkt strukturalistiske akademiske miljø i Paris, der bl.a. trækker på principper fra den russiske formalisme.²³

Set i lyset af den position opfatter Todorov den litterære fantastik som en særlig form for litterær genre,²⁴ der ud fra bestemte karakteristika vil kunne afgrænses fra øvrige genrer, ligesom det er tilfældet med eksempelvis artsbestemmelse inden for naturvidenskaben.²⁵ Genreopfattelsen hos Todorov er dog mere nuanceret end som så. For ham er en tekst ikke blot et produkt af allerede eksisterende kombinatoriske systemer, men også en transformation af disse, som Mose påpeger²⁶. Dette kommer bl.a. til udtryk hos Todorov på følgende vis: ”... ethvert studie af litteraturen [...] tager del i denne dobbelte bevægelse: fra værket mod litteraturen (eller genren), og fra litteraturen (genren) mod værket [...] (Todorov 1970: 11). Man kan med andre ord fremføre, at der er en form for dialektisk forbindelse mellem værker og genrer,

²⁰ Bøggild (2007): 163

²¹ Ibid.: 166

²² Mose (1996): 30

²³ Bøggild (2007): 166

²⁴ Todorov (1970): 9

²⁵ Ibid.: 11

²⁶ Mose (1996): 30

da de til stadighed vil have indflydelse på hinanden. Det skyldes i høj grad også, at der løbende fremkommer nye værker, som er med til at omdefinere genren – eller ”arten”²⁷, hvis man forbliver i Todorovs naturvidenskabelige analogi.

Helt centralt for Todorovs teori står desuden *sproget*, præcis som i strukturalismen generelt. Det fantastiske kan nemlig opfattes som en diskursiv tekst²⁸, bestående af forskellige sproglige systemer. Litteraturen – og fantastikken – eksisterer gennem ordene.²⁹ Det er netop i den store interesse for de sproglige systemer, man skal søge efter Todorovs dominerende motiv for at beskæftige sig med den fantastiske litteratur. De overnaturlige elementer, man støder på i fantastikkens verden, udspringer ifølge Todorov udelukkende af sproget, da de formes af ord. Han uddyber: ”... det er alene sproget, der gør det muligt at begribe det, som altid er fraværende – det overnaturlige. Således bliver dette et symbol på sproget...” (Todorov 1970: 78). Fantastikken er for Todorov en del af litteraturens essens, da grænsen mellem det virkelige og det uvirkelige her problematiseres.³⁰ Samtidig er det centralt, at det irreelle gøres nærværende, da det fantastiske sprog ”skal tages på ordet”³¹, som det også fremhæves af Bo Hakon Jørgensen i ”Bogstavelighedens Fiktion”³².

Som det har været beskrevet i det indførende afsnit omkring fantastik, er psykoanalysen én af de centrale tilgange til området, men hos Todorov finder man et noget ambivalent forhold hertil. Rosemary Jackson, som vil blive præsenteret nærmere, er én af de teoretikere, der har udbygget Todorovs teori. Hos hende beskrives det, hvordan Todorov rent afviser den freudianske teori som irrelevant i tilnærmelsen af det fantastiske³³, da det udelukkende er det strukturelle, der har hans opmærksomhed. Tydeligt bliver det da også, at han på nogle områder ikke billiger den psykoanalytiske tilgang:

”... psykoanalysen har erstattet (og dermed overflødiggjort) den fantastiske litteratur. Der er i dag ikke behov for at ty til djævlens for at kunne tale om et overstærkt seksuelt begær, eller til vampyrerne for at kunne beskrive den tiltrækning, ligene udøver: psykoanalysen [...] omtaler disse fænomener i utilslørede vendinger.” (Todorov 1970: 149)

²⁷ Todorov (1970): 11

²⁸ Mose (1996): 35

²⁹ Todorov (1970): 155

³⁰ Ibid.

³¹ Bøggild (2007): 175-176

³² Jørgensen (1988): 37

³³ Jackson (1981): 6

Trods dette vil det dog være forkert at tale om, at Todorov fuldstændig afviser psykoanalysen. I gennemgangen af det fantastiske særlige temaer, herunder henholdsvis *jeg*- og *du*-temaer, er der, som Bøggild påpeger, tydelige referencer til den psykoanalytiske diskurs, fx:

”Vi har set, at *jeg*-temaerne baserede sig på en gennembrydning af grænsen mellem det psykiske og det fysiske [...] Vi har ligeledes set, at man ikke kunne forstå *du*-temaerne uden at tage hensyn til det ubevidste og de drifter, hvis fortrængninger skaber neurosen. Vi kan altså med fuld ret sige, at på den psykoanalytiske teoris plan svarer *jeg*-temaernes net til systemet perception-bevidsthed; og *du*-temaernes til de ubevidste drifters.” (Todorov 1970: 139)

Samtidig med at Todorov benytter af sig af eksplicitte begreber og fænomener fra psykoanalysen, som det kommer til udtryk i ovenstående citat, står et begreb som ”det uhyggelige” helt centralt i Todorovs fantastikteori. Dette kan siges at have sin oprindelse i Freuds begreb ”das Unheimliche”³⁴, som dækker over det uhyggelige og skrækindjagende i et tilbagevendende fortrængt barndomskompleks.³⁵ Todorov forholder sig netop til dette: ”Hvis man antager, at den primitive erfaring er tilvejebragt gennem overtrædelsen, kan man acceptere Freuds teori om det uhyggeliges oprindelse” (Todorov 1970: 48). Det må derfor konkluderes, at det ikke er muligt at forsvare en fuldstændig afvisning af de psykoanalytiske principper, sådan som Jackson lægger op til, da han forholder sig noget mere vaklende og tvetydigt hertil.

2.2.2 Definition af det fantastiske – en tøven

Hvad der dog står fuldstændig klart hos Todorov er, at det fantastiske ikke så meget skal defineres ud fra form og indhold³⁶, men i stedet ud fra værkets effekt på læseren. Dette er nærmere bestemt ved ”... læserens egen tvetydige oplevelse af de hændelser, der berettes om.” (Todorov 1970: 33). Det fantastiske funktion er altså med andre ord den reaktion, den fremkalder hos læseren.

For at der dog kan være tale om fantastisk litteratur, må værket give anledning til en rystelse af læserens etablerede verdensbillede, og som Bøggild påpeger, forudsætter egentlig fantastik altså helt grundlæggende et verdensbillede, som kan kaldes rationalistisk³⁷: ”Der må være etableret nogenlunde faste grænser for, hvad der er rationelt og naturligt, før man kan

³⁴ Freud (1919): 76

³⁵ Mose 1996: 38

³⁶ Selvom disse elementer dog til en vis grad også medtænkes. Dette kommer særligt til udtryk i Todorov 1970 kap. 5 og 6, der bl.a. sætter fokus på genrens semantiske elementer.

³⁷ Bøggild (2007): 164

have begreber for og om det irrationelle, det naturstridige og det overnaturlige.” (Bøggild 2007: 163) Ifølge Todorov er det netop i det tvetydige forhold mellem det såkaldt reale og det imaginære, at det fantastiske kan defineres.³⁸

Grundlæggende for Todorovs opfattelse af det fantastiske er nemlig, at der opstår en *tøven* hos læseren: ”Det fantastiske, det er den tøven, som et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse.” (Todorov 1970: 27). Denne tøven kalder han andetsteds en ”fase af uvished”³⁹, da den netop opstår i den situation, hvor læseren må tage stilling til de læste begivenheder og placere disse i sit eget univers. Når Todorov taler om læseren, hentydes der lige så meget til en implicit ”læserfunktion” som til en real læser – den forudsatte læsers oplevelse er nemlig indskrevet i selve teksten.⁴⁰ Læserens tøven er den første og vigtigste af det fantastikes betingelser, som af Todorov beskrives således:

1. ”I første omgang må teksten tvinge læseren til at betragte personernes verden som en verden af levende mennesker og til at vakle mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på de beskrevne hændelser.
2. Videre kan en sådan tøven også opleves af en af bogens personer; således bliver læserollen så at sige lagt i hænderne på en af bogens personer, og i samme moment finder der en repræsentation af denne tøven sted, den bliver et af værkets temaer; i tilfælde af en naiv læsning identificerer den reale læser sig med personen.
3. Endelig er det afgørende, at læseren indtager en bestemt holdning...”
(Efter Todorov 1970: 34)

Todorovs første betingelse omfatter den fuldstændigt essentielle tøven hos læseren i forbindelse med det fantastiske, mens den anden betingelse peger på den glidende grænse, som findes mellem den reale læser og den implicitte læser, der kan tolkes som værkets karakterer. Den tredje betingelse peger på det uundgåelige forhold, at læseren må tage stilling i sin vaklen mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring. Todorov understreger, at disse tre krav ikke er ligeværdige, men at det hovedsageligt er første og tredje krav, der konstituerer genren, mens det andet kan forblive uopfyldt. Dog tilføjer han, at de fleste eksempler vil opfylde alle

³⁸ Todorov 1970: 27

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.: 33

tre betingelser.⁴¹ En definition af det fantastiske ud fra sådanne tre betingelser er banebrydende i forhold til tidligere tiders opfattelser, fordi den ikke medtænker frygt og gru som konstituerende elementer i en fantastisk fortælling.

2.2.3 Det fantastiske som grænsefænomen

Den tredje og sidste af Todorovs betingelser indeholder en særlig distinktion, som er fuldstændig central for at forstå dennes fantastikopfattelse. Når læseren støder på en hændelse, som ikke lader sig forklare af vor verdens love, sker der nemlig ifølge Todorov følgende:

”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.” (Todorov 1970: 27)

I slutningen af den tilsyneladende fantastiske historie vil læseren – eller evt. en af historiens karakterer – træffe en beslutning og vælge enten den ene eller den anden af de ovenstående forklaringer, og herigennem forlade det fantastiske.⁴² Ifølge Todorov befinder det fantastiske sig nemlig som grænsefænomen mellem genrerne *det uhyggelige* og *det vidunderlige*⁴³. Førstnævnte relaterer sig til den forklaring, hvor virkelighedens love forbliver intakte, mens sidstnævnte henfører til den forklaring, hvor der må antages nye love for naturen.⁴⁴ Dette kan med en figur illustreres på følgende måde:

Det uhyggelige

Det fantastiske

Det vidunderlige

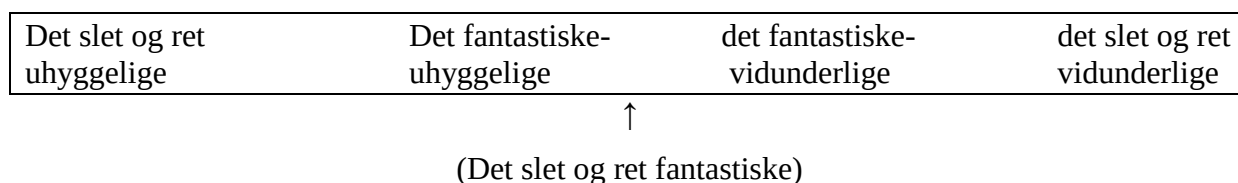
⁴¹ Todorov 1970: 34

⁴² Ibid.: 42

⁴³ Der har været megen uenighed om oversættelserne af disse begreber. Begrebet *det uhyggelige* oversat fra det franske ”l'étrange” kan normalt også oversættes til *det mærkelige*, *det usædvanlige* eller *det fremmedartede*, som oversætteren af Todorovs værk skriver i sin forbemærkning. Gitte Mose benævner begrebet *det sære* og det vidunderlige benævnes *det mirakuløse*. For at gøre forvirringen total benytter Karl Erik Schøllhammer begreberne *det sære* og *det eventyrlige*. Vi har for enkeltheds skyld valgt at holde fast i oversættelserne fra primærkilden *Den fantastiske litteratur – en indføring*, nemlig *det uhyggelige* og *det vidunderlige*.

⁴⁴ Todorov 1970: 42

Bøggild betegner en sådan model som relationel, da de tre genrer definerer hinanden gensidigt, og benævner her det fantastiske en *borderline case*.⁴⁵ Todorov nuancerer billedet yderligere og introducerer selv følgende skematiske oversigt⁴⁶:



I denne figur vil *det slet og ret fantastiske* være repræsenteret ved den usynlige skillelinje mellem det fantastiske-uhyggelige og det fantastiske-vidunderlige og markerer altså en grænse mellem to tilstødende områder.⁴⁷ En sådan opstilling demonstrerer tydeligt Todorovs pointe ”Det fantastiske varer [...] kun en tøvens tid” (Todorov 1970: 42). Det fantastiske vil altså være en altid hensvindende genre, og Todorov sammenligner da også fænomenet med *nuet*, som netop ikke lader sig indfange af tanken, da det enten ikke vil være indtruffet eller allerede passeret.⁴⁸

2.2.4 Todorov til diskussion

Som ovenstående har givet et billede af, kan Todorovs teori om det fantastiske samles i en tøven og tvetydighed omkring læserens forholden sig til det fantastiske værk. Den samme tvetydighed kan siges at gå igen på et metaplan, da der indbygget i selve teorien synes at være flere tvetydigheder og selvmodsigelser. Først og fremmest skal det dog slås fast, at Todorovs arbejde med det fantastiske har været både skelsættende og særdeles vigtigt i forskningen inden for dette felt, da det som nævnt har været denne, der har dannet udgangspunkt for videre undersøgelse og diskussion.

I den efterfølgende kritik af Todorovs teori har der dog bl.a. været peget på, at den med sit meget strukturalistiske udgangspunkt forbliver forholdsvis snæver og ikke medtænker sociale og kulturelle kontekster. Strukturalismen er ahistorisk, og det kan være et problem. Derfor kan den også vanskeligt rumme de mange forskellige udtryk og udformninger, den fantastiske litteratur kan have, hvorved fantastikbegrebet bliver meget snævert. Som Bøggild på-

⁴⁵ Bøggild 2007: 171

⁴⁶ Todorov 1970: 44

⁴⁷ Ibid.: 45

⁴⁸ Bøggild 2007: 172

peger, trækkes der hos Todorov en forholdsvis skarp opdeling mellem den tidlige form for fantastisk og den moderne form for fantastisk. Netop sidstnævnte med al dens hybrid- og blandingsformer kan være svær at indplacere i Todorovs teoridannelser og definitioner⁴⁹ – hvorfor Todorov også indirekte afviser denne som ”rigtig” fantastisk. Herved kommer han til at repræsentere en noget statisk litteraturhistorisk ”kassetænkning”.

Et andet af teoriens problemer opstår i genrediskussionen. Som noget af det første slår Todorov fast, at fantastisk skal forstås som en regulær litterær genre. En sådan genreopfattelse kan være svær at fastholde gennem hele værket, da han senere cementerer, at det fantastiske er evigt hensvindende og kun kan opfattes som et grænsefænomen: ”Det synes snarere at befinde sig på grænsen mellem de to genrer [...] end at udgøre en selvstændig genre.” (Todorov 1970: 42). Dette sker, fordi læseren i sin tøven og vaklen forsøger at forstå teksten og de fantastiske elementer ved at genreplacere den. Det fantastiske findes i dét eksakte øjeblik, hvor læseren tøver. Herefter forlades genren, så snart læseren har valgt en forklaring på det fantastiske element. Samtidig gøres det i Kapitel V klart, at det fantastiske ligeledes kan forstås som en særlig diskurs. På dette punkt kan Todorovs teori altså karakteriseres som forholdsvis tvetydig, hvis ikke endda selvmodsigende, hvilket kan gøre det svært at finde konkrete litteratureksempler, som fuldstændigt passer ind i Todorovs opfattelse af det fantastiske. Disse forhold kan gøre det svært at benytte teorien i en praktisk analysesammenhæng, da begreberne herfor bliver en kende vage og bøjelige. Man kan desuden helt grundlæggende kritisere Todorov for hans uhensigtsmæssigt brede genrebegreb og for i det hele taget at betragte fantastisk som en genre, idet den netop går *på tværs af* genrer. Det vil i stedet være mere oplagt at anskue fantastisk som en form for overordnet modus.

I sit speciale *Hvor magien og det reelle mødes* påpeger Mette Carstensen et andet specifikt problem i forbindelse med læsning og konkret analysearbejde. Hun anfører, at begrebet omkring *tøven* kan vise sig at være problematisk i analysearbejdet, da Todorov ikke forholder begrebet til henholdsvis 1. og 2. gangslæsninger. Som Carstensen fremhæver, vil der under den første læsning givetvis opstå tøven gennem flere momenter i læsningen, som sidenhen kan bearbejdes i en analyse. Herefter vil den anden læsning være påvirket af den helhedsforståelse, læseren nu har tilegnet sig, hvilket ikke kan undgå at indvirke på læserreaktionerne i forhold til teksten.⁵⁰ Todorov forholder sig ikke umiddelbart til et sådant forståelsesproblem,

⁴⁹ Bøggild 2007: 185

⁵⁰ Carstensen 2005: 12

hvilket ydermere er et forhold, som understreger, at begreberne kan være en smule diffuse og vanskelige at arbejde med i konkrete analysesammenhænge.

2.3 Rosemary Jackson – fantastikken som modalitet

Rosemary Jackson er, som tidligere nævnt, en af de forfattere, der har samlet tråden op fra Todorovs indføring i det fantastiske. Hendes udgangspunkt er, at moderne fantastik har sine rødder i forhistoriske myter, mystik, folkløse, eventyr, romantik,⁵¹ og at den fantastiske historie er baseret på og kontrolleret af et tydeligt brud med, hvad der af dominerende antagelser opfattes som muligt.⁵² Det fantastiskes strukturer er således i høj grad bundet op på modsætningsforhold.

Med udgivelsen *Fantasy: The Literature of Subversion* fra 1981 ønsker hun til stadighed at sætte fantasy-litteraturen⁵³ på landkortet, dog med en lidt anden dagsorden end Todorov. Som det med titlen indikeres, ønsker hun, at modusen ikke som tidligere fortolkes som eskapistisk, men i stedet som et udtryk for en *subversiv*, dvs. omvæltende og nedbrydende, særlig form for fortælling.⁵⁴ Det medfører et opgør med grundlæggende elementer i den mere smalle, strukturalistiske teori hos Todorov.

2.3.1 Struktur, semantik og social kontekst

Rosemary Jackson vedkender sig, hvor vigtigt Todorovs arbejde på området har været. Hun kalder det ”The most important and influential critical study of fantasy...” (Jackson 1981: 5) I forlængelse heraf bemærker hun dog, at Todorov ikke efterlader megen plads til det metafysiske og ikke interesserer sig for det semantiske element ved fantastikken, som netop er et vigtigt fokusområde i Jacksons tilgang.⁵⁵ Hvad Todorov særligt mangler er ifølge Jackson at medtænke det sociale og politiske indflydelse på litteraturen: ”... my study tries to extend Todorovs investigation from being one limited to the *poetics* of the fantastic into one aware of the *politics* of its forms” (Jackson 1981: 6) Her er det vigtigt at bemærke, at *politics* ikke nødvendigvis skal oversættes og forstås bogstaveligt som ”det politiske”, men snarere skal understrege vigtigheden i at medtænke kulturelle og sociale kontekster, normer og værdier, når man læser den fantastiske litteratur. Dette skyldes, at: ”Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context [...] it cannot be understood in isolation

⁵¹ Jackson 1981: 4

⁵² Ibid.: 14

⁵³ Jackson bruger fantasy-begrebet forholdsvist ukritisk i betydningen fantasy = fantastik i Todorovs forstand (jf. Mose 1996: 40)

⁵⁴ Mose 1996: 40

⁵⁵ Jackson 1981: 5

from it” (Jackson 1981: 3) Selvom Jackson på dette område adskiller sig fra Todorovs tilgang til det fantastiske, så understreger Mose dog, at Jackson ligesom Todorov også medtænker de strukturalistiske principper ved bl.a. at benytte sig af narratologien i sin læsning af fantastisk litteratur. Blot er hun ikke ligeså ”enøjet”, som Mose vælger at benævne det, da hun ligeledes medtænker ideologikritik og psykoanalyse i sin tilgang.⁵⁶

2.3.2 Begærets litteratur

Netop den psykoanalytiske optik er fuldstændig essentiel i Jacksons tilgang til det fantastiske. Todorov kan, som det tidligere har været diskuteret, siges at have et ambivalent og til tider afvisende forhold til Freuds psykoanalytiske teorier i forståelsen af den fantastiske litteratur, hvilket er en utænkelig holdning for Jackson:

”...Todorov repudiates Freudian theory as inadequate or irrelevant when approaching the fantastic. I take this to be a major blind-spot of his book and one which is bound up with his neglect of political or ideological issues. For it is in the unconscious that social structures and ‘norms’ are reproduced and sustained within us, and only by redirecting attention to this area can we begin to perceive the ways in which the relations between society and the individual are fixed.” (Jackson 1981: 6)

Kun ved at vende os mod det ubevidste i os selv, kan vi altså begynde at forstå vores forhold til det samfund, vi lever i og tænker gennem, hvilket er vigtigt for at forstå fantastikkens grundlag. Fantastisk litteratur leder nemlig tankerne hen på det fundament, som den kulturelle orden hviler på, den åbner for et øjeblik op for uorden, ulovligheder – det som med andre ord ligger uden for det dominerede værdisystem.⁵⁷ Jacksons holdning er, at det fantastiske forfølger det usagte og det usete i kulturen, det som har været gjort tavst og usynligt, været dækket over og gjort ”ikke-tilstedeværende”⁵⁸ – på samme måde som det kan være tilfældet med det fortrængte og ubevidste i psykoanalytisk optik. Ifølge Jackson har det fantastiske ikke noget at gøre med at opfinde en anden form for ikke-menneskelig verden. I stedet handler det om at vende op og ned på den verden, vi kender, og kombinere alting på nye måder, så det fremstår mærkeligt, ukendt og anderledes⁵⁹, sådan som det fx også kan forekomme i drømme. Fantastikken præsenterer nemlig en ”naturlig” verden, hvori der er skabt en ”anderledeshed”, hvor

⁵⁶ Mose 1996: 40

⁵⁷ Jackson 1981: 4

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.: 8

verden er fornyet og forrykket.⁶⁰ Jacksons medtænkning af psykoanalysen kommer desuden til udtryk, når hun i tilnærmelsen heraf kalder fantastikken for ”literature of desire”⁶¹. Netop begæret, længslen og lysten kan kobles sammen med psykoanalysens store fokus på menneskets indbyggede, ufravigelige drifter. Det begær, Jackson omtaler, skal ikke forstås som et decideret seksuelt begær, men snarere som en længsel efter det tabte og det ikke-tilstedeværende i kulturen – en længsel efter en *anden* verden, som vender og ned på de norm- og værdisystemer, vores erfaring kender til. Selvom Jacksons teori altså adskiller sig fra Todorovs ved skarpt at fokusere på psykoanalysen, når fantastikkens virkning på læseren skal forklares, er de to alligevel enige om at betragte dele af fantastikken ud fra strukturalistiske principper. Jackson medtænker nemlig det klare strukturalistiske udgangspunkt, at fantastikkens grundlæggende model må betegnes og forstås som et sprog (*langue*), hvorudfra dets andre forskellige former (*paroles*)⁶² har deres udspring.⁶³ Der er inden for fantastikken således ikke tale om én grundkategori, men derimod om en række forskellige værker, der har fælles strukturelle karakteristika. Disse fælles karakteristika ser ifølge Mose ud til at være opstået ud fra ubevidste *begærsstrukturer*, og Jackson ser således de narrative *kvaliteter* ud fra et strukturalistisk synspunkt, mens det narratives *virksomheder* på læseren ses med en psykoanalytisk optik.⁶⁴

2.3.3 Modalitet som definition

Igennem Jacksons værk diskuteres Todorov løbende, og en central kritik rettes mod hans skelnen mellem *det uhyggelige* og *det vidunderlige*, som hun mener, er en problematisk polarisering.⁶⁵ Begrebet *det uhyggelige* er nemlig en ikke-litterær betegnelse, hentet fra psykoanalysen, til forskel fra *det vidunderlige*. Jackson betragter fantastikken som en litterær form – ”mode” – og skal den forstås således, må den også beskrives med litterære termer.⁶⁶ Det fantastiske skal altså ifølge Jackson ikke ses som en genre eller et grænsefænomen mellem det uhyggelige og det vidunderlige men i stedet som en særlig form for modalitet: ”Unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the*

⁶⁰ Jackson 1981.: 19

⁶¹ Ibid.: 3

⁶² Jackson låner her de strukturalistiske termer *langue* og *parole* hentet fra Ferdinand de Saussures lingvistiske teori.

⁶³ Jackson 1981.: 7

⁶⁴ Mose 1996: 41

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Jackson 1981.: 32

'real' and incorporates that dialogue as part of its essential structure." (Jackson 1981:36). Her er det værd at bemærke, at når Jackson taler om "an essential structure", så henføres der ikke til en statisk, fast enhed, som udgør grundlaget for fantastikken, men snarere om en række forskellige karakteristika – genereret af ubevidst begær – som kan gå på tværs af fantastiske værker.⁶⁷

Når fantastikken ses som en modalitet i stedet for en genre, vil det sige, at den fantastiske fortælling bevæger sig i forskellige "modes" – mellem det mimetisk realistiske og det urealistiske, som repræsenterer det umulige.⁶⁸ Det er denne dialog mellem kategorierne *det mimetiske/realistiske* og *det vidunderlige*⁶⁹, altså det umiddelbart virkelige og det umiddelbart uvirkelige, der udgør den modalitet, som definerer det fantastiske.

Det kan således erfares, at Jacksons arbejde med den fantastiske litteratur åbner op for et noget bredere felt, end det er tilfældet hos Todorov, da der ikke arbejdes med stringente, faste genredimensioner. I stedet introduceres netop *modalitet*, som en måde at løse definitionsproblemet på. Fantastisk litteratur anskues her som en form for litterær diskurs eller modus, der kan gå på tværs af genrer og litteraturhistoriske strømninger. Derfor rummer Jacksons tilgang også bedre forskellige slags fantastisk litteratur, modsat Todorovs tilgang, der dårligt levner plads til de moderne fantastiske værker. Jackson medtænker desuden flere aspekter i sin tilgang ved at inddrage sociale og kulturelle kontekster som væsentlige faktorer. Et sådant bredere perspektiv kan have sine fordele, da det kan give en videre og mere nuanceret forståelse af fantastikken. Når der favnes så bredt, kan det dog samtidig være med til at gøre definitionerne uklare. At benytte en definition, der beror på modalitet, understreger i vores optik, at man ønsker en mere dynamisk tilgang til litteraturen, end det er tilfældet hos Todorov.

⁶⁷ Jackson 1981: 8

⁶⁸ Ibid.: 20

⁶⁹ Mose 1996: 41

2.4 Åsfrid Svensen – virkelighed og uvirkelighed

En af de seneste teoretikere, der præsenterer en udførlig definition af det fantastiske, er norske Åsfrid Svensen. I udgivelsen *Orden og kaos* diskuterer hun, med hovedgrundlag i otte tekst-eksempler, fantastikkens væsen. Svensens teoretiske udgangspunkt er en optagethed af virkelighedsopfattelsen i fantastiske tekster, hvorfor hun primært beskæftiger sig med det dialektiske spil mellem normalitet og de fantastiske brud herpå. Hendes definition af fantastisk litteratur synes at være markant bredere end både Tzvetan Todorovs og Rosemary Jacksons, idet den lyder: "... litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet." (Svensen 1991:16) Der skal i en tekst således blot optræde væsentlige indslag, som afviger fra den ydre sandsynlighed, før man ifølge Svensen, kan karakterisere den som fantastisk. Dermed omfavner hendes teoretiske tilgang langt flere værker end Todorovs ditto med dennes strenge krav til læserens tåle. Og det er netop et af de punkter, hvor Åsfrid Svensen kritiserer grundlæggeren af den fantastiske teori. Hun mener nemlig, at størstedelen af den litteratur som vanligt kategoriseres som fantastisk, falder uden for de grænser, han etablerer.⁷⁰

2.4.1 Virkeligheden som social konstruktion

Som nævnt centrerer Åsfrid Svensens teoretiske fokus sig på den fantastiske litteraturs indbyggede virkelighedsbrud. I lighed med Jackson mener Svensen at det fantastiske i litteraturen altid udspringer fra virkeligheden, da forfatteren ikke kan skabe ud af ingenting: "Stoff, ideer og formende impulser må hentes fra den virkelighet forfatteren opplever i seg og om seg – i sitt eget sinn, i møtet med andre mennesker og andre skrifter, i erfaring av en materiell og sosial omverden." (Ibid:186) Her afsløres den grundlæggende ide bag Svensens teori, nemlig at en given teksts virkelighedsopfattelse altid opstår som resultat af en socialt konstrueret virkelighed. Til at bakke op om denne grundantagelse anvender hun socialantropologerne Frederik Barth samt Peter L. Berger og Thomas Luckmann. Barths tese er, at samtiden kun er en konstruktion af menneskets indre forestillinger og kundskaber, hvorfor oplevelsen af verden må tage sit udgangspunkt i individets egenforståelse.⁷¹ Den menneskelige erkendelse afhænger af hvilken kontekst, den relaterer til, og formes på baggrund af tid, sted og kultur. Ens

⁷⁰ Svensen 1991: 366

⁷¹ Ibid: 187

egen virkelighedsopfattelse har ikke nødvendigvis samme ubestridte gyldighed for alle mennesker.⁷² Barth påpeger endvidere, at divergerende virkelighedsopfattelser ofte opstår i mødet med andre kulturer, men også kan forekomme indenfor grænserne af én kultur.

Peter L. Berger og Thomas Luckmanns hovedpåstand lægger sig tæt op at Frederik Barths. De mener, at mennesket har et fundamentalt behov for at strukturere tilværelsen og derved opleve virkeligheden som en meningsfyldt helhed. Den sociale orden skabes på baggrund af typificering, vanedannelse og institutionalisering.⁷³ Mennesket grupperer erfaringer efter ligheder og forskelle og responderer på bestemte typer hændelser med bestemte typer adfærd. Denne automatisering af sanseindtrykkene er med til at effektivisere hverdagen, da den sparer os for mange valg. Ifølge Berger og Luckmann institutionaliserer samfundet på den måde bestemte og dominerende adfærdsmønstre, forståelsesformer og normer for at sikre kontinuitet og orden.⁷⁴ Til dette er sproget det vigtigste redskab, da den institutionaliserede virkelighed herigennem overleveres til nye generationer.

Der hvor Berger og Luckmanns teori, jævnfør Åsfrid Svensen, bliver særlig interessant, er i beskrivelsen af de kaoskræfter, der truer den socialt konstruerede samfundsorden. Muligheden for anomi, dvs. normløshed som følge af social opløsning, er konstant til stede som en potentielt samfundsnedbrydende kraft.⁷⁵ Den evigt eksisterende brydning imellem orden og kaos kan ifølge Svensen sidestilles med fantastikkens dialektiske spil imellem normalitet og fantastiske elementers brud herpå. Det fantastiske repræsenterer det marginale ved at fremstå i situationer, som ikke automatisk lader sig indpasse i hverdagens sociale orden, og disse marginalsituationer udgør en markant trussel mod en rutinepræget tilværelse.⁷⁶ Den norske teoretiker påpeger i den sammenhæng, at marginaliseringsbegrebet, som oftest medfører negative associationer, her har en dobbeltbetydning. Traditionelt regnes marginaliserede grupper som dårligt integrerede i samfundssystemet, hvorfor de lever deres passive liv i en periferi – tit på randen af materielt eller psykisk nedbrud.⁷⁷ I hendes optik kan det marginale dog også indbefatte noget positivt: ”At de ikke kan lykkes på samfundets premisser, kan jo skyldes at det er noe galt med premissene. Det kan tenkes at de marginale sitter inne med mer fundamentale verdier enn de som teller i kappløpet om effektivitet og lønnsomhet.” (Svensen 1991:238) Det

⁷² Svensen 1991: 187

⁷³ Ibid: 189

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid: 236

⁷⁶ Ibid: 237

⁷⁷ Ibid.

marginaliserede har, ligeså vel som fantastikken, karakter af noget potentielt samfundsnedbrydende i dens konfrontation med etablerede kulturelle normer. Heri ligger også visionen om at etablere en ny alternativ orden i stedet for blot at virke undergravende og opløsende.

Åsfrid Svensen sammenholder altså ved hjælp af sin antropologiske vinkel den litterære reception med en socialt betinget virkelighedsopfattelse. Det fantastiske i litteraturen markerer bruddet på den samfundsmæssige normalvirkelighed: ”I møtet med fantastiske skikkelser og hændelser viser normalvirkeligheten sine svakheder. Den framstår som snever og ensidig, og i bunn og grunn vilkårlig. Det uvirkelige underminerer det virkelige og får det til å løse seg opp som upålitelig.” (Svensen 1991:13) Tekstens verden er et spejlbillede af en tekstekstern virkelighed, og forvrængningen er et litterært greb, som udfordrer den automatiserede perception.⁷⁸ Samfundets orden- og kaoskræfter konfronterer hinanden på samme måde som fantastikken konfronterer normalvirkeligheden. Dette er ganske uundgåeligt, da harmoni og verdensorden er svær at opretholde i et samfund, hvor den socialt konstruerede erkendelse er usikker og i stadig forandring. Samfundets brister og usikkerhedselementer skaber deraf rum for fantasiudfoldelse, som ifølge Svensen er en menneskelig kraft, der både er nedbrydende og konstruktiv og som eksisterer i samspillet mellem bevidst og ubevidst tænkning.⁷⁹ Fantastisk litteratur bærer præg af et tilsvarende samspil, hvor man på den ene side har et narrativt sprog bygget på orden og struktur og en meningsetablering skabt på baggrund af etablerede virkelighedsopfattelser. På den anden side repræsenteres det ubevidste af ulogiske sammenhænge, subjektive følelseserfaringer og symbolsprog. Når disse modstridende elementer kolliderer i litteraturen, rejser der sig uundgåeligt kognitive spørgsmål omkring virkeligheden og vilkårene for menneskelig erkendelse.⁸⁰

Sammenfattende kan man om Åsfrid Svensens tilgang sige, at den ved at bearbejde kognitive problemstillinger lægger sig i forlængelse af de tanker som Rosemary Jackson forinden havde gjort sig om fantastikkens væsen. Svensen mener dog ikke, som Jackson, at det fantastiske udelukkende har karakter af noget opløsende. Hun er derimod optaget af dens iboende dobbelthed, hvor det undergravende islet ikke blot er destruktivt, men samtidig har potentiale til at skabe en ny og alternativ orden. I forhold til især Todorov inkluderer Svensens brede definition langt flere værker, og hun går endda så vidt som til at beskylde hans model for at

⁷⁸ Svensen 1991: 14

⁷⁹ Ibid: 22

⁸⁰ Ibid.

forvirre mere end den gavner,⁸¹ hvorfor det undrer hende, at der stadig oftest vendes tilbage til den obligatoriske tøven, når fantastiske elementer skal identificeres.

⁸¹ Svensen 1991: 366

2.5 Fantastikkens teoretikere – en opsamling

Tvzetan Todorov, Rosemary Jackson og Åsfrid Svensen står samlet som en helt central kerne af teoretikere inden for feltet omkring den fantastiske litteratur. De bidrager hver især med deres bud på, hvordan det fantastiske skal læses, forstås og ikke mindst analyseres. Særligt det analyse-mæssige er af stor interesse for os, da vi i denne opgave står over for at skulle analysere nyere værker, der med sine magisk realistiske træk kan siges at have grundlag i netop fantastikken. Som det er fremkommet bevæger vi os i gennemgangen af de tre teoretikere kronologisk fra en forholdsvis snæver, strukturalistisk holdning hos Todorov, gennem en bredere psykoanalytisk tilgang hos Jackson, for til sidst at ende op i en bredtfavnende socialkonstruktivistisk optik hos Svensen, der medtænker flere samfundselementer i sin teori. Alt sammen er det forskellige bud på, hvordan man som læser kan forholde sig til en litteratur, som på forskellig vis vender op og ned på den verden, vi kender.

Først og fremmest er Tvzetan Todorov særdeles vigtig for os. På trods af det problematiske i at han repræsenterer et uhensigtsmæssigt bredt genrebegreb samtidig med et noget snævert, statisk fantastikbegreb, er hans teori uomgængelig – ikke blot fordi den giver et indblik i fantastikteoriernes oprindelse, men også fordi den skaber en forståelse for, at man i definitionen af fantastikken må tilstræbe at vende sig mod virkningen, den har på sin læser. Med andre ord er det nødvendigt at lægge et øget fokus på fantastikkens *funktion*. Ser man Todorovs teori i lyset af Hans Henrik Møllers inddeling af de tre forskellige tilgange til fantastikken, er der dele af teorien, som kan siges at pege i retning af den psykoanalytiske og den fiktionsteoretiske tilgang. Her tænker vi især på Todorovs tvetydige forhold til det psykoanalytiske, som har været diskuteret, samt det faktum, at han løbende i sit værk forholder sig til størrelser som form og indhold for fantastikken. Der hersker dog ikke nogen tvivl om, at Todorovs teori hovedsageligt må betragtes ud fra den litteraturhistoriske tilgang. Det skyldes, at han afgrænser det fantastiske til de klassiske foregangsværker, og ikke synes at interessere sig for den såkaldt ”moderne fantastik”. På dette punkt er han altså hovedsageligt bagudskuende i sin litteraturhistoriske optik. Det er derfor nødvendigt at supplere med andre teoretikeres syn på det fantastiske, for at vi kan forholde os til den moderne litteratur.

Rosemary Jacksons og Åsfrid Svensens teorier repræsenterer begge et noget bredere sigte end det, vi ser hos Todorov. Begge teoretikere medtænker samfundsperspektivet som et væsentligt og definerende træk. Særligt Jackson medtænker det psykoanalytiske perspektiv.

Det er dog fuldstændig essentielt ved Jacksons teori, at hun betragter fantastikken som en literær form, eller modus, der kan siges at gå på tværs af værker, genrer og litteraturhistoriske strømninger. I modsætning hertil er Åsfrid Svensens tilgang udpræget socialkonstruktivistisk, da hun sammenstiller fantastikken med det kaos, der nedbryder et samfunds socialt konstruerede orden. Jackson og Svensens teorier udgør tilsammen et fundament, der forklarer nogle af de mekanismer, herunder samfundsmæssige og kulturteoretiske, som kan være med til at perspektivere og udvide Todorovs snævre forståelse af det fantastiske.

3.0 Magisk realisme

Igennem opgavens første teoriafsnit har vi gennemgået og diskuteret centrale bud på, hvordan litteraturens brud med virkeligheden kan forstås ud fra fantastikkens principper, der netop danner udgangspunktet for den magiske realisme som litterært fænomen. Den magiske realisme er interessant, da den som understrømning til fantastikken beskæftiger sig med et tilsyneladende rationelt virkelighedsunivers, som på forskellig vis integrerer overnaturlige fænomener. Det er dette afsnits sigte at demonstrere og diskutere, hvorledes den magiske realisme i sit udtryk differentierer sig fra fantastikken. Inden den magiske realismes væsen beskrives nærmere, er det dog nødvendigt at introducere et afsnit omkring karnevalismen, som på flere måder danner et kulturhistorisk grundlag for at forstå den magiske realismes betingelser.

3.1 Karnevalisme og latterkultur

Oversætter og forfatter Rigmor Kappel Schmidt står i Danmark som én af de teoretikere, der har beskæftiget sig mest med magisk realisme, særligt i dens oprindelse hos de latinamerikanske forfattere. Ifølge Schmidt er det nødvendigt at vende sig mod litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin, for at få en fyldestgørende forståelse for strømmingen. Han har været en stor inspirationskilde for den magisk realistiske skrivestil, på trods af at hans teorier udbredtes lang tid før den latinamerikanske bølge af magisk realisme og fantastik.⁸² I introduktionen til værket *Karneval og latterkultur*, der omhandler Francois Rabelais' forfatterskab, arbejder Bakhtin med en litterær kategori kaldet *grotesk realisme*, som deler mange fællestræk med den magiske realisme. Grotesk realisme knytter sig til den *latterkultur*, der henter inspiration fra markedsfester og karneval, hvor den monotone hverdag brydes. Tanken er, at litteraturen på samme måde som karnevalet kan vende op og ned på de vante forestillinger om livet og mennesket – deraf benævnes grotesk realisme også *karnevalisme*.⁸³

⁸² Schmidt 1997: 27

⁸³ Ibid.: 31

3.1.1 Karneval og kropslighed

For at forstå karnevalismens underliggende kultur, må vi ifølge Bakhtin vende os mod middelalderen og renæssancen. På den tid opstod en ”usynlig verden”, hvor latteren var i centrum og stod i stærk opposition til middelalderens meget seriøse kirkelige og feudale kultur.⁸⁴ Den usynlige verden gav sig til udtryk på forskellig vis; bl.a. som karneval og andre udendørs festivitas, hofnarre, landsbytosser, parodier og meget andet. Alt dette repræsenterede tilsammen delelementer af den folkelige latter- og karnevalskultur.⁸⁵ Latteren stod som det organiserende princip, der adskilte sig så fundamentalt fra den øvrige middelalderlige kultur, at der skabtes en form for dobbeltverden,⁸⁶ hvor festmomentet repræsenterede folkets *andet* liv.⁸⁷ Ove Sylvest har med sin udgivelse *Det litterære karneval. Den groteske realisme i nyere danske romaner* beskæftiget sig indgående med karnevalismen og latterkulturen. Han fremhæver ligeledes dobbeltheden i menneskets levevis og livssyn på dette tidspunkt: på den ene side var det alvorlige og det frygtindgydende, mens der på den anden side befandt sig det lystige og klovneagtige. Gennem kulturhistorien har størrelserne løbende eksisteret parallelt, men i middelalderen forrykkedes forholdet mellem disse. Det alvorlige og seriøse opprioriteredes og således skete der en skarpere adskillelse herimellem, hvilket forårsagede, at det lystige primært praktiseredes og samledes inden for bestemte tidspunkter af året under fællesbetegnelsen *karneval*.⁸⁸

Middelalderens karneval udviklede sig over en periode på flere hundrede år og byggede videre på den ovenfor beskrevne latterkultur.⁸⁹ Ifølge Sylvest kan karnevalet ses som et udtryk for et mere eller mindre bevidst behov for at udleve frihedens muligheder, men også som et udtryk for et ønske om at skabe nye og meningsfulde relationer.⁹⁰ I det middelalderlige feudalsamfund var karnevalet da også først og fremmest de undertrykte fest. For denne tids magthavere symboliserede de undertrykte mennesker undergravende og oprørske tendenser, som man for alt i verden ønskede at holde nede. Derfor håbede man, at karnevalets begrænsede form kunne uskadeliggøre disse tendenser, hvorfor man ikke forbød festdagene.⁹¹

⁸⁴ Bakhtin 1965: 22

⁸⁵ Ibid.: 22-23

⁸⁶ Ibid.: 24

⁸⁷ Ibid.: 28

⁸⁸ Sylvest 1987: 16

⁸⁹ Bakhtin 1965: 31

⁹⁰ Sylvest 1987: 9

⁹¹ Ibid.: 17

Hvor karnevalet for de højtrangerende altså symboliserede en måde at holde orden på kaos, betød det nærmere det stik modsatte for de implicerede. Ifølge Bakhtin kender karnevalet ingen rumlige grænser – under karnevalet gælder kun *frihedens* love.⁹² Karnevalet indebærer med andre ord en ophævelse af og en befrielse for det herskende samfundssystem samt dets magtstrukturer og hierarkiske positioner: under karnevalet er alle lige.⁹³ Man benyttede højtiden til at udøve alternative livsudfoldelser, hvilket ifølge Ove Sylvest bl.a. udmøntede sig i at ”vende alting på hovedet”. Man vendte op og ned på tingene, fx ved bogstavelig talt at vende tøjet på vrangen eller tage bukserne på hovedet osv. Således bliver modsætninger føjet sammen i nye enheder, hvor de forudsætter hinanden.⁹⁴ Ifølge Sylvest var karnevalet desuden en højtid, der gav anledning til ”at æde og drikke i rigelige mængder” og i det hele taget til det at give sig hen til kødets lyster. Bakhtin betegner det som ”... *det materielt-kropslige livs overvægt*” (Bakhtin 1965: 41), hvor fokus netop placeres på spisning, drikkeri, kropsudskillelser og kønsliv – en form for ”vulgær fysiologisme”, der kan anses som en arv fra den folkelige latterkultur.⁹⁵ For Bakhtin står karnevalet dog ikke blot som en folkelig fest, hvor man kan hengive sig til kropslighed og kaos – det betragtes nærmere som et grænsefænomen mellem kunsten og livet.⁹⁶ Sylvest understreger, at litteraturen, ligesom karnevalet, er både efterliggende og nyskabende, og karnevalets former er derfor netop også blevet overført og genbrugt i litteraturen, efterhånden som det har mistet mere af sin direkte sociale betydning i samfundet. Det er dette, der af Bakhtin betegnes som *karnevalisering*,⁹⁷ og omkring den karnevaliserede, groteske litteratur udtrykker han:

”I virkeligheden udtrykker det groteske [...] en mulighed for at finde en *anden* verden, et andet verdensbillede, en helt anden måde at indrette tilværelsen på. Den sprænger grænserne for den reelt eksisterende verdens tilsyneladende (falske) enhed, uimodsigelighed og urokkelighed [...] Når den reelt eksisterende verden pludselig bliver fremmed, [...] så er det, fordi der viser sig en mulighed for at skabe en ægte egen verden, en guldalderverden, en karnevalssandhedernes verden.” (Bakhtin 1965: 79)

⁹² Bakhtin 1965: 26

⁹³ Ibid.: 30

⁹⁴ Sylvest 1987: 19

⁹⁵ Bakhtin 1965: 41-42

⁹⁶ Sylvest 1987: 26

⁹⁷ Ibid.: 27

Karnevalet er altså ikke bare en folkefest, men snarere en måde, hvorpå man kan forstå verden, livet og mennesket med dets relationer til andre mennesker – det handler om universalitet, fest, frihed og ambivalens, der tilsammen udgør en form for utopi om et liv i samhørighed og åbenhed,⁹⁸ som Jørgen Bruhn og Jan Lundquist udtrykker det i forordet til Bakhtins værk.

3.1.2 Bakhtins groteskopfattelse

Universalitet, fest, frihed og ambivalens er altså helt centrale dimensioner i latterens princip og groteskopfattelsen hos Bakhtin. Denne opfattelse skal dog ifølge Bruhn og Lundquist udvides yderligere med fokus på det materielt-kropslige, negationen, overdrivelsen og degraderingen.⁹⁹ Specielt sidstnævnte er overordentlig vigtig for Bakhtins forståelse af det groteske og beskrives således: "... alt, hvad der er højt, åndeligt, idealt og abstrakt, bliver bragt ned på et materielt og kropsligt plan, på et jordnært plan, et plan hvor kroppene optræder i en ubrydelig enhed." (Bakhtin 1965: 44-45) I denne beskrivelse skal "op" og "ned" forstås i en såkaldt topografisk betydning, dvs. at op er himlen, ned er jorden. I mere legemlig forstand er ansigtet og hovedet op, mens kønsorganer, mave og bagdel er ned.¹⁰⁰ Degraderingen medfører altså en samtidig tilknytning til kroppens nederste regioner og herigennem et samvær med bl.a. samleje, undfangelse, graviditet, fødsel, spisning og kropsudskillelser¹⁰¹ – fænomener, som normalt kan være ganske tabubelagte og i nogle tilfælde negativt associeret. Det er dog fuldstændig essentielt ved Bakhtins groteskopfattelse, at både degraderingen samt det materielt-kropslige aspekt uden tøven opfattes særdeles positivt. Det materielt-kropslige opfattes som et universelt, alfolkeligt og positivt princip,¹⁰² mens degraderingen positivt kobles sammen med det genfødende.¹⁰³

Bakhtins opfattelse af det groteske er uløseligt sammenkædet med den grundlæggende holdning, at virkeligheden altid må opfattes som flertydig og bevægelig. Virkeligheden betragtes ud fra et fundamentalt dialogisk forhold mellem sprog og verden, hvorfor menneskets interaktion med omverdenen ifølge Ove Sylvest betragtes som et grundvilkår.¹⁰⁴ Bakhtin anskuer derfor også litteraturen ud fra disse grundlæggende principper, og skelner mellem såkaldt *polyfon* og *monologisk* litteratur. Den monologiske romantype indebærer en opfattelse af

⁹⁸ Bruhn 2001: 11

⁹⁹ Ibid.: 12-13

¹⁰⁰ Bakhtin 1965: 45

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.: 42

¹⁰³ Ibid.: 45

¹⁰⁴ Sylvest 1987: 12

verden som ”stivnet” og strukturerbar ud fra bestemte teorier¹⁰⁵ og kan siges at være kendetegnet ved Bakhtins *kronotopbegreb*, der indbefatter en uopløselig sammenhæng mellem tid og rum.¹⁰⁶ I modsætning hertil står den polyfone romantype, hvor grænser for tid og rum opløses og er af meget mere dynamisk karakter. Ifølge Gitte Mose er denne romantype kendetegnet ved at være dialogisk og flerstemmig i den betydning, at værket indgår i en konstant metatekstuel dialog med enten sig selv, forfatteren eller læseren eksempelvis.¹⁰⁷ Den polyfone romans karakterer synes derfor heller ikke at kunne begrænses eller fastholdes af dens forfatter, og en dialogisk tekst er således grundlæggende tvetydig, idet dens personer og ideologier er åbne.¹⁰⁸ Ove Sylvest anfører i denne sammenhæng, at virkeligheden i den polyfone roman heller ikke kan siges at blive skrevet ind i én bestemt overordnet meningssammenhæng, men i stedet er med til at fastholde virkelighedens modsætningsfulde og foranderlige karakter.¹⁰⁹ Det er netop gennem disse præmisser for den polyfone roman, man må forstå den fantasifulde, ikke-begrænsende grotesk realistiske litteratur.

3.1.3 Grotesk realisme

Som litteraturtradition henter den groteske realisme sit betydningsunivers i latterkulturen og karnevalstraditionen, der jo af Bakhtin anses for grotesk. Opfattelsen af den groteske litteratur hænger derfor også uløseligt sammen med den positive livsanskuelse, som er integreret i Bakhtins generelle groteskopfattelse. Set i lyset af den polyfone romanteori må virkeligheden inden for den groteskrealistiske litteraturtradition forstås som dynamisk og foranderlig: verden er bevægelig, og litteraturen spiller heri en væsentlige rolle som erkendelsesfremmende redskab, som Ove Sylvest udtrykker det.¹¹⁰ I den groteske realisme skelner man således heller ikke skarpt mellem objektive realiteter og subjektiv fiktion, som er størrelser, der i høj grad flyder sammen. Selve realismedelen af den groteske realisme forkastes derfor heller ikke, men litteraturtraditionen søger snarere at sprænge og overskride dens grænser og derigennem skabe et nyt realismebegreb.¹¹¹ Ifølge Sylvest er det groteske derfor et udtryk for:

¹⁰⁵ Sylvest 1987: 41

¹⁰⁶ Mose 1996:49

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Sylvest 1987: 42

¹¹⁰ Ibid.: 10

¹¹¹ Ibid.

”... en afstandtagen fra opfattelsen af virkeligheden som en afgrænset, urørlig og absolut størrelse, der lader sig indfange og gengive objektivt gennem sproget. Sansningen og den sproglige fremstilling af virkeligheden forstås tværtimod som et vekselvirkende, foranderligt forhold mellem det objektive og det subjektive.” (Sylvest 1987: 10)

Sylvest slår herfor også fast, at selvom den groteske realisme kan opfattes som en særegen litterær tradition, er den ligeså meget et udtryk for en bestemt sprog- og virkelighedsopfattelse.

Der findes dog bestemte genrekonstituenten inden for traditionen, fastslås det af Helge Nielsen der med sin udgivelse *Det groteske* har beskæftiget sig med både begrebshistorie, groteskteorier og det groteske som litterær kategori. Ifølge ham er det både stilistisk og indholdsmæssigt de ekstreme stilspændinger og kontrasteringer af modsatte situationer og fænomener (fx det komiske over for det uhyggelige eller det reale over for det irreale), der præger den groteske realisme.¹¹² Heraf peger Nielsen også på to essentielle formprincipper for den groteske realisme, nemlig:

- 1) Forvrængningsprincippet
- 2) Kontrastprincippet

Ved forvrængningsprincippet forstås ”... en radikaliseret fremmedgørelse, hvorved en given form eller norm (ofte pludseligt) fremmedgøres, fordrejes og forvrides.” (Nielsen 1976: 48) Kontrastprincippet dækker heroverfor *ekstremkontraster*, dvs. overrumplende og chokerende sammenstillinger af ellers uforenelige elementer eller områder.¹¹³ Det understreges, at de to principper er delvist uafhængige af hinanden.¹¹⁴ Udover de to grundlæggende principper fastslås det ydermere, at bl.a. det grænseoverskridende, forbudte og tabuiserede er et af flere særlige kendetegn ved den groteske realisme.¹¹⁵ Ove Sylvest synes meget enig med Helge Nielsen og påpeger, at den groteske stil netop forvrænger, overdimensionerer og derudover sammensmelter normalt adskilte elementer, så det giver indtryk af noget flertydigt – på samme tid hæsligt og lattervækkende,¹¹⁶ hvilket Helge Nielsen betegner *groteskeffekten*.¹¹⁷ Som det har

¹¹² Nielsen 1976: 142

¹¹³ Ibid.: 50

¹¹⁴ Ibid.: 51

¹¹⁵ Ibid.: 40

¹¹⁶ Sylvest 1987: 10

¹¹⁷ Nielsen 1976: 41

været udtrykt tidligere, er det materielt-kropslige et centralt element inden for det groteske, hvorfor der også kan udlæses en grotesk kropsopfattelse i den litterære tradition.¹¹⁸ Den groteske krop kan på mange måder opfattes som en ”ufærdig” krop – en krop, der er i færd med at blive til og som aldrig afsluttes.¹¹⁹ Bakhtin betegner selv dette som en konstant tilstand af forandring: ”... en endnu ufuldendt metamorfose....” (Bakhtin 1965: 50), og således er det groteskes opfattelse af kroppen en afbildning af selve ufuldkommenheden.¹²⁰ Den groteske stil er med andre ord indbegrebet af det ufuldkomne, det tabuiserede, det kontrastfulde og ikke mindst det dynamisk grænseoverskridende.

Den karnevalistiske litteraturtradition og den bagvedliggende latterkultur har altså som sit motiv at vende op og ned på de forestillinger, vi som mennesker har om den verden, vi befinder os i, og livet i det hele taget. Her bliver alting vendt på hovedet i en flertydig og dynamisk litteratur, hvor friheden får lov at råde, og det lystige og komiske naturligt kan befinde sig side om side med det grufulde og frygtindgydende. Der bliver sat særligt fokus på de materielle og kropslige aspekter i en litterær stil, der bærer tydeligt præg af det forvrængende og kontrastfulde. Langt størstedelen af alle disse principper kan siges at gå igen ved den magiske realisme, hvorfor det er vigtigt at forstå den karnevalistiske baggrund herfor.

¹¹⁸ Sylvest 1987: 21

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Bakhtin 1965: 51

3.2 Magisk realisme som litterær strømning

Vender vi os mod den magiske realisme specifikt, har den som strømning et nærmest ubrydeligt bånd til de latinamerikanske forfattere, der i 1960'erne opnåede international anerkendelse for deres nyskabende fabulerende fortællinger. Det er sidenhen blevet en sædvane at vende tilbage til disse værker, før man vover at klassificere noget som "ægte" magisk realistisk, selvom eksempelvis Günter Grass' *Bliktrommen* fra 1959 indeholder mange af strømningens karakteristika. Flere af de spansk-amerikanske forfattere har da også gjort en solid indsats for at bevare forestillingen om, at den særegne kobling mellem realisme og magi umuligt kan opstå i eksempelvis europæisk litteratur. Miguel Angel Asturias skriver blandt andet i bogen *Latinoamérica*: "Europæerne har mistet evnen til at fabulere, men romanen er mere end noget andet fabel, og denne søger støtte i myterne, og her, i Europa, er myterne blevet fortrængt og erstattet af en iver efter at analysere." (Zerlang 2001: 19) Udmeldinger som denne er medvirkende til at stramme det tætte bånd imellem Latinamerika og magisk realisme, idet Asturias pointerer, at man i Latinamerika og Europa skaber litteratur ud fra helt forskellige vilkår. Magisk realisme tager sit udgangspunkt i en levende mytisk tradition, der ifølge Asturias ikke findes tilsvarende i Europa og som derfor viser Latinamerikas kulturelle overlegenhed.¹²¹ Det kontante budskab kan dog delvist anskues som led i en markedsføringstanke, hvor det gælder om at skille sit produkt ud fra masserne. Som følgende gennemgang vil vise, er begrebet magisk realisme nemlig hentet i europæisk kunsthistorie samtidig med, at strømningens hovedfigur Gabriel García Márquez havde Franz Kafka som sit litterære forbillede.

3.2.1 Franz Roh og den nye saglighed

Begrebshistorisk støder man første gang på *magisk realisme* i forbindelse med den tyske kunsthistoriker Franz Rohs bog *Nach-Expressionismus* fra 1925, hvori han behandler "die Neue Sachlichkeit".¹²² Roh brugte begrebet til at betegne den nye form for postekspressionisme inden for malerkunsten og havde altså på ingen måde latinamerikansk litteratur i tankerne. På dette tidspunkt strømmede der end ikke litteratur og kunst fra disse kanter.¹²³ Martin Zerlang skriver om det nysaglige maleri, at det var kendetegnet ved "... sin interesse for tingsverdenen, herunder nye objekter, som blev malet på en måde, hvor den mest minutiøse rea-

¹²¹ Zerlang 2001: 24

¹²² Angulo 1995: 3

¹²³ Schmidt 1997: 24

lisme forenedes med en magisk, nærmest uhyggelig atmosfære.” (Zerlang 2001: 20) Til forskel fra ekspressionismen, som var ekstatisk, religiøs og dynamisk, kendetegnedes den nye saglighed ved sin nøgternt registrerende stil.¹²⁴ Her var intet religiøst islæt og stilen var i højere grad kontrolleret og statisk. Franz Roh mente dog, at der bag motivernes objektive fremtræden gemte sig et indre, magisk liv.¹²⁵ Man skulle således tilgå disse værker med et dobbeltblik, som også havde øje for ”noget andet” end det umiddelbart synlige.

Begrebet magisk realisme blev i 1948 første gang anvendt i en latinamerikansk litteraturkontekst, da Uslar Pietri brugte det til at karakterisere en række venezuelanske noveller fra 1930’erne og 40’erne.¹²⁶ Pietri tilbragte i 1920’erne megen tid i Paris og blev uundgåeligt påvirket af periodens kunstneriske bevægelser. Den venezuelanske forfatter karakteriserede magisk realisme ved dens skildringer af ”... mennesket som et mysterium omgivet af realistiske kendsgerninger.” (Zerlang 2001: 21) Idet han ikke nævner Roh, kan man blot antage, at Pietri har ladet sig inspirere af den tyske kunsthistorikers tanker om ”die Neue Sachlichkeit”. Sammenkoblingen af det realistiske med noget mystisk, en andethed, deler de under alle omstændigheder. I 1954, seks år efter Pietris adoption af begrebet, blev magisk realisme for første gang brugt som en samlebetegnelse for en helt speciel latinamerikansk litteraturstrømning. Det var Paul Angel Flores, der i forelæsningsen ”Magical Realism in Spanish American Literature”, argumenterede for, at der i Latinamerika siden mellemkrigstiden havde udviklet sig en ny litterær trend.¹²⁷ Han havde iagttaget en strømning, som med sin særegne blanding af fantasi og virkelighedsgengivelse, kunne karakteriseres som magisk realisme. Forelæsningsen opstod på baggrund af en amerikansk litterats kritiske røster omkring latinamerikansk litteratur, som ifølge ham var andenrangslitteratur og mest af alt lignede efterligninger af værker fra Europa og USA.¹²⁸ Flores hævdede dog i sin ”forsvarstale”, at de magiske realister havde tilført Latinamerika et ”unikkt civiliseret” og autentisk udtryk.¹²⁹ Et ambivalent forhold til det litterære Europa tydeliggjordes dog, idet han fremhævede, at dette nye unikke udtryk hentede sin inspiration i kunstnere som Franz Kafka og Giorgio de Chirico. Martin Zerlang tolker i *Fem magiske fortællere* Flores’ hyldest til de magiske realister som ”... en besværgelse af et kulturelt mindreværdskompleks.” (Zerlang 2001: 21)

¹²⁴ Zerlang 2001: 20

¹²⁵ Schmidt 1997: 24

¹²⁶ Angulo 1995: 4

¹²⁷ Zerlang 2001: 21

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

I 1967 blev den magiske realisme endnu engang forsøgt indfanget, denne gang af den mexicanske forfatter og litteraturkritiker Luis Leal. I en artikel af samme navn som Flores' forelæsning betoner Leal vigtigheden af, at magisk realisme ikke inkluderer fantastisk eller psykologisk litteratur. I stedet for at anskue den magiske realisme som en strømning, foreslår han, at man behandler den som en særlig holdning til virkeligheden.¹³⁰ Det er altså især i afgrænsningen mod fantastikken, at Leal bibringer nydannende tanker til feltet:

”Den magiske realist behøver ikke at retfærdiggøre de mystiske indslag, fordi hans univers slet ikke – som i den fantastiske litteratur – er behersket af et rationalistisk verdensbillede. Det fantastiske er en afvigelse i et univers, som ellers er behersket af naturlovene, mens det magiske i den magiske realisme netop beskrives som fuldstændig normalt, selvom det bryder med naturlovene.” (Zerlang 2001: 22)

Leals tydelige distinktion imellem fantastikken og den magiske realisme er nærmest blevet skoledannende for, hvordan man i dag anskuer disse tæt forbundne størrelser. Nøglen til at forstå sondringen er netop at analysere måden, hvorpå bruddet på normalvirkeligheden udfolder sig, hvilket vi vender tilbage til senere.

Nævner man i dag magisk realisme vil de fleste forbinde strømmingen med Gabriel García Márquez' roman *100 års ensomhed*, som udkom i 1967. Márquez har udtalt herom, at den er skrevet i samme stil, som de historier hans bedstemor plejede at fortælle, da han var dreng.¹³¹ Forkærligheden for det usædvanlige og evnen til at fremstille en umulige hændelse som det mest naturlige i verden, har han dog fra Franz Kafka, som var den store litterære inspirator. Rigmor Kappel Schmidt nævner, at Márquez især fandt Kafkas fortælling *Forvandlingen* ganske fascinerende. I *Forvandlingen* vågner den handelsrejsende Gregor Samsa en dag og opdager, at han er blevet forvandlet til en stor skarnbasse, uden at der i teksten på nogen måde sættes spørgsmålstegn ved den naturstridige begivenhed.¹³² Her er netop et eksempel på, hvordan Kafka er i stand til at implementere magiske og umulige hændelser på en naturlig og realistisk måde – et greb, der blev overtaget af Márquez. Schmidt skriver herom: ”Først da Kafkas groteske fremstillinger af umådeholden pligtopfyldelse og respekt for autoriteter blev koblet sammen med den folkelige groteske realisme og dens overdådige livsnyderi, opstod García Márquez' magiske realisme i al sin uovertrufne mangfoldighed.”

¹³⁰ Zerlang 2001: 21

¹³¹ Schmidt 1997: 24

¹³² Ibid: 26

3.2.2 Magien og myten

Flere latinamerikanske forfattere har fremhævet deres privilegerede adgang til myterne, når de har skullet distancere deres litteratur fra den europæiske. Den mangfoldige mytedannelse har ifølge blandt andre Asturias skabt grobund for skabelsen af en unik magisk realistisk form. Martin Zerlang definerer myten som "... en hellig historie, hvis funktion er at forklare ting, forsone modsætninger eller legitimere tilstande." (Zerlang 2001: 25) Han uddyber ved at nævne, at myten tit omhandler en form for oprindelse, og at dens helte ofte er guder, halvguder eller overmenneskelige skikkelser.¹³³ Ydermere finder den mestendels sted i et rum præget af overnaturlige kræfter på et tidspunkt, som end ikke figurerer i menneskets tidstælling.¹³⁴ Zerlang nævner på baggrund af denne karakteristik en række forskellige mytetyper:

"I frugtbarhedsmyten bliver naturens cyklus den orden, som mennesket kan spejle sig i. I skabelsesmyten er det de højere kræfters konfrontation med kaos, som tjener som inspiration for kollektivet. I heltemyten, der ofte kan være umulig at skelne fra det historiske epos, er motivet det heroiske menneskes ødelæggelse eller grundlæggelse af byer. Og i forløsningsmyten er myten gjort til model for et historisk forløb, der giver løfte om frelse." (Zerlang 2001: 26)

Fælles for disse forskellige mytetyper er, at de alle oprindeligt blev opfattet som sande fortællinger om det helliges indblanding på jorden. Myterne blev altså betragtet som levende realiteter, der for folket skulle bekræftes gennem riter.¹³⁵ Realismeopfattelsen har dog ændret sig i takt med, at mennesket begyndte at søge årsagssammenhænge og som en konsekvens heraf, anskues myterne nu som opdigtede "løgnehistorier" frem for sandfærdige fortællinger. I forklaringen af mytebegrebet inddrager Zerlang den tyske filosof Hans Blumenberg, som mente, at mytens opståen kunne sammenlignes med sprogets. Blumenbergs hovedargument centrerer sig om den angst, hvormed det første menneske har tilgået en verden med uanede muligheder og farer. Ved at navngive alt det ukendte tilegnede mennesket sig verden og fjernede angstfølelsen. Det samme gælder ifølge Blumenberg for myterne, som også har været et middel i fordrivelsen af den "navnløse" angst.¹³⁶

Mytedannelser opstår ofte i ikke-urbane samfund, hvor livet leves på naturens betingelser, og Zerlang pointerer da også, at det er i de mindst urbaniserede områder af Latinamerika,

¹³³ Zerlang 2001: 25

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid: 26

¹³⁶ Ibid: 28

herunder Guatemala og Mexico, at hovedparten af den magiske realisme fremkommer. I de mere moderne lande som Argentina og Uruguay støder man til gengæld på forfattere, som i højere grad dyrker den fantastiske fortælling. Her bryder unaturlige kræfter ind i en urban og rationel forklarlig verden, som ikke repræsenteres tilsvarende i den magiske realisme.¹³⁷ Naturen spiller således en helt central rolle i det verdensbillede, strømmingen udgår fra. Dette understreges af Asturias i et essay, hvor han ophøjer naturen til hovedperson i den latinamerikanske litteratur og sammenligner med Europa, hvor naturbeherskelsen, ifølge ham, har givet litteraturen en præfabrikeret karakter.¹³⁸ I kontrast hertil beskriver han, hvordan de magiske realister med grønne poetiske lunger skaber hellig magi og klingende lydmalerier og påpeger yderligere, hvordan sproget og selvet er direkte afledninger af det omgivende landskab.¹³⁹ Zerlang uddyber den magiske realismes forhold til naturen: "Landskab og natur tilskrives menneskelige og overmenneskelige egenskaber som led i den mytiske fantasys forsøg på at dæmpe angsten og domesticere omgivelserne – men i mange værker sker der samtidig det, at mennesket forvandles til natur eller et landskab." (Zerlang 2001: 29) Myten er, i trit med Blumenbergs tanker, et redskab til at få magt over naturens lunefuldhed og er i mange ikke-urbaniserede befolkningsgrupper ikke blot udtryk for fortællinger men indgår som en del af deres realverden. I forlængelse heraf, er det vigtigt at gøre sig klart, at når en latinamerikansk forfatter skriver en roman med magisk realistiske træk, er det ikke for at fjerne sig fra virkeligheden, men netop for at skrive sig tættere på en sådan.

3.2.3 Den ureducerbare magi

En af de få teoretikere, som har trodset et egentligt historisk perspektiv på magisk realisme og i stedet begiver sig ud i en litterær definition, er amerikaneren Wendy B. Faris. Hun foreslår i udgivelsen *Ordinary Enchantments – Magical Realism and the Remystification of Narrative* fem litterære karakteristika, der tilsammen konstituerer magisk realisme som skrivemåde. Før gennemgangen af disse giver hun dog i bogens indledning et bud på en kortfattet definition: "Magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them." (Faris 2004: 1) Hun lægger i sin definition vægt på den specielle kobling af realismen og det overnaturlige, som har præget opfattelsen af magisk realisme siden Uslar Pietri i sin tid bragte begrebet til

¹³⁷ Zerlang 2001: 24

¹³⁸ Ibid: 29

¹³⁹ Ibid.

Latinamerika. De fantastiske elementer gror, ifølge Faris, sammen med ”det ordinære” på en måde, hvor konturerne udviskes, og der i stedet fremstår et symbiotisk forhold mellem de to narrative planer. Ved at medtage en sådan vinkel gør hun samtidig opmærksom på afgrænsningen til fantastikken, hvor de to planer ikke er samhörige, men netop markerer et tekstuel brud.

Som nævnt nuancerer Faris sin definition ved at opstille fem grundlæggende karakteristika, der kendetegner den magisk realistiske stil. De fem karakteristika lyder som følger (egne oversættelser):

- 1) Teksten indeholder et ureducerbart magisk islæt.
- 2) Beskrivelserne i magisk realisme vidner om kraftig repræsentation af fænomenernes verden.
- 3) Læseren vil muligvis opleve foruroligende tvivl i bestræbelserne på at forene to modstridende opfattelser af begivenhederne.
- 4) Fortællingen sammensmelter forskellige virkelighedssfærer.
- 5) Magisk realisme forstyrrer den traditionelle opfattelse af tid, rum og identitet.
(Faris 2004: 7)

I den første af Faris’ karakteristika beskrives det forhold, at teksterne skal indeholde magiske elementer, som ikke kan reduceres eller forklares med baggrund i en vestlig, empirisk bundet virkelighedsopfattelse.¹⁴⁰ Hvordan disse, med vestlige briller, uforklarlige magiske indslag kobles sammen med et realistisk univers, uddyber hun i følgende citat:

”These irreducible elements are well assimilated into the realistic textual environment, rarely causing any comment by narrators or characters, who model such an acceptance for their readers. Paradoxically, though, they also nevertheless frequently surprise those readers and their realistic expectations, they also say, in almost existential fashion, ‘I EKsist,’ ‘I stick out.’” (Faris 2004: 8)

Uforklarlige elementer *integreres* ikke i det realistiske tekstmiljø, de *assimileres*, hvilket er en vigtig understregning af den reelle sammensmeltning, der finder sted. Faris påpeger dog paradokset i, at overnaturlighederne på trods af at være succesfuldt assimileret stadig overrasker

¹⁴⁰ Faris 2004: 7

læsere, hvis forventningshorisont er realisme-baseret. Hun bruger metaforen ”et sandkorn i en østers” til at forklare denne iboende dobbelthed. Man chokeres ikke, når man i spisningen støder på sandkornet, men det smelter heller ikke væk på tungen. Det ureducerbare sandkorn rokker ifølge Faris ved ens læsevaner og tvinger på postmodernistisk vis læseren til at ”delta-ge” for at skabe mening i teksten.¹⁴¹

Hvor Faris’ første karakteristika omhandler det magiske element, beskriver hun i det efterfølgende punkt realismedelen. Det er denne del af fortællingen, som adskiller magisk realisme fra allegorien og fantasy-genren. Man skal dog ifølge Faris ikke betragte det realistiske islæt i klassisk mimetisk forstand.¹⁴² De detaljerede beskrivelser, som ofte karakteriserer magisk realisme overdrives eller underliggøres nemlig, så de ikke nødvendigvis spejler virkeligheden med præcis nøjagtighed. Faris understøtter sit synspunkt ved at inddrage Roland Barthes’ begreb ”effect de réel”. Den franske litteraturteoretiker taler om tekstens brug af detaljer som en slags virkelighedseffekt.¹⁴³ I realismen er disse virkelighedseffekter mimetisk forankrede til forskel fra den magiske realisme, hvor de ofte fremstår som hyperbolske eller brogede.

Den tredje af de fem grundkarakteristika tager udgangspunkt i den læsertvivl, som muligvis opstår før modtageren overhovedet kan karakterisere det magiske element som værende magisk.¹⁴⁴ Her lægger Faris sig i forlængelse af Todorov, hvis teori om det fantastiske netop bygger på en læsertøven. Hun slår da også fast, at megen magisk realisme indbefattes af Todorovs teori. Dog modereres Todorovs synspunkt, idet hun påpeger, at denne tøven afhænger af kulturskellet imellem tekstens afsender og modtager: ”... because some belief systems differ, clearly, some readers in some cultures will hesitate less than others, depending on their beliefs and narrative systems.” (Faris 2004: 17) Det understreges imidlertid, at magien i den magiske realisme ofte fremstår som tilstrækkeligt velassimileret til, at en reel læsertøven, som den Todorov beskriver, sjældent indfinder sig, hvilket i høj grad skyldes de implicerede karakterers accept af situationen.

I den fjerde del af Faris’ karakteristik fremhæves den magiske realismes konfrontation af to virkelighedsplaner. Tekstens fortæller vil ofte være fanget i et vakuum mellem to verdener,

¹⁴¹ Faris 2004: 8

¹⁴² Ibid.: 14

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.: 15

eksempelvis en dyreverden og en menneskeverden eller en forhistorisk og moderne verden.¹⁴⁵ I en sådan tilstand medfører sammenstødet mellem real-verdenens og det overnaturliges normer, at tekstens virkelighedsbinding tilsløres. Faris afslutter i forlængelse heraf sin karakteristik ved at beskrive, hvordan magisk realisme forstyrrer den gængse opfattelse af tid, rum og identitet. Hun eksemplificerer med baggrund i Márquez-romanen *100 års ensomhed*, hvor der i et bestemt rum hver dag er marts og mandag, en regnbyge strækker sig over fire år og et kollektivt hukommelsestab bogstavelig talt fjerner fortiden.¹⁴⁶ Helt centralt for den magiske realisme er det altså, ifølge Faris, at den er i stand til at forrykke vores grundlæggende opfattelse af tidslige, rumlige og identitetsrelaterede forhold.

Wendy B. Faris' definition af den magiske realisme bidrager med en i analysesammenhæng interessant vinkel, da hun beskriver, hvilke komponenter, der er tilstedeværende i og kendetegnende for en sådan skrivemåde. Dermed nuanceres de tidligere definitioner, som oftest har begrænset sig til at beskrive Faris' fjerde punkt, nemlig sammenstødet imellem to virkelighedsplaner.

3.2.4 To virkelighedsplaner

En anden teoretiker, der ligesom Faris beskæftiger sig med det dynamiske forhold mellem det magiske og det reelle og herigennem den magiske realisme, er Amaryll Beatrice Chanady. Ligesom Faris opfatter hun den magiske realisme som en form for litterær modus til forskel fra en decideret litteraturhistorisk genre. Chanady arbejder derfor også med en formel definition af den magiske realisme,¹⁴⁷ hvor tre kriterier herfor anføres:

- 1) Der fremstilles **to forskellige virkelighedsplaner**, der er uafhængigt sammenhængende: det første indebærer en rationel virkelighedsopfattelse, mens det andet indebærer en accept af det overnaturlige som en del af realiteten.¹⁴⁸
- 2) Læseren genkender de **to virkelighedsplaner som modstridende**, på trods af at fortælleren umiddelbart afviser modsætningen mellem det virkelige og uvirkelige. Derfor tilsidesætter læseren sin objektive vurdering af, hvad der er muligt i en fiktionsverden.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ibid.: 21

¹⁴⁶ Faris 2004: 23

¹⁴⁷ Zerlang 2001: 22

¹⁴⁸ Chanady 1985: 21

¹⁴⁹ Ibid.: 25-26

- 3) **Fortælleren tilbageholder viden**, ved ikke klart at give en vurdering af begivenhedernes autenticitet,¹⁵⁰ hvilket gør det svært for læseren at integrere de to virkelighedsplaner i en sammenhængende semantisk kode.¹⁵¹

Det er disse tre kriterier, der for Chanady definerer den magiske realisme som stilart. De to virkelighedsplaner, som hun beskæftiger sig med, rummes også af fantastikken, hvor det netop er de to planers sammenstød, der skaber læserens tøven og vaklen og dermed gør det problematisk for læseren at tage stilling til forklaringen på de umiddelbart overnaturlige elementer i fortællingen. Modsat hertil ses det i den magiske realisme, som den opfattes hos Chanady, ikke som noget problem i sig selv: ”... in magic realism, the supernatural is not presented as problematic...” (Chanady 1985: 23) I stedet ses samtidigheden af de to planer som en integreret del af de perceptionsnormer, der opstilles af fortælleren og karaktererne i den fiktive verden.¹⁵² Netop fordi disse ikke stiller spørgsmålstejn ved de overnaturlige elementer, konkluderer Chanady, at *det magiske* ved magisk realisme simpelthen ikke foruroliger læseren på samme måde.¹⁵³ Valerie Henitiuk, der bl.a. har beskæftiget sig med Chanady og magisk realisme i en feministisk optik beskriver det således: ”... In other words, the magic is not disturbing to the characters or narrator because it is depicted as a normal part of their everyday reality.” (Henitiuk 2003: 410-411) Henitiuk fastslår, at dette er en helt naturlig respons hos læseren, der netop ikke foruroliges fordi det overnaturlige accepteres som *virkeligt* inden for den fiktive verden.¹⁵⁴ Læseren bliver nemlig aldrig bedt om at fralægge sig sin vurdering omkring, hvad der er rationelt og irrationelt i fiktionen.¹⁵⁵ Zerlang understreger, at dette i bund og grund skyldes fortællerens urokkelige ro, der ”lokke” læseren til at acceptere det præsenterede verdensbillede.¹⁵⁶

Wendy B. Faris og Amaryll B. Chanady kan således siges at dele opfattelse af, hvordan den magiske realisme adskiller sig fra fantastikken i forhold til måden, hvorpå læseren opfatter de to virkelighedsplaner. Både Faris og Chanady opstiller desuden nogle helt konkrete elementer, der må være til stede, når den magiske realisme opfattes som litterær stilart. Dog er der forskel på, hvorledes disse beskrives i praksis: hvor Faris taler om fem centrale *karakteristika*, arbejder Chanady med tre essentielle *kriterier*. Der ligger en grundlæggende forskel i

¹⁵⁰ Chanady: 30

¹⁵¹ Zerlang 2001: 23

¹⁵² Chanady 1985: 23

¹⁵³ Ibid.: 24

¹⁵⁴ Henitiuk 2003: 410-411

¹⁵⁵ Chanady 1985: 26

¹⁵⁶ Zerlang 2001: 23

brugen af begreberne. I Faris' arbejde med de fem karakteristika, kan der siges at være en underliggende, implicit forståelse af, at der er tale om bestemte kendetegn, som *kan* være til stede, når stilarten søges defineret, men de behøver ikke at være til stede alle sammen samtidig. Til forskel herfra arbejder Chanady med helt eksplicitte kriterier, altså elementer, som *skal* være til stede, for at der kan argumenteres for magisk realisme som stilart. På den måde tegner der sig et billede af, at Faris' definition favner bredere end Chanady, der på trods af "kun" tre punkter, har låst sig mere fast i sin definition af det magisk realistiske.

Til gengæld er Chanady med sit tredje kriterium med til at pege på, hvor vigtig en rolle fortælleren spiller, når den magisk realistiske stilart søges defineret – et aspekt, som Faris umiddelbart ikke medtænker i sin definition. Herudover påpeger Zerlang, at der i Chanadys tilgang til den magiske realisme ligger et vigtigt ærinde, nemlig at gestalte et folkeligt verdensbillede indefra. Dette sker ved at: "Den magiske realist bryder med en bedrevidende objektivisering af de latinamerikanske kulturer og bereder i stedet sin læser en oplevelse af at være medvidende parthaver i det fremstillede univers." (Zerlang 2001: 23) I Chanadys tilgang til den magiske realisme medtænkes altså samtidig et kulturelt perspektiv.

3.2.5 Den magisk realistiske stil

I bogen *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika* sammenstiller Rigmor Kappel Schmidt den grotesk realistiske stil med stilen i magisk realisme. Som tidligere beskrevet kan magisk realisme siges at være en afledning af grotesken, hvorfor de to strømninger ifølge Schmidt har væsentlige stilistiske fællestræk. Grundvilkåret for begge litterære traditioner er, at de har virkeligheden som udgangspunkt, men at denne virkelighed gennem forskellige stilfigurer ændres, så den fremstår uoverskuelig og kaotisk.¹⁵⁷

Schmidt betegner den magisk realistiske stil som 'broget' grundet dens markante rigdom på kontraster og ekstremiteter, hvilket ifølge hende er grunden til, at strømningen nyder så stor publikumsmæssig succes.¹⁵⁸ Dermed lægger hun sig i forlængelse af Helge Nielsen, som jo netop karakteriserer grotesk realisme ved dens to essentielle formprincipper, forvrængningsprincippet og kontrastprincippet. Magisk realisme opererer på tilsvarende vis med de såkaldte groteskeffekter, der forvrænger, overdimensionerer og sammensmelter normalt adskilte elementer. Især er den groteske overdrivelse et træk, der går igen, når man gransker den

¹⁵⁷ Schmidt 1997: 32

¹⁵⁸ Ibid.

oprindelige latinamerikanske strømning. Schmidt bruger i tråd med Wendy B. Faris *100 års ensomhed* som hovedeksemplet herpå. Romanens fire år, elleve måneder og to dage lange regnvejr har, ifølge hende, en vigtig narrativ funktion, idet overdrivelsen markerer en overgang fra de økonomiske velmagtstider med banankompagniet til den nedgang, som både Macondo og familien Buendía oplever efter syndflodens ophør.¹⁵⁹ Ideen til at bruge hyperbolske overdrivelser har Márquez muligvis fra Rabelais, der som nævnt af Bakhtin betragtes for at være en repræsentant for den grotesk realistiske skrivestil. Dog anvendes de hyperbolske overdrivelser hos Márquez sjældent ligeså umådeholdent som hos den franske renæssanceforfatter. I den magiske realisme inkorporeres overdrivelsen således på en mere afdæmpet og 'realistisk' måde.¹⁶⁰ Det påpeges tilmed, at Márquez ofte bevæger sig væk fra den kvantitative overdrivelse for i stedet at medtage den kvalitative mærkværdighed, hvor der spilles på figurens umulige evner eller natur.

Schmidt skriver om groteskeffekterne i magisk realisme, at de ofte bliver til i et modsætningsfyldt sammenstød:

”Den groteske virkning opstår ofte af sammenstødet mellem voldsomme modsætninger. Også på det felt dyrkes ekstremerne og overdrivelserne. Sammenstillingen af modsætninger virker sjældent neutral og uskyldig. Tværtimod sker der tit en latterliggørelse af den pol, der normalt regnes for den mest ophøjede. Når det hellige og det verdslige eller det åndelige og det materielle mødes trækkes det hellige og ophøjede ned på niveau med den laveste materie.” (Schmidt 1997: 32-33)

I det modsætningsfyldte univers, som også Faris peger på i sin behandling af konfrontationen mellem to virkelighedsplaner, trækker den magiske realisme, jævnfør Schmidt, ofte det ophøjede ned på det lavest mulige niveau. Márquez lader i fortællingen *En meget gammel herre med kæmpestore vinger* englen sammenligne med en senil grib og en affældig høne, mens det engleagtige væsen i *100 års ensomhed* beskrives som en hybrid mellem en ged og en kættersk kvinde.¹⁶¹

Den magiske realismes forkærlighed for det usædvanlige manifesteres ikke blot på det handlingsmæssige plan, men kan også vise sig som et sprogligt integreret element. De detaljerede beskrivelser præges ofte af et overdådigt og frodigt sprog, hvor mærkværdige ordvalg

¹⁵⁹ Schmidt 1997: 32

¹⁶⁰ Ibid.: 34

¹⁶¹ Ibid.: 33

gør opmærksom på, at vi ikke befinder os i et strengt realistisk tekstuel miljø.¹⁶² Denne dimension går ofte tabt, når latinamerikanske værker oversættes. Interessant er det dog at medtage i forhold til en undersøgelse af den danske version af magisk realisme.

¹⁶² Foredrag af Rigmor Kappel Schmidt om magisk realisme på Århus Hovedbibliotek d. 5 marts 2013.

3.3 Fantastik kontra magisk realisme

Efter at have behandlet henholdsvis fantastikken og den magiske realisme for sig, er det nødvendigt at se på disse i en komparativ optik. Som det er opridset i indledningen, er det helt centralt at afsøge grænseområdet mellem de litterære traditioner for at forstå den enkelte. Det kommer sig bl.a. af, at de latinamerikanske forfattere, der skriver inden for det magisk realistiske område, delvist har søgt inspiration i den europæiske fantastik, hvorfor de to litterære traditioner har væsentlige og centrale fællestræk.

Først og fremmest må det gøres klart, at både fantastik og magisk realisme ”leger” med forholdet imellem det virkelige og det uvirkelige – mellem realitet og fantasi. Inden for de to skrivemåder skabes der et umiddelbart realistisk forankret, rationelt og virkelighedsnært miljø som fundament for fortællingen. Det er en underliggende præmis i begge tilfælde, at denne ”fiktionens virkelighed” brydes af én eller flere umulige eller overnaturlige hændelser. På den måde skabes der en vekselvirkning mellem det fantasi- og virkelighedsforankrede. Det er netop disse forhold, der kan gøre det svært for den uindviiede læser at kende forskel på de to litterære traditioner. Rigmor Kappel Schmidt påpeger, at begreberne for mange netop fremstår som uadskillige størrelser, og at de derfor ofte bruges i flæng. De to traditioner slynger sig da også ind i hinanden og ”låner” lidt hver især.¹⁶³

Schmidt understreger dog, at selvom fantastikken og den magiske realisme altså deler centrale principper og til tider overlapper hinandens definitioner, så skal de alligevel anskues som forskellige skrivetraditioner. Hun opererer med en tydelig sondring imellem det magisk realistiske fortælleunivers kontra det fantastiske. Et af de punkter, hvor de to litterære traditioner divergerer markant, er i måden, hvorpå det realistiske islæt præsenteres. Schmidt betegner fantastikkens virkelighedsbinding som hverdagslig og afdæmpet, mens den magiske realisme i modsætning hertil gennem rigdommen på kontraster og ekstremer arbejder med et ”broget” og overdådigt rum. Hvor fantastikken således præsenterer et mere udpræget realistisk univers vha. et almindeligt ordvalg, der ikke gør særligt opmærksom på sig selv, finder man i den magiske realisme et sansemættet og forunderligt, ofte tropisk, rum, der præsenteres ved et detaljeret sprog, krydret med mærkelige og usædvanlige ord. De sansninger, der præsenteres i den magiske realisme som en central karakteristika, er kendetegnet ved ofte at være

¹⁶³ Foredrag af Rigmor Kappel Schmidt om magisk realisme på Århus Hovedbibliotek d. 5 marts 2013.

mærkværdige og overdrevne.¹⁶⁴ Det er netop disse karakteristiske sansninger, der er med til at forankre det gennemgående fokus på *krop og rum* i magisk realisme, i modsætning til fantastikkens fokus på *tid og identitet*, hvilket Schmidt henviser til som endnu en afgørende forskel mellem traditionerne. Det synes afgørende, at disse ikke blot er i fokus, men at der også *manipuleres* med fænomenerne i henholdsvis den ene og den anden litterære retning.¹⁶⁵ Det mener vi dog er en problematisk sondring, da Schmidt selv fremhæver Márquez' roman *100 års ensomhed* som et mønstereksempel på den magiske realisme – en roman, som netop overdriver og manipulerer med bl.a. tiden. Det er derfor en nærliggende tanke, at det må betegnes som ét af de punkter, hvor de to litterære traditioner overlapper og låner fra hinandens universer og stilnormer. I modsætning til Schmidts sondring på området, favner Wendy B. Faris bredere i sin karakteristik af den magiske realisme. Jævnfør hendes femte karakteristika forstyrrer den magiske realisme ”opfattelsen af tid, rum og identitet”, og hun foretager herved ikke den tydelige afgrænsning mellem magisk realisme og fantastik, som det er tilfældet hos Schmidt.

De centrale forskelle mellem henholdsvis fantastikken og den magiske realisme kan altså betragtes som decideret *stilistisk* anliggende. Der er dog også den mulighed, at man afgrænser de to traditioner eller strømninger fra hinanden ved at kigge på den *effekt*, fortællingen har på læseren. I flere af de teorier, der beskæftiger sig med den fantastiske litteratur, sættes der skarpt fokus på læsereffekten, hvilket bl.a. er tilfældet hos Todorov. Her defineres det fantastiske ud fra, hvorvidt læserens tøven kan opretholdes værket igennem eller ej. Som Jacob Bøggild understreger i sit efterskrift til Todorovs værk, hænger dette bl.a. sammen med hvilken *kontrakt*, der indgås mellem teksten (samt dens implicite forfatter) og dens læser.¹⁶⁶ Hvis en sådan kontrakt eksempelvis bygger på præmissen om, at naturlovene gælder, og de herefter udfordres eller overskrides, kan man tale om fantastik, fordi effekten på læseren er tøven. Som Bøggild påpeger, indgås der andre læserkontrakter ved andre genrer, som det fx er tilfældet ved den magiske realisme. Her etableres ligeledes et fiktivt univers, som efterligner virkeligheden. Bøggild understreger, at der dog er tale om en anderledes kontrakt med læseren, hvad angår opfattelsen af virkelighedsuniverset:

¹⁶⁴ Foredrag af Rigmor Kappel Schmidt om magisk realisme på Århus Hovedbibliotek d. 5 marts 2013.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Bøggild 2007: 164

”Der er imidlertid tale om, hvad man kunne betegne som en udvidet version af samme virkelighed, et udvidet verdensbillede, hvor fænomener, man ellers ville opfatte som overnaturlige eller naturstridige, indgår som naturlige og integrerede elementer [...] Den konstituerende kontrakt med læseren er simpelthen en anden.” (Bøggild 2007: 165)

I denne opfattelse er det effekten på læseren, der bestemmer hvorvidt en fortælling kan karakteriseres som den ene eller den anden genre, og denne effekt konstitueres af den ”kontrakt”, som skabes gennem læsningen.

Bøggild er ikke den eneste, der i forlængelse af Todorov opfatter genrefrænsningen således. Amaryll B. Chanady påpeger ligeledes det helt essentielle i fortællingens effekt på læseren i forbindelse med definitionen af den magiske realisme. Hun understreger, at det ved læsningen af den magisk realistiske litteratur er en nødvendighed, at læseren accepterer det overnaturlige som en del af det opstillede virkelighedsunivers. Perspektivet udvides yderligere hos Chanady, idet hun beskriver, hvordan læseren på trods af, at fortælleren umiddelbart afviser modsætningen mellem det virkelige og det uvirkelige, genkender de to virkelighedsplaner som modstridende. Læserens objektive vurdering af rationalitet og hvad, der er muligt, må derfor tilsidesættes. Som repræsentant for teoridannelsen omkring den magiske realisme påpeger Chanady således, ligesom det fantastiske repræsentant Todorov, at det netop er i tekstens effekt på læseren, at strømmingen må afgrænses fra de tilstødende litterære traditioner. Vores danske repræsentant på området, Rigmor Kappel Schmidt, deler dette syn, da hun også fremhæver læserens opfattelse af det fiktivt fremstillede virkelighedsunivers som centralt i bestemmelsen af magisk realisme:

”En fortælling er således ikke fantastisk, når det umulige og fornuftstridige præsenteres som helt naturligt lige fra starten, for da opstår der ikke længere nogen tvetydig tøven hos læseren [...] Når den naturstridige hændelse fremstilles som den naturligste ting i verden, svinger den fra fantastisk til grotesk og magisk realisme.” (Schmidt 1997: 69-70)

Den skelnen mellem de to tilgrænsende litterære traditioner, fantastisk og magisk realisme, som i mange tilfælde har fremstået uklar, er altså for Schmidt forholdsvis ligetil: sker der en implicit tekstuel accept af de overnaturlige hændelser må fortællingen anskues som magisk realistisk og ikke fantastisk. Man er dog nødt til at holde sig for øje, at dette blot er én måde at forstå afgrænsningen mellem de to tilstødende skrivemåder. Der vil altid forekomme overlap-

pende tilfælde, hvor magisk realisme og fantastik ”låner” af hinanden – også hvad angår læserfunktion. Det kan fx siges at være tilfældet i forbindelse med Franz Kafkas fantastiske fortælling *Forvandlingen* (1915), hvor de overnaturlige hændelser netop præsenteres uden tøven hos hverken fortæller eller læser. Man kan dog også anskue eksemplet som et udtryk for den udvikling den fantastiske fortælling har undergået, og derved betragte magisk realisme som en efterkommer heraf.

3.3.1 En magisk realistisk tilgang til tekstanalyse

Som den hidtidige teoretiske gennemgang har vist, kan det være svært at skelne fantastikken og den magiske realisme fra hinanden. Det er dog samtidig fastslået, at de må betragtes som to forskellige traditioner, omend de til dels deler samme udgangspunkt. Foregående afsnit har vist, at der er muligheder for at foretage en sontring ved at sammenligne henholdsvis konkrete stilistiske træk samt den effekt, fortællingen har på læseren.

Mens de stilmæssige karakteristika umiddelbart nemt vil kunne genkendes og overføres til et konkret analysearbejde, forholder det sig mere vanskeligt med den tøven, som kan medvirke til at læseren kan skelne mellem de to traditioner. Tøven er et begreb, der er blevet introduceret hos de teoretikere, der primært har beskæftiget sig med den fantastiske litteratur, herunder særligt Todorov, der benytter det som sit kernebegreb. Teoretikerne inden for den magisk realistiske felt har umiddelbart benyttet begrebet til at differentiere sig fra den fantastiske skrivemåde og derigennem definere strømmingen. Wendy B. Faris’ karakteristik af den magiske realisme viser dog, at billedet ikke er helt så enkelt som opridset her. Hun påpeger nemlig, at megen magisk realisme faktisk kan indbefattes af Todorovs begreb omkring tøven. I omtalen heraf benytter hun formuleringen ”... *may hesitate*...” (Faris 2004: 7 - egen kursivering), og understreger altså herved, at læsertvivlen ikke er en nødvendighed, men en *mulighed* i definitionen af den magiske realisme. Med denne betragtning tilsløres den klare distinktion imellem fantastik og magisk realisme på ny og vanskeliggør den magiske realismes analyse-mæssige overførbarehed. Der kan dog også argumenteres for, at Faris ved at tage højde for kulturforskelle mellem tekst og læser bringer flere nuancer ind i diskussionen omkring den magiske realisme.

Generelt kan man sige, at det er problematisk at afgrænse skrivemåderne udelukkende ud fra den effekt, værket har på læseren. Når tøven og læsereffekten omtales i diverse teorier, synes der at ligge en implicit forståelse af, at der opereres med en slags objektiv ”universal-

læser” – altså en læser, der reagerer og tænker ud fra samme kulturelle forståelseshorisont og verdensanskuelse. Det er umuligt at forestille sig, at dette vil kunne finde sted i virkeligheden, da enhver læser netop vil repræsentere en individuel holdning og et individuelt livssyn med fundament i kultur, omgangskreds, levevis osv. En anden årsag til at det kan være problematisk at differentiere ud fra værkets effekt på læseren er, at man ikke forholder sig til andengangslæsninger. Når værket læses første gang, kan det have én effekt på læseren – en effekt, som sandsynligvis ikke vil opstå anden gang, det læses. I stedet for udelukkende at bruge læsereffekten som differentieringsparameter, må det være givtigt tilmed at undersøge, hvorledes værket rent *tekstuel*t og værkinternt forbereder og fremstiller de overnaturlige eller fantastiske elementer, hvilket netop vil være et af pejlemærkerne i vores analysearbejde.

En anden central refleksion, der er nødvendig at foretage før det analytiske arbejde påbegyndes er, hvorledes man opfatter den magiske realisme. Indledningen gav anledning til at fundere over, hvorvidt magisk realisme skulle opfattes som henholdsvis genre, litteraturhistorisk strømning eller en form for litterær modus, da der umiddelbart ikke tegnede sig et helt klart billede heraf. På baggrund af de teoretiske erfaringer, vi nu har gjort os på området, giver det ikke længere mening at kalde den magiske realisme for en genre i samme forstand som Todorov gør det med fantastikken. Magisk realisme kan nemlig, ligesom fantastikken, siges at gå på tværs af genrer og optræde i mange forskellige sammenhænge. Der er i den teoretiske bearbejdning af området heller ikke indikationer på andet, end at den magiske realisme må opfattes som en strømning eller en form for litterær modus. Det, som dog er vigtigt at notere sig i denne sammenhæng, er, at den er opstået som en decideret *latinamerikansk* strømning. Magisk realisme er således af de latinamerikanske forfattere blevet ”markedsført” med baggrund i dens særegne tilknytning til Latinamerika og deraf karakteriseret som en skrivemåde, der udelukkende kan opstå i denne del af verden. Der findes imidlertid også eksempler på litteratur uden for Latinamerika, der benytter sig af samme stilgreb og læseruniverser, hvorfor magisk realisme samtidig må anskues som en litterær modus i bredere forstand. En modus kan nemlig betragtes som en litterær *tendens*, der går på tværs af både genrer, strømninger og perioder, hvilket i høj grad må siges at karakterisere magisk realisme.

4.0 Analyse af Slægten Laveran

4.1 Introduktion

Igennem specialets første dele har der været udbredt et varieret teoretisk grundlag for at undersøge tre danske værker, der på den ene eller anden måde har været kædet sammen med magisk realisme. Som der tidligere har været argumenteret for, er disse udvalgt, så de repræsenterer hver sit årti i nyere dansk tid. I analysearbejdet går vi kronologisk til værks og lægger derfor ud med det værk, der repræsenterer 1980'erne; nemlig *Slægten Laveran* af Svend Åge Madsen.

Slægten Laveran fra 1988 tager sit udgangspunkt i Århus, hvorfra forfatteren Sten Peko-ral udbreder slægtskrøniken for Laveran-familien og de karakterer, der hvirvles med ind i slægtens begivenheder og påfund. Flere af familiemedlemmerne nærer et ønske om at bryde ud af hverdagens konformitet og ensformighed, og ofte bruger de fiktionen som et redskab til en virkelighedsflugt, der på den ene eller anden måde kan sprænge rammerne for den forudsigelige verden, der ellers omgiver dem. Romanen viser sig fra mange forskellige sider og kan være svær at fastholde i et entydigt indtryk, hvorfor den da også er blevet betegnet både ”kriminalroman”, ”erindringsroman”, ”skæmteroman” og ”eventyr”. Spørgsmålet er, om den herudover indeholder magisk realistiske træk. Romanen giver indtryk af at være et mønster af forskellige løsrevne historier og fragmenter, der tilsammen udgør en mangfoldig enhed. Et forhold som dette er ikke entydigt for *Slægten Laveran* men kan siges at være karakteristisk for Madsens forfatterskab i helt overordnet optik. Niels Dalgaard påpeger, at forfatterskabet kan ses som en stor, sammenhængende mosaik, hvor hvert værk kan anskues som en brik i et større værk¹⁶⁷ – Madsens såkaldte *makrotekst*.¹⁶⁸ Således bliver fx karakterer, steder og begreber i *Slægten Laveran* ”gengangere” i både tidligere og senere Madsen-værker. Svend Åge Madsens makrotekst kan ifølge Dalgaard derfor karakteriseres som en hypertext, hvor person- og stednavne er nøgleord, der henviser til videre læsning andetsteds i forfatterskabet.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Dalgaard (1996): 11

¹⁶⁸ Ibid.: 21

¹⁶⁹ Ibid.: 45

Hvor første del af Madsens imponerende store forfatterskab ligger i umiddelbar forlængelse af den abstrakte modernismes splittelsestemaer¹⁷⁰, placerer *Slægten Laveran* sig i den senere del af forfatterskabet, som bl.a. leger med 1980'ernes postmoderne fortælling, hvor der eksempelvis fokuseres stærkt på virkelighedens og identitetens karakter af fortælling og konstruktion.¹⁷¹ Hos Madsen kommer dette bl.a. til udtryk gennem radikale formeksperimenter i roman-genren, udtrykt ved fx metarefleksion, synsvinkelskift og opløsning af fortællingens kronologi.¹⁷² Analysearbejdet omkring *Slægten Laveran* må derfor foretages i lyset af et sådant litteraturhistorisk perspektiv.

¹⁷⁰ Handesten (2007): 229

¹⁷¹ Stidsen (2005): 622

¹⁷² Ibid.: 621

4.2 Et uforudsigeligt univers

Slægten Laveran har som nævnt et mangesidet udtryk. Derfor er det også muligt at undersøge flere elementer, når analysearbejdet påbegyndes. Den magisk realistiske litteratur skaber ofte forunderlige og brogede universer, der inviterer læseren ind i en ”anden verden”. Et sådant forunderligt univers kan skabes på mange måder, både gennem integrerede hændelser, tematikker samt den benyttede fortælle teknik og værkets stilræssige præg. For at åbne værket op og skabe forståelse for dets mange lag er det derfor også i disse pejlingspunkter, vores analyse af *Slægten Laveran* vil have sit udgangspunkt.

4.2.1 Flertydige fortællerinstanser

Først og fremmest bemærkes det, at *Slægten Laverans* forunderlige univers bl.a. kan siges at hvile på de spektakulære fortællerforhold, der er til stede i romanen. Man kan hurtigt notere sig, at værket er opdelt i 20 kortere afsnit eller kapitler¹⁷³, som hver især indledes med spektakulære overskrifter; fx ”*hvordan Kaspers datter mistede sin fred, hvordan hun traf Sjat under de flåede tomater, og vendte Super Dupér på hovedet*” (Madsen 1988: 14), ”BYEN VAR LIDT USIKKER” (Madsen 1988: 151) og ”**Pigen der levede i sine drømmes skygge**” (Madsen 1988: 42) – overskrifter, hvor både form og indhold fra første side er med til at understrege det sære og flertydige univers. I første kapitel fastslås en jeg-fortæller som fortælleinstans: ”Jeg, som er digter...” (Madsen 1988: 5). Med Gérard Genettes terminologi på området ville dette betegnes som en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering, dvs. en fortæller, som selv tager del i fortællingen og samtidig lader læseren få indblik i indre liv og tanker.¹⁷⁴ Læseren foranlediges herigennem til at tro, at fortællingen vil følge dette spor; en digters subjektive tilbageblik på *Slægten Laveran*. Allerede i Kapitel 2 overraskes læseren dog, da det indledes med følgende passage: ”Byen skulle snart få andet at tale om, end de to terrorister der havde søgt at forstyrre filmoptagelserne ved Brabrand Sø...” (Madsen 1988: 14). Her ses første kapitels jeg-fortæller pludselig udefra, og fortælleren er ikke længere bundet til en enkelt karakter, men kan med Genettes term i stedet betegnes som nul-fokaliseret¹⁷⁵, dvs. alvidende i den forstand, at fortælleren ikke er bundet til én bestemt karakter, men kan skifte synsvinkel, og ofte besidder mere viden end fortællingens karakterer, fx: ”Havde Bine vidst hvem der var på vej

¹⁷³ Se Bilag 1 for oversigt over titler og kapitelnumre. Referencerne herfra vil blive benyttet i resten af afsnittet.

¹⁷⁴ Genette 2004: 81

¹⁷⁵ Ibid.

efter hende, havde hun ikke fortsat så roligt med at dele ud af goderne.” (Madsen 1988: 16). I romanens fem første kapitler skiftes der mellem disse to 1. og 3. personfortælleinstanser, og læseren får indtrykket af, at de to handlingstråde vil forløbe parallelt gennem romanen. Endnu en handlingstråd og fortælleinstans føjes dog til mønsteret ved Kapitel 6, nemlig en 3. personfortæller, som er personbundet til Rigmor Laveran ved indre fokalisering, fx: ”Så indså hun, at der måtte en mere naturlig forklaring til. Derfor tænkte og tænkte hun [...] på en pige der kom og afleverede et spædbarn.” (Madsen 1988: 48). På denne måde skaber Madsen altså et mærkværdigt univers, der bliver belyst af hele tre forskellige fortællertyper.

Som tidligere bemærket er også de mangeartede kapitloverskrifter med til at understrege det underliggjorte univers. Det viser sig dog, at overskrifterne samtidig er med til at skabe system i måden, hvorpå fortællertyperne benyttes: kapitlernes type af overskrift hænger sammen med en bestemt fortællertype. Første overskrifttype, som bl.a. demonstreres i Kapitel 1, er kendetegnet ved at være forholdsvis kort, skrevet med versaler og ved at være indledningen til kapitlets første sætning. Denne type overskrift indleder jeg-fortællingens kapitler. Anden type af overskrift, som ses i bl.a. Kapitel 2, er altid længere, gådefulde, finurlige sætninger, der er skrevet med kursiv skrifttype og små bogstaver, og denne type knytter sig til den alvidende fortæller. Tredje og sidste type er i modsætning hertil kendetegnet ved at være skrevet med stort begyndelsesbogstav, herefter små bogstaver og med fed skrifttype og er knyttet til den sidste fortællerinstans, nemlig den personbunde 3. personfortæller.¹⁷⁶ Ved at kæde de mangeartede fortælleinstanser og kapitloverskrifter sammen i et større, overordnet system rummer romanen altså den paradoksale modsætning mellem orden og kaos. Selvom romanens mange fortællelag er med til at skabe et univers, der kan være svært for læseren at fastholde, er de dog også med til at skabe en overordnet komposition. Til de tre typer af fortællere kan der kobles flere forskellige, parallelle handlingstråde. Til jeg-fortællingen hører således handlingstråden om digteren Sten Pekoral og hans refleksioner omkring skriveproces og forfattergerning samt fortællingen om Diam og Kasper og den øvrige del af slægten Laveran. Heroverfor er den alvidende fortæller primært rammesættende for handlingstrådene omkring Bine og Robinerne fra Risskov, politiet samt tvillingebrødrene Dupér. 3. personfortælleren inkorporerer selvsagt Rigmor Laverans historie, men medtager også handlingstrådene omhandlende naboen Lars Isenborg samt lejemorder Henning Nygren.

¹⁷⁶ For sammenhænge mellem kapitloverskrifter og fortælleinstanser se Bilag 1

Ses den overordnede komposition i lyset af de tre forskellige udgangspunkter for fortælling, kan det bemærkes, at der løbende gennem romanen foregår en vekselvirkning imellem jeg-fortællerens metarefleksive, ofte tilbageskuende, stil og en langt mere handlingspræget stil i den alvidende fortælling. Denne vekselvirkning brydes indimellem af fortællingen om Rig-mor Laveran, hvis virkelighed ofte overstiger fantasien og fiktionen. Med sine ”kriminalsager” og opklaringen af et mord gennem de sammenhørende kapitler 9-11 skabes rammen om romanens midtpunkt og spændingsmæssige klimaks. Selvom romanen altså på overfladen kan virke fragmenteret og kaotisk set i lyset af dens mange forskellige fortællere og handlingstråde, skabes der tilsyneladende alligevel overordnede strukturer og mønstre for fortællingen. Disse er blot mere komplekse og nuancerede, end det er tilfældet i romaner med enstrenget kronologi. *Slægten Laveran* overrasker dog løbende læseren på flere niveauer. Sammenhængen mellem kapiteloverskrifter og fortælleinstanser, og herigennem systemet for fortællingens overordnede komposition, brydes nemlig i Kapitel 14. Overskriftstypen indikerer, at der er tale om den personbundne 3. personfortæller, men i stedet fortsætter jeg-fortælleren fra Kapitel 13 ufortrødent sin fortælling om slægten Laveran – i dette kapitel med særligt fokus på den glemte stedsøn Konrad Laveran. Værket ”driller” på den måde sin læser ved at bryde egne systemer ned og cementere sit dynamiske og uforudsigelige væsen.

Kompositions- og fortællesystemet, som er opbygget i romanens første del, nedbrydes gradvist mod slut. Fortællerforholdene underliggøres yderligere, da det i Kapitel 17 afsløres, at den overordnede, alvidende fortæller er Sten Pekoral selv, og derfor har benyttet sin person som forlæg for en karakter i sin egen fortælling – dette i kraft af en jegfortællerposition. Disse forhold kommer til udtryk både i overskriften, der lyder ”hvordan det lykkedes Robine at stjæle et teater, og Sten Pekoral at få sin første succes” (Madsen 1988: 144), samt i følgende passage: ”Bussen standsede og samlede en lille, halvskaldet person, der var på vej i skarpt trav med et manuskript under armen” (Madsen 1988: 149). Dette skaber en form for tøven hos læseren: ”Er denne halvskaldede person Sten Pekoral?” og ”Hvordan kan han optræde i fortællingen, når han selv indtager en position som fortæller?” Fortælleren cementerer de mærkværdige fortællerforhold i kapitlets slutning ved at ytre: ”Jeg skal ikke berømme det enestående skuespil, da jeg selv er dets ophavsmand.” (Madsen 1988: 150). På den måde befinder personen Sten Pekoral sig altså tre forskellige steder i fortællingen: 1) som den overordnede, implicite og alvidende fortæller, 2) dernæst som eksplicit karakter i sin egen fortælling, og 3) til

slut som en ”uddelegeret” fortællerinstans i form af en jegfortællerposition. Der viser sig således et ”kinesisk æskesystem”, hvor en overordnet, implicit fortæller personificeret ved heterodiegetiske Sten Pekoral underordnet opererer med tre uddelegerede fortællerinstanser.

Romanen tegner altså allerede på det fortælletekniske niveau et billede af sig selv som dynamisk, mærkværdig, broget og på mange måder uforudsigelig. Med andre ord er den et godt eksempel på det, som i bakhtinsk forstand ville betegnes en polyfon roman – en roman, der søger grænser og aldrig fastholder sig selv og sine karakterer.

4.2.2 Århuskronotopen

Når en romans særegne litterære univers søges karakteriseret, kan det være nyttigt at vende sig mod dets kronotopiske plan, altså den uopløselige sammenhæng mellem tid og rum. Anker Gemzøe, der gennem sin doktorafhandling *Metamorfoser i Mellemtiden* har beskæftiget sig indgående med Svend Åge Madsens samlede forfatterskab, henfører til, at samtlige værker fra de første ti år af forfatterskabet er rensset for tids- og stedsangivelser. I denne del har der i stedet været overvejende fokus på det abstrakte, det litterære og det internationale.¹⁷⁷ Således forholder det sig imidlertid ikke i den øvrige del af det omfangsrige forfatterskab. Niels Dalgaard påpeger, at det Madsenske univers her først og fremmest udgøres af Århus og den nærmeste omegn¹⁷⁸, hvorfor der i værkerne også integreres en række konkrete og eksplicitte stedsbundne referencer med udgangspunkt i den virkelige verden. Gemzøe henfører derfor til, at der i Madsens værker opstår et særligt tids- og rumligt forhold, betegnet som *århuskronotopen*, der gennemstrømmer den senere del af forfatterskabet, hvilket også er tilfældet i *Slægten Laveran*.

Allerede på romanens første side fastslås den konkrete stedsbinding, da Kaspers købmandsforretning præsenteres som ”... det sidste sted i **Århus**, hvor smørret stadig blev afstukket med en træspatel...” (Madsen 1988: 5 – egen fremhævning). Romanen cementerer herefter løbende sin konkrete stedsbundethed gennem en palet af referencer til det centrale Århus og omegn, herunder fx *Brabrand Sø*¹⁷⁹, *Den Gamle By*¹⁸⁰, *Borgmestergården*¹⁸¹, *Risskov*¹⁸², *Aar-*

¹⁷⁷ Gemzøe 1997: 281-282

¹⁷⁸ Dalgaard 1996: 23

¹⁷⁹ Madsen 1988: 7

¹⁸⁰ Ibid.: 31

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.: 39

hus Lysbadeanstalt¹⁸³, Volden¹⁸⁴, Skovbakken¹⁸⁵, Åboulevarden¹⁸⁶, Clemensstræde¹⁸⁷ og Stentrappen¹⁸⁸. Referencer som disse er med til at skabe læserens forståelse af et univers, hvis begivenheder og karakterer i høj grad synes at være bundet til den virkelighed, vi kender. Som læser er det dog vigtigt at holde sig for øje, at der, selvom referencerne relaterer sig til den virkelige verden, i bund og grund er tale om en *litterariseret*, fiktiv udlægning af det Århus, vi kender. Byen er fremstillet i en skæv og forvrænget udgave, hvor der er misforhold mellem størrelse og funktion, eksemplificeret ved skildringen af Risskov. Denne fremstilles som en stor, nærmest uendelig, skov, hvor Robinerne frit kan skjule sig for omverdenen, mens det i virkeligheden er et temmeligt lille område med træer inde i Århus by. Det litterariserede Århus er således med til at understrege den legende, ironiske og parodiske tone, der er kendetegnende for romanen. At *Slægten Laveran* leger med sin læser understreges yderligere af, at der sideløbende med ”de virkelige referencer” tilføjes opdigtede steder i Århus. Herunder tænkes særligt på de fiktive *Skonningsgade*¹⁸⁹, flækken *Gørsted*¹⁹⁰, værtshuset *Bispen og Begæret*¹⁹¹, *Gustafssons Lejebibliotek*¹⁹² samt supermarkedet *Super Dupér*¹⁹³, som alle er lokaliteter, der er opstået i forfatterens fantasi. Hermed sker der en sammensmeltning mellem virkelighed og fantasi, som forrykker læserens forventninger til og forståelse af romanen. Læseren må således acceptere fortællingens præmis om et univers, der er i konstant bevægelse omkring grænsen mellem virkelighed og fantasi – det rationelle og det irrationelle.

Selvom den på flere punkter kan siges at være forvrænget, skaber romanen alligevel en form for eksplicit stedsbundethed, hvilket ikke på samme måde er tilfældet med hensyn til tiden. Niels Dalgaard har dog forsøgt at udrede konkrete tidslige forhold, udarbejdet på baggrund af direkte daterede begivenheder eller oplysninger om familieforhold i det øvrige forfatterskab. I denne udredning, som er omgæret af en vis usikkerhed, antydes det, at det fortællelemæssige udgangspunkt i *Slægten Laveran* må være placeret i slutningen af 1980’erne – naturligvis med integrerede tilbageblik til familiens slægtsforhold op igennem det meste af

¹⁸³ Madsen 1988: 43

¹⁸⁴ Ibid.: 47

¹⁸⁵ Ibid.: 54

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.: fx 5

¹⁹⁰ Ibid.: fx 19

¹⁹¹ Ibid.: fx 40

¹⁹² Ibid.: 47

¹⁹³ Ibid.: fx 16

1900-tallet.¹⁹⁴ På trods heraf skabes der ikke eksplicit i romanen et klart indtryk af dens tids-mæssige forankring, hvilket understreges af fortælleren, som selv er med til at tilsløre de tids-lige forhold: ”Måske var det måneder, måske var det år senere, dengang fandtes der intet mål for tiden, at Eskild Laveran blev så berømt, at han omtaltes i avisen.” (Madsen 1988: 43) Her understreger fortælleren det mærkværdige og uforudsigelige univers, som er romanens kende-tegn – en uforudsigelighed, som kan gøre det svært at fastslå en konkret historisk tid.

I lyset af kronotoptanken er tid og rum som bekendt uadskillelige størrelser, og romanen skaber på flere områder en hverdagskronotop med konkret rumligt udgangspunkt i Århus og omegn. En sådan skabes dog i en vekselvirkende sammenhæng med flugten fra selvsamme hverdagsrum – en virkelighedsflugt, der ofte manifesteres gennem fiktionen. Kasper Laveran er meget forfalden til ugeblade: ”Han lagde hånden på bunken med de ny ugeblade [...] – Mit rigtige liv, Sten, det findes i de her. Mellem expeditionerne sidder jeg altid og blader i dem. Dér er fest og alvor, stærke følelser, skønhed og åndrigheid.” (Madsen 1988: 6). Kaspers datter er til sammenligning opslugt af ”pjattede ungdomsbøger”¹⁹⁵: ”... hun var en stilfærdig ung pige, der tilbragte det meste af tiden med sin kønne næse begravet i en eller anden ungdoms-roman.” (Madsen 1988: 13), og hans mor, Rigmor Laveran dyrker kriminalromanen: ”Efter denne opdagelse gik der ikke en dag uden at hun læste en kriminalroman, for, i det mindste de tre timer læsningen varede, at opleve en ny verden, som drømmen ikke allerede havde udforsket.” (Madsen 1988: 47). Som Niels Dalgaard fremhæver, opstår specielt Kaspers og Rig-mors forbrug af fortællinger som følge af personlige mangelsituationer: Kasper føler, at livet som købmand er tomt og trist, og Rigmor har problemer med profetiske drømme, der gør alle hendes dage til én lang gentagelse.¹⁹⁶ Bine tager røverhistorierne fra ungdomsromanerne med sig ud i virkeligheden, hvor hun skaber sin egen virkelige Robin Hood-fortælling, mens Ka-sper og Diam lukker sig helt ind i sig selv og hinanden ved en virkelighedsflugt, de selv be-tegner som at ”... gå ind i fiktionen ...” (Madsen 1988: 159). Romanens karakterer er med an-dre ord i løbende bevægelse mellem ét rum og et andet – de bevæger sig mellem et hverdags-ligt virkelighedsrum og et fiktivt fantasirum. Læseren tages implicit med på denne kontinuer-lige rejse mellem virkelighed og fantasi, hvorved der opstår en sammensmeltning, der gør det svært at kende forskel på de to størrelser.

¹⁹⁴ Dalgaard 1996: 32-33

¹⁹⁵ Madsen 1988: 17

¹⁹⁶ Dalgaard 1996: 47

4.3 Stilistiske virkelighedsbrud

At *Slægten Laveran* fremstiller et temmeligt forunderligt og uforudsigeligt univers igennem bl.a. flertydige fortælleinstanser samt rejsen mellem virkeligheds- og fantasirum er blevet klart for os gennem det foregående analysearbejde. Det forunderlige synes dog også at knytte sig til andre planer i romanen. Eftersøger man de mere sprogligt forankrede elementer i *Slægten Laveran*, kan det hurtigt erfares, at sproget ”stikker ud”, hvis romanen tilgås med en realistisk funderet forventningshorisont. Herpå er blandt andet hele karaktertegningen et godt eksempel. Det er ikke mange af karaktererne, der har fået tildelt, hvad man normalt ville opfatte som almindelige danske navne. I stedet hedder de Mervold, John Hasefri, Bælle Feinschmecker, Sten Pekoral, Ovene, Meta, Sjat, Myg, Zeyno etc. Allerede i titlen afsløres det besynderlige slægtsnavn på historiens omdrejningspunkt, nemlig Laveran. Før læsningen påbegyndes, indikeres det altså, at vi ikke inviteres ind i et strengt mimetisk tekstunivers, hvor personerne hedder Anders Jensen og Kirsten Petersen, som ude i den virkelige verden.

Af de underfundige og til tider bizarre navne kan der ofte uddrages en betydning, som fortæller noget om personen, der bærer navnet, og navnene får dermed nærmest emblematiske karakter. Et eksempel herpå er advokaten Bælle Feinschmecker, som er dybt alkoholiseret og går i panik, da Bine hælder hendes sprut ud. På samme måde karakteriserer navnet Mervold på glimrende vis ”... den mest anholdesyge mand i hele korpset.” (Madsen 1988: 16) Også de mere kryptiske navne synes at have en medbetydning, der enten ironiserer over eller fortæller noget om personen. Ordet *pekoral* findes ikke på dansk, mens det på svensk betegner en tekst, hvor sproget er alt for højtravende i forhold til emnet, og hvor den manglende litterære kvalitet får fortællingen til at fremstå prætentios eller direkte latterlig. En sådan skrivestil kunne være grunden til, at forfatteren Sten Pekorals største litterære succes er *Konservesdåsen der ikke ville forgå*, som blev solgt i 134 eksemplarer.¹⁹⁷ At der findes en direkte semantisk kobling imellem de mystiske navne og karakterernes egenskaber tydeliggøres, da Bine uden nogen rationel, eksplicit forklaring pludselig hedder Robine. Navnet markerer en identitetsudvikling hos Kaspers datter, der i romanens begyndelse beskrives som en stille, læselysten pige. Hun får dog et slags kald og beslutter sig for at vende op og ned på den konforme hverdag. Da hun møder den ligesindede Lange Joan på en bro ved Åboulevarden, flygter de fra politiet i en gummibåd. Lange Joan råber ”Kom så. Ro, Bine...” og omdøber dermed Bine med et

¹⁹⁷ Madsen 1988: 12

navn, der bedre afspejler hendes kommende tilværelse som lovløs skovgangspige i Risskov. Dette er ikke blot et finurligt litterært greb, – det viser tilmed, hvordan sproget i *Slægten Laveran* (og fiktion generelt) har en essentiel betydningsdannende funktion. Karaktererne har fra dåben fået deres skæbne forseglet, og hvis denne skæbne må ændres, er det tvingende nødvendigt med en navneændring.

Det er ikke kun navneuniverset, som er med til at etablere *Slægten Laverans* sproglige anderledeshed. Også på et konkret ord- og sætningsniveau støder man på særheder. Det gælder blandt andet, når usædvanlige ord som *reverenter*¹⁹⁸, *suggererende*¹⁹⁹ og *fulgje*²⁰⁰ optræder – ord, som vi normalt ikke er vant til at støde på og som derved skaber opmærksomhed omkring sig. Da Per Dupér indlægges på den samme hospitalsstue som Rigmor Laveran, anvendes et særligt sprogkneb til at formidle den blinde dames sansning af situationen:

”I begyndelsen ivrig aktivitet, presto, furioso. Efterhånden mere ro, allegro, overblik. Vivace, patienten var bevidstløs, men ikke så slemt tilskadekommet som først antaget. Han rørte på sig, ville sandsynligvis snart komme til bevidsthed, et let anstrøg af maestoso. Derpå uventet scherzo, en let vovet vittighed fra den mandlige læge til ære for sygeplejersken med den mørke, melodiske stemme?” (Madsen 1988: 161)

Godt nok er Rigmor Laveran blind, men hendes andre sanser fejler absolut intet, hvilket ovenstående tekststykke er med til at understrege. Hun lytter opmærksomt fra sin krog, og sansningen fremstilles som et stykke klassisk musik, hvor de eksotiske italienske termer markerer temposkiftene i behandlingen af den tilskadekomne. Den alternative sproglige fremstilling har altså sit klare mål, nemlig at skildre, hvordan den ældre kvinde perciperer verden, nu hvor hun må undvære sit syn.

Andre steder i romanen nøjes Svend Åge Madsen ikke med at bruge eksotiske ord og termer, her opfindes simpelthen et nyt vokabular, hvori ord som *desbedesseuniform* og *vanelovoverholder* indgår. Førstnævnte optræder, da Lange Joan og Robine møder politimanden Villy Skofod på værtshuset Bispen og Begæret.²⁰¹ Begge pigerne er iklædt forklædning, da de ikke må kunne genkendes af politiet. Lange Joan har derfor stuepigetøj på og Robine er iført desbedesseuniform. Det er svært at forestille sig, hvordan en sådan ser ud, men ordet har mu-

¹⁹⁸ Madsen 1988: 31

¹⁹⁹ Ibid: 41

²⁰⁰ Ibid: 44

²⁰¹ Ibid.: 52

ligvis sin inspiration i det spanske *desobedece*, som betyder ”at være ulydig”. Modsat desbedesseuniform forklares det i teksten, hvad en vanelovoverholder er: ”Folk der følger loven blindt, uden at tage stilling til om den er rimelig.” (Madsen 1988: 57) Vanelovoverholderne beskrives tilmed som farlige af Lange Joan. Det er de mennesker, der stiller sig tilfredse med en ensformig tilværelse, hvor livets spændingskurve topper ved et besøg i supermarkedet – dem som Bine, Lange Joan og de andre skovgangsfolk prøver at vække. Ved at bruge usædvanlige ord, hvoraf nogle end ikke findes i ordbogen, blander Svend Åge Madsen en umiddelbart realistisk skrivegang med en fantasifuld særprægethed, der tilsammen skaber et specielt stiludtryk.

4.3.1 Overdrivelse og overnaturlighed

Ligesom det er kutyme hos de latinamerikanske magiske realister, bruger også Svend Åge Madsen hyperblen som et væsentligt stilistisk virkemiddel. Det sker både i form af den kvalitative såvel som den kvantitative overdrivelse. Tendensen til kvantitative overdrivelser eksemplificeres i teksten, da skovgangsfolkene finder ud af, hvad politiet reelt har anklaget Sjat for. Det er ikke blot et enkelt eller to forhold, den uskyldige mand beskyldes for at have overtrådt. På falsk baggrund anklager politiet ham for følgende 11 lovovertrædelser: ”Indbrud, hærværk, tyveri, ildspåsættelse, forstyrrelse af den offentlige orden, løsgængeri, vold, forsætlig legemsbeskadigelse, vold mod embedsmand i funktion, blasfemi [...] og mordbrand.” (Madsen 1988: 60) Den lange opremsning er både absurd, lattervækkende og samtidig med til at tegne det karikerede og stereotype billede af et inkompetent og forvirret politikorps, som gennemsyrrer hele romanen. Et lignende tilfælde ses, da Lange Joan har været på rov og fyldt sin forklædelomme op med: ”en brun pung [...] og endnu en brun pung, og en brun tegnebog, og en sort tegnebog, en grøn, to rød-brune, en stak kontokort, et etui med kontokort, endnu et ur, og nogle småting.” (Madsen 1988: 60) I takt med at Lange Joan kan blive ved med at hive tyvekoster op af den tilsyneladende meget dybe forklædelomme, forstærkes myten om byens dygtigste lommetyv. Det er ikke kun i opremsningssituationer, at den kvantitative overdrivelse optræder. Da Rigmor Laveran begynder at få synske drømme, bliver hendes liv bogstaveligt talt forudsigeligt, og hun må ty til kriminalromaner for at opleve noget, hendes drømme ikke allerede har foregrebet. Derfor læser hun i mange år hele 12 kriminalromaner om ugen – et grotesk og nærmest uvirkeligt antal bøger. Igen bruges hyperblen til at nedbryde læserens forventninger om en normalvirkelighed.

Den kvalitative overdrivelse bruges i *Slægten Laveran* til det samme formål, som man ser i latinamerikansk magisk realisme, nemlig at beskrive personers utrolige eller endda overnaturlige evner og karakteristika. Dette træk er især signifikant to steder i Svend Åge Madsens roman.

Først og fremmest fremstår den kvalitative overdrivelse ganske tydeligt i beskrivelsen af de forskellige medlemmer af skovgangsfolket. De har, som i bedste fantasy-stil, hver deres specielle evne, som kommer kollektivet til gode. Det gælder; ”Maria, der sang så smukt at hun kunne få en betjent til at græde på tredive meters afstand”, ”Anne-Mette, der plejede at svømme til Mols og hjem igen inden morgenmaden”, ”Hinde, som alle kender for hendes usædvanlige færdigheder på en cykel”, ”Urias, der kendte alle smutveje”, ”Myg, der flere gange havde gjort egern svimle, når de så ham klatre”, ”Bente, som kendte virkningen af alle skovens urter og svampe”, ”Sine, der havde drevet tre guldsmede til vanvid og én fallit ved sine evner til at lave glassmykker, der overstrålede enhver diamant”, ”Peder, der kendte alle bogstaverne i biblen” og ”Elmer, der byggede den første landgående robåd.” (Madsen 1988: 128-129) Nogle evner er naturlige omend utrolige, andre bizarre, og så er der dem, som er decideret umulige. Under alle omstændigheder har hvert medlem en særegen begavelse, der skiller sig ud og fremhæver det enkelte individ som noget specielt.

Sten Pekorals møde med Konrad Laverans to svigersønner Troels og Erling er et andet signifikant udtryk for den kvalitative overdrivelse. Her benyttes det groteske formgreb, kontrastprincippet, i skildringen af de to jævnaldrende mænd, som tidligere var ude for en motorcykelulykke. Den første, han møder, er Troels, der beskrives på følgende måde:

”Manden derinde var krumbøjet og rynket, han lignede en olding. Øjnene løb i vand, hovedet var næsten skaldet, bortset fra nogle besynderlige lange totter der umotiveret voksede ud hist og her. Væsnet gnækkede højt, hoppede livfuldt op og ned, mens han pegede hysterisk på mig [...] Havde jeg ikke vidst bedre, ville jeg have troet at manden havde passeret de hundrede. Han var så umådelig grim, som om alle alderdommens skæmmende symptomer havde samlet sig i én skikkelse.” (Madsen 1988: 126)

På trods af at Troels blot er ca. 40 år gammel, er det et ganske overrumplende syn, der møder Sten Pekoral. Manden er så hæslig og grotesk, at Sten betegner ham som et væsen frem for et menneske og priser sig lykkelig, da han slippes ud fra værelset for i stedet at hilse på Erling: ”I sengen, sovende, lå en særdeles smuk, ung mand med harmoniske træk [...] Den sovende virkede så ung, at jeg snarere ville have gættet på at han var hendes søn, end hendes kæreste.”

(Madsen 1988: 127) Ved hjælp af overdrivelsen bliver modsætningsforholdet imellem de to svigersønner trukket så skarpt op, at man med rette kan tale om ekstremkontraster. Associationerne kan ikke undgå at rette sig mod eventyreren, hvor konflikter ofte opstår på baggrund af skarpt optrukne kontraster og modsætninger. I *Slægten Laveran* afstedkommer synet af de to svigersønner ikke nogen direkte konflikt, men de får Sten Pekoral til at tvivle på den virkelighed, han lever i. Samtidig har de to mænd en vigtig funktion i forhold til den magiske realismes spil med læserforventninger. Gennem eventyrets genrekonventioner er man ”opdraget” til at forestille sig, at ønsker bliver opfyldt på lykkelig vis. Det er dog ikke tilfældet her, hvorfor forventningen til teksten nedbrydes. Der bliver skabt en spektakulær paradoksalitet i det at få et ønske opfyldt, som man i virkeligheden ikke ville ønske sig.

4.3.2 Når virkeligheden brydes

Handlingen i *Slægten Laveran* har, som tidligere nævnt, en vis realistisk forankring, hvilket bl.a. skyldes de konkrete geografiske henvisninger til forskellige lokationer i Århus, hvor størstedelen af fortællingen udspiller sig. Når der forekommer narrative brud på den realistiske modus, er det ikke i elementer knyttet til overtro, som fx trolddom eller genfærd. I stedet er normalitetsbruddene indarbejdet, så de hovedsageligt centrerer sig om den mentale menneskelige kunnen. Samtidig er det karakteristisk, at der ofte vil kunne efterspores en eller anden form for fysisk forklarbarhed på de tilsyneladende magiske elementer. Bines indtræden i fortællingen er et glimrende eksempel på, hvordan Svend Åge Madsen giver forskellige forklaringer på den samme hændelse. Første gang, man præsenteres for navnet, Bine Laveran, hører man blot, at pigen er Kaspers datter, som han ”... i sin tid avlede uden at ligge med en kvinde.” (Madsen 1988: 14) Det naturstridende postulat mystificerer hændelsen, indtil man senere i romanen får en rationel forklaring. Bine blev leveret i en sivkurv af den teaterpige, som førte Kasper, da han var i Gørsted for at begrave sin far.²⁰² Endnu senere i teksten sås der igen tvivl om, hvorfor Bine pludselig dukker op i sivkurven. Rigmor Laveran ønsker sig nemlig brændende et barnebarn. Hun er begyndt at lide af synske drømme og tvinger igennem længere tid sig selv til at drømme om en lyshåret pige, der træder ind i Kaspers butik og afleverer et spædbarn.²⁰³ Dagen efter denne drøm kommer pigen med sivkurven. Først præsenteres Bines fremkomst altså i form af en fysisk uforklarlig hændelse. Dernæst bruges et rationale til at

²⁰² Madsen 1988: 23

²⁰³ Ibid.: 48

skabe orden i historien. Sluttelig mystificeres den endnu engang ved informationen om Rigmors overnaturlige evne til at påvirke næstedagens hændelser i sine drømme. Som læser er man derfor nødt til enten at vælge en rationel eller en naturstridige forklaring. Der er dog også den mulighed, at man som læser blot overgiver sig til romanens præmis omkring fiktionsuniversets uforudsigelighed.

Menneskets forhold til drømmeverdenen er i det hele taget et tema, som tages op flere steder i *Slægten Laveran*. Det mest signifikante er naturligvis, da Rigmors drømme igennem flere år foregriber morgendagens hændelser. Hendes stedsøn Konrad har dog også store problemer med at tøjle sine drømme. Som en konsekvens heraf lærer han sig selv at sove uden at drømme: ”I begyndelsen måtte han anvende en hårdhændet disciplin for at fjerne drømmene, men med tiden lykkedes det ham at luge sit sind rent for enhver spire af fantasifostre.” (Madsen 1988: 124) Det bliver ikke uddybet, hvilken hårdhændet disciplin, man skal bruge for at lukke af for drømmeverdenen, men det er uomtvisteligt et narrativt element, som svært lader sig forklare af naturvidenskaben. I romanens slutning bliver man i en sidebemærkning gjort bekendt med, at Diams moster, Arene, drømte sig til de to børn, Einvald og Irmelin.²⁰⁴ Her har vi således endnu et eksempel på, hvordan mennesket i Madsens univers er i stand til at interagere med eller i en vis grad kontrollere sine drømme. Ikke kun de synske drømme er med til at skabe mystik omkring Rigmor Laveran. Som tidligere berørt er Kaspers mor blind, men forklaringen på hendes handicap er mildest talt forunderlig. Da hun i forvejen har oplevet alt én gang i sine drømme, går hun i et par år rundt med lukkede øjne for at undgå den evige forudsigelighed. Og da hun vælger at åbne øjnene igen, er hun blevet blind uden yderligere forklaring på, hvorfor dette overgår hende. Rigmor som ifølge teksten er ”ældet i dobbelttempo”²⁰⁵ impliceres også i en af dens, hvis ikke direkte naturstridige, så i hvert fald umådeligt groteske hændelser. Da lejemorderen Henning Nygren vil slå hende ihjel, er den eneste udvej at blive hans kunde og hyre ham til et mord. Rigmor vælger snedigt at udpege selvsamme Henning Nygren som offer, hvorfor han dagen efter findes henrettet – af sig selv. Episoden tilføjes endnu en grad af absurditet, da politiet frafalder sigtelsen mod Rigmor, fordi ”... tilskyndelse til selvmord fremsat i selvforsvar som følge af uberettiget anklage for mord” (Madsen 1988: 172) synes at være for kompliceret en sag.

²⁰⁴ Madsen 1988: 180

²⁰⁵ Ibid: 15

To andre episoder, der er værd at nævne i relation til *Slægten Laverans* narrative realismebrud, involverer begge Bine. Den første udspiller sig, da hun skaber stort postyr ved at sætte nye prismærker på varerne i Super Dupér. Her møder hun butiksmedarbejderen Sjat, som bor under de flåede tomater, men er ved at flytte hen i aspargestårnet, da pladsen er trang. Denne mærkværdighed overstråles af Bines flugt, da hun forsøges anholdt af betjent Mervold: "Det næste der skete kan ikke lade sig gøre, men det ignorerede Bine, der stadig mente at verden var indrettet som i fantasifulde, pjattede ungdomsbøger". (Madsen 1988: 17) På utrolig vis lykkes det hende at flygte ved at kravle op på en juice-pyramide og aktivere sprinkleranlægget. Bine ignorerer, at handlingen strider mod de fysiske love til stor fascination for flere øjenvidner, som hævdede "at den lyshårede pige svævede ud gennem forretningen." (Madsen 1988: 17) Rent tekstuel lægges der ikke skjul på, at der her indgår et magisk element, som normalt ikke hører virkeligheden til, men snarere forbindes med fantasifuld fiktion.

At handlingen til tider formes, så den passer bedre ind i et fiktionsunivers end i den virkelige verden ses desuden, da Bine møder Lange Joan på fodgængerbroen ved Åboulevarden. Lange Joan tror, at hun har stjålet to tennisketsjere, mens Bine er af den opfattelse, at hun er i besiddelse af en dyne. Med to anholdeivrige politibetjente i hver ende af broen er disse remedier dog ikke til megen gavn. Da de pakker tingene op, viser det sig da også, at ketcherne ganske belejligt er pagajer og dynen en gummibåd, så åen pludselig fremstår som en plausibel flugtvej. Elementerne omformes, så de passer ind i fiktionen, og det sker uden nogen mærkbar reaktion fra de implicerede og på så naturlig vis, at man som læser accepterer præmissen. Netop dét er ganske kendetegnende for den måde, hvorpå magien inkorporeres i Svend Åge Madsens roman. Et af Amaryll B. Chanadys vigtigste kriterier for den magiske realisme er dens evne til, gennem fortællerens urokkelige ro, at lokke læseren til at acceptere det præsenterede verdensbillede. Det overnaturlige og uvirkelige smelter i *Slægten Laveran* sammen med et i øvrigt realistisk funderet fortællelag og fremtræder som virkeligt inden for de af fiktionen givne rammer.

4.4 Fortællinger i fortællingen

Det står klart, at *Slægten Laveran* gennem sine mange lag repræsenterer et dynamisk og flertydigt univers, der bl.a. udtrykkes gennem stilistiske og fortælletekniske elementer. Romanen indeholder dog ikke alene et kinesisk æskesystem af *fortællere*, men også af *fortællinger*: parallelt med de specifikke handlingsforløb kommenteres og refereres der til romanen og fortællingen selv men også til ”verdenen uden om værket”. Med andre ord indgår værket i en dialog med sig selv og sin omverden – et typisk træk ved den polyfone roman. Først og fremmest etableres der en høj grad af metafiktivitet i romanen – en ”pegen-på-sig-selv” – gennem den allestedsnærværende fortæller, Sten Pekoral. Som det tidligere har været omtalt, er specielt jegfortællingen af udpræget metarefleksiv karakter, da den integrerer den løbende forfatter-virksomhed, herunder også manuskript- og brevskrivning, som et dominerende tema og en eksplicit del af fortællingen, fx:

”Enten var jeg ikke tilstrækkeligt lydhør, eller også var K. Laverans livsfortælling meget tyst, i hvert fald må jeg digte en del for at få hans konkrete oplysninger til at vokse sammen til en samlet beretning. [...] Jeg er overbevist om at mine tildigtninger ikke beskæmmer virkeligheden.” (Madsen 1988: 122-123)

Også 3. personsfortælleren knyttet til Rigmor Laveran er metarefleksivt fokuseret på hendes rolle i selve fortællingen, fx: ”Af frygt for at havne i den forkerte historie frabad den unge brud sig at blive kaldt stedmor...” (Madsen 1988: 45). Således er romanens integrerede karakterer og fortællere med til at pege på romanen selv som et stykke fiktion, hvorved det tidligere beskrevne grænseforhold mellem fiktion og virkelighed endnu engang tematiseres. Ovenstående citat udtrykker dog ikke blot et metarefleksivt forhold til romanen som fiktion, men også et intertekstuel referentielt forhold til fiktionen i overordnet forstand – herunder en implicit reference til eventyr som *Askepot* samt *Snehvide* og *de syv små dværge*, hvori onde stedmødre spiller en central rolle. Eksemplet her er blot ét af mange i romanens intertekstuelle univers, hvor specielt referencen til Robin Hood-myten fremtræder tydeligt.

Intertekstualitetsbegrebet, der omhandler forskellige relationsformer *mellem* tekster, er indført af Julia Kristeva, bl.a. med baggrund i Bachtins begreber omkring dialog og polyfoni.²⁰⁶ Ifølge Anker Gemzøe har begrebet i moderne tid fået en til tider bred og udflydende

²⁰⁶ Gemzøe 1997: 22-23

betydning, og det er heraf nødvendigt at differentiere og kategorisere inden for dets rammer.²⁰⁷ Han arbejder derfor med fem intertekstuelle, analyseanvendelige rammekategorier, herunder bl.a. *specifik intertekstualitet*²⁰⁸, der kan siges at være tydeligt integreret i *Slægten Laveran*. Heri indgår nemlig flere eksplicitte, specifikke referencer til eksisterende fiktionsværker, der ligger uden for romanens interne univers. Her tænkes eksempelvis på referencerne til den amerikanske dramatiker Arthur Millers teaterstykke *Heksejagt* fra 1953,²⁰⁹ myten omkring de olympiske guder Zeus og Afrodite,²¹⁰ Svend Åge Madsens tidligere værk *Dage med Diam eller Livet om natten* fra 1972 samt den direkte reference til den franske forfatter François-René de Chateaubriand, som Bines søn opkaldes efter.²¹¹ Således indgår der gennem beviste henvisninger i værket en dialog med både fortidige og samtidige specifikke tekster og forfattere.

Som beskrevet i teoridelen, er det magisk realistiske værk ofte i fortløbende dialog med andre traditioner, der kan siges at gennemstrømme skrivemåden på forskellig vis. Derfor er det i analysen af *Slægten Laveran* ydermere hensigtsmæssigt at beskæftige sig med den såkaldt *genremæssige intertekstualitet*.²¹² Som navnet henviser til, udtrykkes her referencer og relationer til forskellige typer af genrer. I introduktionen har det allerede været foregrebet, at romanen genremæssigt kan siges at pege i flere retninger: kritikerne har bl.a. benævnt romanen skæmteroman, slægtsroman, kriminalroman etc. Ved nærmere analyse viser det sig, at der kan identificeres andre genremæssige holdepunkter, som netop forbinder romanen til den magiske realisme. Den latinamerikanske magiske realisme har tætte bånd med den oprindelige mytedannelse, herunder den hellige historie, der ofte omhandler guder og oprindelse. Således bliver fx den specifikke intertekstuelle reference til Zeus og Afrodite samtidig en form for genremæssig intertekstualitet, da den bygger på en guddommelig myte. Det intertekstuelle forhold til myten understreges yderligere ved romanens rammesættende handling i episoderne omkring de mystiske børn, som afleveres i sivkurve: ”Han nåede ikke at få spurgt hvad han kunne hjælpe hende med, før hun havde smækket sivtasken op på disken. Der lød en klynken fra den...” (Madsen 1988: 23) og ”Bine smækkede sivkurven med spædbarnet op på køkkenbordet, idet hun sagde ”...I må tage jer af ham her...” ...” (Madsen 1988: 181). Historien om

²⁰⁷ Gemzøe 1997: 23

²⁰⁸ Gemzøe 2000: 35

²⁰⁹ Madsen 1988: 56

²¹⁰ Ibid.: 140

²¹¹ Ibid.: 182

²¹² Gemzøe 2000: 35

disse mere eller mindre uønskede børn danner altså rammen om fortællingen og er samtidig en utvetydig reference til myten om Moses fra Det gamle Testamente. Moses var israelit, og på den tid, hvor han fødtes i Egypten, dræbte man alle israelitternes sønner, hvorfor hans mor forsøgte at skjule ham²¹³: ”Da hun ikke kunne skjule ham længere, tog hun en sivkurv, tætnede den med beg og tjære, lagde barnet i den og satte den ud mellem sivene ved Nilens bred” (Det Gamle Testamente, Anden Mosebog, Kapitel 2, Vers 3). Efterfølgende findes han af Faraos datter, der tager ham til sig.²¹⁴ På samme måde dukker spædbørnene i *Slægten Laveran* mere eller mindre tilfældigt op i sivkurve, og lader sig ”adoptere” af de mennesker, der finder dem. Myter opstår typisk i ikke-urbane samfund, mens myten her i romanen integreres i det urbane Århus-univers – altså endnu en sammensmeltning af forskellige rum.

En anden genremæssig intertekstuel reference, som indikerer en mulig relation mellem romanen og den magiske realisme, er den karakteristiske kobling til eventyreren. Eventyret er ikke magisk realistisk og omvendt, men de to litterære skrivetraditioner har dog noget helt fundamentalt tilfælles: begge modi skaber læseruniverser, hvor overnaturlige fænomener og hændelser indgår som en naturlig og accepteret del af verdensordenen. *Slægten Laveran* trækker da også løbende på eventyrlige indslag, som det eksempelvis ses i historien om Konrads to svigersønner. Derudover ses det karakteristiske, genkommende 3-tal fra eventyret fx i forbindelse med Rigmor Laveran, der med sin ”ældning i dobbelttempo”²¹⁵, sit manglende syn og sine mystiske drømmesyner nærmer sig den stereotype eventyrkarakter, *heksen*. Hun er ud af en søskendeflok på tre søstre og gentager remsen ”Kora Smeds var død” tre gange efter hinanden²¹⁶, hvorved en tydelig genremæssig reference til eventyrets verden etableres.

4.4.1 Robin Hood-pastiche eller kriminalroman?

Den alment kendte Robin Hood-fortælling er en særdeles vigtig intertekstuel reference i romanen. Titlen nævnes ikke direkte i teksten, men referencerne til den er så eksplicitte, at den ikke kan ignoreres som en helt central, gennemgående, intertekstuel reference. Det er ikke tilfældigt, at Bine omdøbes til *Robine*. Ej heller er det tilfældigt, at hun i en nærliggende skov slår sig ned og skaber en fælles identitet med en flok mennesker – *Robinerne* –, der på den ene eller den anden måde ønsker at bryde med det gængse, konforme samfund: ”Vi ude i sko-

²¹³ denstoredanske.dk, nr. 1

²¹⁴ Det Gamle Testamente, Anden Mosebog, Kapitel 2, Vers 10

²¹⁵ Madsen 1988: 15

²¹⁶ Ibid.: 44

ven prøver at finde en ny historie at tro på.” (Madsen 1988: 113). Sten Pekoral oplyser i sin slægtsfortælling ydermere: ”Kaspers datter Bine havde åbenbart til hensigt at bryde familiemønstret, siden hun drømte om at stjæle fra de rige og dele ud til de fattige” (Madsen 1988: 122) – en talemåde, der er hentet direkte fra Robin Hood-fortællingen. Således skabes der helt bevidste og klare specifikke intertekstuelle referencer hertil i romanen. Samtidig trækkes der tråde til den genremæssige intertekstualitet ved samhøret med både eventyret og myten. Robin Hood, den engelske sagnfigur, som sammen med sine lystige svende fra Sherwood-skoven stjæler fra de rige og giver til de fattige, er nemlig en sammensat litterær skikkelse, der er skabt på baggrund af århundreders legender og myter.²¹⁷ De første nedskrevne fortællinger om Robin Hood findes i senmiddelalderen i form af viser og skuespil,²¹⁸ hvilket også fastslår det folkløriske element, der kendes fra karnevalismen.

Interessant er det at undersøge, hvorledes værket forholder sig til forlægget til gennemgående, intertekstuelle referencer som disse. Gérard Genette taler i den forbindelse om *hypertekstualitet*, som omhandler de relationer, der forbinder en given tekst, ”hyperteksten”, med en tidligere tekst, ”hypoteksten”.²¹⁹ Disse hypertekster kan enten forholde sig transformerende eller imiterende til hypoteksten med en enten satirisk eller ikke-satirisk funktion. Herved fremkommer kategorierne *parodi*, *travesti*, *pastiche* og *karikatur*, der altså repræsenterer hypertekstens specifikke relation og funktion i forhold til hypoteksten.²²⁰ Betragtes forholdet imellem hyperteksten, *Slægten Laveran*, og hypoteksten, *Robin Hood-fortællingen*, kan det fremføres, at der her forefindes en vekselvirkning mellem en transformerende og imiterende relation. Værket er ikke direkte imiterende, da ”skovfolket” helt konkret foretager sig andre aktiviteter end folket i Sherwoodskoven samt er placeret i nutidens Danmark i og omkring Århus og ikke i middelalderens England. Der er dog heller ikke tale om en større transformering og omformning, da fortællingens overordnede strukturer ligger meget tæt op ad sin hypotekst: Robinernes mission er rent faktisk at tage fra de rige og give til de fattige i en protest mod den gængse samfundsorden, de vender sig imod. Således tager Svend Åge Madsen sin hypotekst alvorligt, da der i Robinernes kamp er integreret en reel samfundskritik, på samme måde som der er integreret en samfundskritik i den oprindelige Robin Hood-fortælling. Madsen forholder sig altså ikke satirisk over for hypoteksten, men etablerer i stedet et legende,

²¹⁷ denstoredanske.dk, nr. 2

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Genette 1997: 5

²²⁰ Ibid.: 25

humoristisk og til tider ironisk forhold hertil. Ud fra disse betragtninger ville man igennem Genettes terminologi betegne *Slægten Laveran* som en reel Robin Hood-pastiche.

I romanen er der altså igennem det mangfoldige forunderlige univers etableret genre-mæssige intertekstuelle referencer til både eventyr, myte og folkløse. Værkets forbindelse til kriminalromanen, ugebladshistorien og erindrings- og slægtsromanen er dog også umulig at ignorere. Krimimodusen konstitueres og parodieres gennem handlingstråden, der knyttes til Rigmor Laveran og hendes opklaringer af mord. Krimien kan siges at hænge godt sammen med *Slægten Laverans* forunderlige verdensorden, da kriminalromanen jf. Rigmor Kappel Schmidts netop afsøger det dunkle, ligesom det er tilfældet i den fantastiske litteratur. Samtidig kan romanens krimifortælling siges at fokusere på forholdet mellem virkelige og (måske?) fantaserede hændelser. Ugebladshistorien repræsenteres ved den spektakulære kærlighedshistorie om Kasper og Diam. Herigennem udnytter Madsen de populærkulturelle myter og triviallitterære genreforhold til at tage brodden af det politisk korrekte og understreger endnu en gang den legende og ironiske tone. Igennem *Slægten Laverans* status som erindringsroman og slægtsroman tematiseres forholdet mellem virkelighed og fiktion yderligere: hvad er rent faktisk foregået, hvad er Sten Pekorals tildigtninger eller forglemmelser i kortlægningen af den aktuelle slægtshistorie? I lyset af alle disse forskellige genre-mæssige intertekstuelle referencer er det måske ikke hensigtsmæssigt at tage endeligt stilling til *Slægten Laverans* genre-mæssige status. I stedet må det nok accepteres, at den genre-mæssige og intertekstuelle mangfoldighed er en indbygget præmis for værkets polyfone karakter. Den indbyggede slægtshistorie heri er så én af de faktorer, der er med til at samle fokus og skabe orden i mangfoldighedens kaos.

4.4.2 Mødet med marginalkulturen

Som de foregående afsnit har vist, kan *Slægten Laveran* siges at have flere træk, der kobler romanen sammen med magisk realisme. Det være sig både på det kompositionelle og fortælle-tekniske plan, som omgærdes af en vis kompleksitet, på det stilistiske niveau, hvor et underliggjort, fabulerende og til tider hyperbolsk sprog sætter spørgsmål ved læserens virkelighedsforståelse samt på det intertekstuelle niveau, der viser handlingens inspiration i eventyrgenre og tilknytning til den folkløristiske heltefortælling, Robin Hood. I forhold til at karakterisere Svend Åge Madsens roman er det essentielt at fremhæve den måde, hvorpå de groteske eller magiske elementer indgår naturligt i en realistisk kontekst. Madsen assimilerer overnaturlig-

hederne så vellykket ind i det virkelighedsbundne univers, at en decideret læsertøven forhindres. Med Rigmor Kappels Schmidt ord sker der en implicit tekstuel accept af de naturstridige hændelser, hvorfor fortællingen ud fra denne opfattelse må anskues som magisk realistisk. Schmidt forbinder hovedsageligt Svend Åge Madsens forfatterskab med Jorge Luis Borges og den latinamerikanske fantastisk, hvilket skyldes hendes grundlæggende opfattelse af fantastikken som tids- og identitetsmanipulerende kontra den magiske realismes forvrængning af krop og rum.²²¹ På dette punkt lægger vi os snarere i forlængelse af Wendy B. Faris, som i sit femte karakteristika, peger på magisk realismes iboende brud på de normative begreber tid, rum og identitet. *Slægten Laveran* kan i høj grad siges at manipulere med disse størrelser. Den løse tidsforankring, som understreges af citatet: "[...]dengang fandtes intet mål for tiden." (Madsen 1988: 43) er med til at skabe grobund for identitetsforskydninger og et mildest talt skævt personregister samt skildringen af et tekstuel rum, hvor århuskronotopen blandes med fiktive steder, og Robin Hood-referencen leder tankerne hen imod Nottingham og Sherwoodskoven. Alt dette er med til at give værket et subversivt udtryk. *Slægten Laveran* vender simpelthen op og ned på fast viden og centrale holdepunkter hos læseren og udtrykker dermed en indirekte underminering af opfattelsen om eksistens og samfund som positivistisk verificerbare. I analysen nævnes det desuden, at der flyder en metafiktiv åre igennem *Slægten Laveran*. Romanen gør intet for at skjule, at den er en konstruktion – tværtimod tematiseres forholdet mellem fiktion og virkelighed. Hos læseren opstår der hermed en åbenhed overfor sammen-smeltningen af det realistiske og det magiske, således at man ikke undres over den alternative virkelighedsfremstilling. I stedet for at fortvivles, når romanen overskrider naturlovene accepteres virkelighedens mangetydighed som en del af fortællingens grundlæggende præmis.

Wendy B. Faris påpeger i sin teori, at den latinamerikanske version af magisk realisme ofte tager udgangspunkt i kulturmødet mellem det spanske og det indianske, mellem kolonisatoren og den oprindelige indianske kultur. På trods af at *Slægten Laveran* ikke behandler selvsamme tema, kan der alligevel drages visse paralleller. Kulturmødet sker her i form af sammenstødet mellem det etablerede samfund og de rodløse unge skovgangsfolk. På værtshuset Bispen og Begæret forklarer Robine Villy Skofod, hvad der er galt med tilværelsen: "Når det mest inspirerende man har at se på er en parkeringsplads, og det mest ophidsende man kan foretage sig er at gå igennem et supermarked, så visner man, vanslægter, mister evnen til at se

²²¹ Foredrag af Rigmor Kappel Schmidt om magisk realisme på Århus Hovedbibliotek d. 5 marts 2013.

og tænke.” (Madsen 1988: 58) Derfor er det nødvendigt for menneskene i Risskov at ”... finde en ny historie at tro på.” (Madsen 1988: 113) Konformiteten er blevet for dominerende, hvorfor Robine, Lange Joan og de andre søger at omstyrte samfundets grundlæggende normer og principper. Det er altså, som i den traditionelle magiske realisme, mødet med en marginalkultur, der markerer bruddet på samfundets normalvirkelighed. I forlængelse heraf synes det ufravigeligt at inddrage Åsfrid Svensen, som pointerer, at det fantastiske repræsenterer marginaliteten ved at fremstå i situationer, som ikke automatisk lader sig indpasse i hverdagens sociale orden. Marginalsituationer udgør, ifølge hende, en markant trussel mod en tilværelse, som i mødet med overnaturlige hændelser viser sin svaghed ved at fremstå rutinepræget, snæver og ensidig. Som det blev udtrykt i teorien, er det essentielt for Svensen, at marginalitetens konfrontation med etablerede kulturelle normer ikke blot skal anskues som et nedbrydende element, idet visionen om at etablere en ny alternativ orden samtidig er tilstedeværende. Denne karakteristik passer som fod i hose til *Slægten Laveran*, hvor de lovløse ikke vil destruere samfundet, men opfinde en ny historie.

Ved at inddrage groteske og magiske elementer i en realistisk fortælleramme, gøre brug af metafiktion og intertekstualitet samt fokusere på eksistentielle vilkår, indskriver *Slægten Laveran* sig i en postmodernistisk tradition, som kendetegner meget af den danske 80’er-digtning. Postmodernismens mantra om de store fortællingers, sandheders og ideologiers død medfører, at virkeligheden ikke kan formuleres eller repræsenteres på skrift. Svend Åge Madsens roman afspejler denne fragmenterede livsopfattelse ved dens mangestrengede komposition, genreblanding og allervigtigst ved at præsentere en på overfladen realistisk fortælling, der gennemsyres af underliggende kontrastfyldt nerve, hvor kaoskræfter truer med at nedbryde samfundet, som vi kender det.

5.0 Analyse af Kvinden og aben

5.1 Introduktion

Hvordan forholder civilisationen sig, når en hævnende natur konfronterer mennesket med dets iboende dyriske træk? Det er et af hovedtemaerne i den fjerde roman af Peter Høeg – en af dansk litteraturs store mystikere. I *Kvinden og aben* indføres den exceptionelt intelligente abe, Erasmus, til London som led i Adam Burdens kampagne for at blive udnævnt til det prestigefyldte job som direktør for London Zoo. Erasmus flygter imidlertid og bortfører Adams kone, Madelene fra hendes ulykkelige tilværelse som drikkelig husfrue. Sammen lever de syv uger i St. Francis Forest – afsondret fra civilisationen indtil Erasmus indser, at han er nødt til at vende tilbage til den ø, hvorfra han stammer.

Romanen fik ved sin udgivelse en blandet men overvejende negativ modtagelse, idet flere kritikere beskyldte den for at være for politisk korrekt. Bedre blev det ikke af, at Høeg donerede al overskud fra bogen til den selvstiftede humanitære fond Lolwe, som hjælper kvinder og børn i fattige lande. Store dele af kritikerkorpset nægtede simpelthen at tillægge romanen nogen vægtig litterær værdi, da den i for høj grad frembragte følelsen af at stå over for et regulært velgørenhedsprojekt. I opposition til et sådan standpunkt stod den norske forfatter Jan Kjærstad, som argumenterede for, at: ”Peter Høeg netop udviser stor skaberevne og en helt unik fantasi, der kompromisløst insisterer på dét politisk korrekte, der de facto er blevet politisk ukorrekt i en ironisk, konstant selvrefleksiv kultur.” (<http://www.forfatterweb.dk/oversigt/hoeeg-peter/hele-portraettet-om-peter-hoeeg>) De divergerende holdninger, der karakteriserede receptionen af *Kvinden og aben* er et gennemgående træk i Peter Høegs forfatterskab. Nogle opfatter den genreblandende civilisationskritik og skildringen af den vestlige kulturs skyggesider som banal, mens andre betragter den som genial.

I Martin Zerlangs artikel ”Abens poetik”²²² fremhæves Gabriel García Márquez som et af Peter Høegs store forbilleder. Ifølge Zerlang trodser Høeg Márquez’ og andre af de magiske realistars afstandstagen til den ”myteløse” europæiske litteraturtradition og solidariserer sig i stedet med ”den tredje verden”.²²³ Rigmor Kappel Schmidt ser på samme måde en stor tilknytning til den magiske realisme i Høegs forfatterskab. På visse punkter ”oversætter” Høeg

²²² Zerlang 2007: 518-521

²²³ Ibid: 519

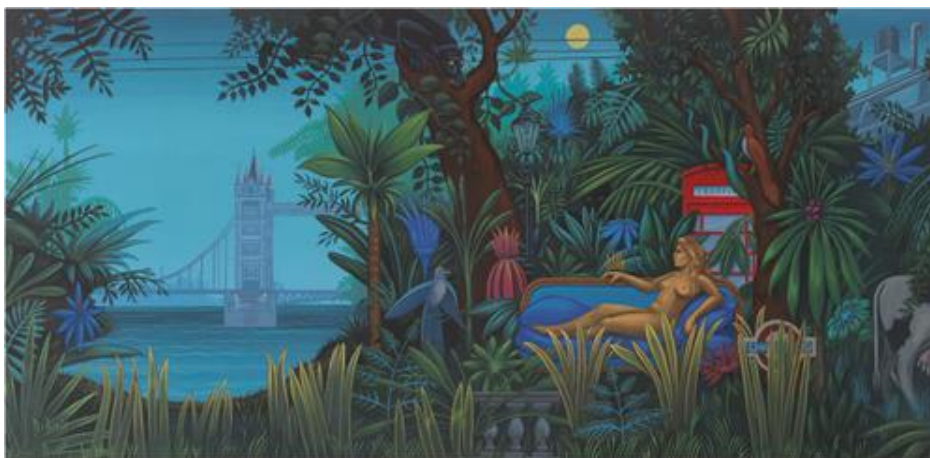
nemlig litterære træk fra Márquez og Isabel Allende på en måde, der får danskerne til at acceptere overnaturlige elementer som en naturlig del af hverdagen. I analysen ser vi nærmere på, hvordan de magisk realistiske elementer er medvirkende til at cementere modsætningsforholdet mellem kultur og natur i *Kvinden og Aben*.

5.2 Læserforventninger

Det teoretiske arbejde med magisk realisme har gjort det klart, at ét af flere springende punkter for definition af strømmingen skal findes i den kontrakt, der opstår mellem tekst og læser. Med sine særlige forventninger og sin forudindtagede, hermeneutiske forståelseshorisont er læseren selv med til at skabe det særegne univers, der kan betegnes som magisk realistisk. Den magisk realistiske modus opstår nemlig, når læserens forventninger til et tilsyneladende realistisk univers og verdensorden brydes. Ved magisk realistisk litteratur kan der derfor ligge en analytisk nøgle i at fokusere på læserens forventningshorisont. Som skrevet, er læserforventningerne til *Kvinden og aben* eksempelvis blevet skabt i romanens paratekster, herunder i kritikhistorien omkring Peter Høegs tidligere udgivelser samt notitsen forrest i romanen, der proklamerer bogindtægternes velgørende formål. Parateksterne er medvirkende til at skabe en læserforventning omkring en såkaldt ”politisk korrekt” roman med et idealistisk sigte.

5.2.1 Forsideforventninger

Læsere er dog forskellige, hvorfor deres forventninger også er det. Interessant er det derfor at se nærmere på hvilke forventninger, der kan skabes hos ”den almindelige læser”, som ikke nødvendigvis er bredt orienteret i Høegs forfatterskab og kritikhistorien omkring det. En for nogen måske banal og ligegyldig del af et værk er forsideillustrationen. Ikke desto mindre er den det første indtryk, læseren støder på, og i tilfældet omkring *Kvinden og aben* er forsiden med sit ekspressive udtryk²²⁴ i høj grad med til at sætte forventninger til det litterære værk, der ligger bag illustrationen:



²²⁴ Værkets forsideillustration er helt åbenlyst inspireret af Henri Rousseaus berømte naivistiske maleri ”The Dream” fra 1910, hvilket forklarer dets titel ”Henri i London”.

Mange af læserens forventninger manifesteres i billedet, der bl.a. rummer referencer til både genre, miljø, karakterer og temaer. Det første, der fanger øjet, er den gyldne, nøgne kvinde, som slænger sig i en sofa med en stærk blå farve. Kvinden må klart betragtes som menneskelig, men alligevel er der noget, som forårsager en hvis tøven hos beskueren. Ansigtet tiltrækker specielt opmærksomhed, da kvinden er udstyret med lidt grove neandertalertræk og skarpe katteøjne; der er et dyrisk udtryk til stede. Samtidig er det karakteristisk, at kroppen er afbilledet i en for mennesker unaturlig grøngylden nuance med pålagte skygger ved både krop og ansigt, der kan minde om hårvækst. Med sin blikfængende placering og sit karakteristiske udseende tiltrækker kvinden på sofaen sig altså særlig opmærksomhed fra start, og man har som læser en forestilling om, at denne kvinde i midtpunktet af illustrationen også må være midtpunkt i romanens fortælling.

Hernæst kan man undres over sofaens mærkelige placering i midten af et junglelignende miljø, hvor den fremstår yderst malplaceret. Det samme er tilfældet med de klassiske græske søjler nederst samt den røde telefonboks og andre byelementer såsom lygtepælen, tårnbroen yderst i venstre side, undergrundsskiltet og den laboratorielignende glasbygning i øverste højre hjørne. Når modsætningsfyldte elementer som disse indsættes i sammenhængen, skabes der et kontrasteringsprincip. Samtidig konstitueres de to divergerende miljøer, som er til stede i romanen: først og fremmest den realistisk forankrede by og civilisation, konkret repræsenteret ved London, som Tower Bridge, Underground-skiltet, telefonboksen osv. danner metonymisk baggrund for, men i høj grad også det vilde, eksotiske miljø. Sidstnævnte er med til at etablere forbindelse til den magiske realisme, men samtidig danner det også konnotationer til gammeltestamentlige myter, herunder Syndefaldsmyten og Paradisets have: en overdådig og frodig have med den nøgne Eva uden sin Adam, hvorover en slange snor sig i Kundskabens Træ? Illustrationen synes at bugne af symboler og medbetydninger, der beder om at blive fortolket, og sådan forholder det sig måske også med romanen.

Med de paradoksale sammensætninger af elementer slås ikke bare to kontrasterende miljøer an, også romanens temaer trænger sig på via tematiske modsætninger som natur, dyr og det vilde over for kultur, menneske og civilisation. Side om side med telefonboks og lygtepæl fremkommer så forskellige dyr som panter, slange, fugl og en sortbroget ko. Koen er som de andre et dyr, men den skiller sig alligevel ud ved hverken at passe ind i det urbane eller det eksotiske miljø, hvorved dens placering virker bizar. Herigennem cementeres koblingen til det groteske og kontrastfyldte. Efter nærmere granskning opdager man i buskadset bag kvinden

endnu et dyr – et mystisk væsen, som med stirrende gule, øjne har blikket rettet stift mod illustrationens beskuer. Væsnet er abelignende men ellers ubestemmeligt. Dets øjne udstråler en kraftig viljestyrke og målrettethed og indgyder samtidig fornemmelsen af noget fremmed, farligt og uhyggeligt. En sådan gruende uhygge ved væsnet er med til at skabe en læserforventning om, at der centrerer sig en plotmæssig konflikt netop omkring dette. På den måde kan der altså via et grundigere syn på forsideillustrationen uddrages en fornemmelse af og nogle helt specifikke forventninger til romanen, både på et stilistisk og tematisk plan.

5.2.2 Karakterer og konflikter

Det førstehåndsindtryk, forsideillustrationen har givet læseren, suppleres hernæst af det rent tekstuelle indtryk, når læsningen påbegyndes. I læseprocessen er det i høj grad romanens kompositionelle struktur samt stilistiske præg, der er med til at danne forventninger til romanunivers og -forløb – forventninger, som løbende kan revideres og omformes. Som læser registrerer man hurtigt, at *Kvinden og aben* forløber i fire separate dele med hertil hørende underordnede kapitler. Særligt interessante i denne sammenhæng er de to første dele, da det netop er her læserkontrakten i forbindelse med det fiktive univers for alvor etableres.

Romanens første del fungerer på mange måder som en ”forlængelse” af forsideillustrationen, da den med forholdsvis begrænset omfang er med til at forme forventninger og præsentere centrale karakterer, miljøer og temaer. På den måde kan romanens første del sammenlignes med en filmproduktions titelsekvens eller et ”anslag”, som kendes fra den klassiske berettermode. Allerede den første, korte sætning fungerer som et sådant: ”En abe nærmede sig London” (Høeg 1996: 7). Som Peter Anker Andersen fremfører i sin artikel omkring *Kvinden og aben*, ses for det første den overrumplende sammenstilling af de to kontrastfulde elementer, ”abe” og ”London”, der ligesom forsideillustrationen peger på et af romanens hovedtemaer, nemlig natur kontra kultur.²²⁵ Den magiske realismes kontrastprincip slås hermed også tekstuel an fra start. Derudover er det karakteristisk for sætningen, at aben ikke fremstår som en helt almindelig abe, men som noget ganske særligt. I verbalkonstruktionen ”at nærme sig” kan der siges at ligge den medbetydning, at handlingen foregår ved egen kraft med en bagvedliggende plan og hensigt. Aben handler hermed ikke blot handler ud fra instinkter eller auto-

²²⁵ Andersen 2007: 80

matik men efter egen vilje.²²⁶ Romanens indledende sætning sætter således forventningen om, at den menneskelige abe kommer til at spille en meget central rolle i fortællingens plot.

I første del præsenteres vi ikke udelukkende for aben, men også for øvrige centrale figurer som Bally, Johnny, Andrea Burden, Adam Burden, Madelene Burden og Alexander Bowen. Læseren bliver blot præsenteret for disse og har derfor endnu ikke opnået tilstrækkelig information til at skabe særlig identifikation med enkelte karakterer. Til gengæld skabes der hurtigt en fornemmelse for romanplottets fremherskende konflikter. Natur-kulturkonflikten, som der hentydedes til i første sætning, videreføres i de efterfølgende sider af romanens første del. Naturen repræsenteres ved den store mængde af dyr: dobermannen Samson, greyhounds samt eksotiske dyr som javanesiske næsehorn, listekrokodiller og regnskovsgiraffer²²⁷ er blot nogle af de dyr, som præsenteres på romanens første sider. Som den konfliktfyldte modsætningspol til naturen findes kulturen repræsenteret ved en vestlig, menneskelig, civilisatorisk overmagt. Den er personificeret ved bl.a Johnny, der spiller på dyr:

”Johnny spillede ikke for at vinde. Han spillede for laveste tilladte indsats, og han spillede underlig blindt, uden at kende de mulige vindere [...] Han spillede af noget han ikke kunne gøre sig klart hvad var, men som drejede sig om at være nær ved dyrene når de eksploderede.” (Høeg 1996: 12).

Han repræsenterer mennesket, der udnytter dyret til fornøjelse og underholdning uden noget egentligt formål. På samme måde er Bally personificeringen af den menneskelige overmagt i forhold til naturens dyr: ”... når han i sit liv var søgt så tæt op ad dyr, så havde det noget at gøre med at der i den almindelige mekaniske lede var et løft i at have magt over en automat af lavere orden end en selv.” (Høeg 1996: 8). Udover de konkrete sammenstød mellem dyret og mennesket, ses den tematiske spænding og sammenfletningen mellem natur og kultur også udtrykt rent stilistisk, fx: ”Umiddelbart efter Southwark Street deler jernbanen sig i to. Den ene gren går til Cannon Station på Themsens nordlige side, den anden fører, på et granitarmet tracé, smal som et dyrespor og højtliggende som en fugletræksrute, gennem det fashionable kvarter Dulwich.” (Høeg 1996: 15) Her ses en stilistisk sammenligningsfigur, der integrerer og sammensmelter civilisationens og det vildes elementer i et samlet sprogligt udtryk. Det er på mange måder en foregribelse af romanens konflikt omkring den ubestemmelige grænse mellem dyr og menneske, der cementeres i afsnittets afsluttende sætning ”For Adam Burden

²²⁶ Andersen 2007: 80

²²⁷ Høeg 1996: 12

der var blevet stående ved operationslampen, lød hendes besværede snorken nøjagtig som abens.” (Høeg 1996: 21).

5.2.3 Et magisk univers trænger sig på

Romanens åbningssætning skaber som sagt blandt andet visse forventninger om en speciel karakter i form af den menneskelige abe, men ellers er læseren ikke stødt på hændelser eller elementer, der bryder den umiddelbart realistiske modus, som er slået an fra romanens start. Det realistiske manifesteres bl.a. gennem specifikke stedsreferencer til konkrete lokaliteter i London, herunder fx Themsen, Tower Bridge, The Royal English Yacht Club, Wapping, Isle of Dogs, East Smithfield Road, Southwark Street, Cannon Station, Dulwich osv. Derudover skildres Madelene Burden, der i romanens anden del er den heterodiegetiske, nulfokaliserede 3. personfortællers primære personfokus og hendes ensomme og ulykkelige overklasseliv i kynisk og realistisk stil. Gennem anden del skabes dog i højere og højere grad mystik omkring det realistiske i universet, da den alvidende fortæller løbende lækker gådefulde oplysninger om den særlige abe: tanddiagrammet fra aben viser sig at være fra et ”ikke-eksisterende væsen”²²⁸, Madelene erfarer, at abens ansigt er ”... menneskeligt som hendes eget.” (Høeg 1996: 58), dyrlægen udtaler, at ”Der har været hvisket om at en ukendt abe, en slags primat, var blevet udbudt til salg [...] selvfølgelig er det umuligt.” (Høeg 1996: 90) og Alexander Bowen påviser gennem MRI-scanning, at abens hjerne er en menneskehjerne.²²⁹ Disse oplysninger rokker ved læserens forventning og forståelse af romanens fiktive univers og skaber *tøven* hos læseren: kan disse oplysninger forklares ud fra den etablerede verdensordens rationalitet, eller må der etableres en ny verdensorden for at opnå accept af det beskrevne?

Når der rokkes ved det umiddelbart realistisk etablerede fiktionsunivers, og spørgsmål som disse trænger sig på, er det relevant at undersøge, om det magisk realistiske univers, der blev antydnet gennem forsideillustration og fortællingens anslag, kan siges at blive etableret. Romanens gentagne understregning af det tropiske rum, som er karakteristisk for den magiske realisme, kan være med til at understøtte dette. Fx beskrives Madelenes mondæne bolig således:

²²⁸ Høeg 1996: 51

²²⁹ Ibid.: 105

”... de havde bygget det som et minde om Det Indiske Ocean, og givet det navnet Mombasa Manor. Det var en vinkelbygning med tegltag og en stor, parkliggende have med tropiske træer og buske. I stuerne lå der løveskind på væg til væg-tæpperne, og der hang spyd og skjolde ved siden af kaminerne, og Malene vidste at andre mente at hun levede fornemt, pirrende eksotisk og misundelsesværdigt.” (Høeg 1996: 29)

Også rummene i dette hus synes at emme af den samme tropiske og eksotiske stemning: ”Lokalet var varmt og fugtigt som en regnskov, halvdelen af taget var af glas, i urtepotter og mistbænke stod tusindvis af stiklinger, i en ferskvandskumme flød åkander i blomst [...] Foran gitteret var der groet en regnskov op af bregner, løvtræer og lavt bambuskrat.” (Høeg 1996: 30-31) Tropiske referencer og beskrivelser gentages løbende i romanen,²³⁰ og det karakteristiske magisk realistiske rum synes at være allestedsnærværende.

Også stilistisk trænger det magisk realistiske sig på, når det magiske fx benyttes metaforisk som her: ”Med sine tårer vandede hun den rosa satin, og op groede ønsket om den store forsoning” (Høeg 1996: 63) Her kan der opstå tøven hos læseren i forhold til, om et udsagn som dette skal forstås billedligt og symbolsk eller strengt bogstaveligt. Andre passager lægger op til samme tøven: ”Idet hun løftede hånden blev hun med ét 60 meter højere.” (Høeg 1996: 76) og ”Det føltes som satte endnu en kvindeskikkelse sig ved siden af hende på muren. Madelene vendte sig mod hende, og så at det var Ansvaret [...] Madelene lod sig glide ned ad muren, kvinden fulgte efter hende...” (Høeg 1996: 77) Et abstrakt begreb som ”ansvar” bliver her personificeret, og ”det magiske” er ikke længere blot et metaforisk udtryk, men præsenteres af fortælleren som en virkelig og konkret hændelse. Mod slutningen af romanens anden del brydes det realistiske univers mere og mere, og læserforventningerne må revideres i takt med romanens stadigt mere groteske udtryk. Det groteske som en integreret del af det magisk realistiske opbygges særligt i den afsluttende scene i anden del, hvor aben bliver påklædt som en gammel dame og skaber kaos og vantro i *The Royal Danish Society*. Absurditeten kulminerer, da aben til sidst åbner munden og taler: ”Så går vi, sagde den.” (Høeg 1996: 131). Læseren er fra dette punkt i romanens komposition nødt til at etablere en ny kontrakt i forholdet til værket og acceptere en ny *magisk realistisk* verdensorden – en præmis, som må være integreret i læserens forventning til det resterende af romanen.

²³⁰ Fx Høeg 1996: 42, 48

5.3 Kvinden og aben

Kvinden og aben lægger ikke alene navn til romanens titel men dækker også over fortællingens to mest centrale karakterer og rummer, som det bl.a. er beskrevet i foregående afsnit, referencer til romanens helt store tematiske modsætningspoler: kultur kontra natur – menneske kontra dyr. Herudover er det bemærkelsesværdigt og interessant, at det netop er i spændingsfeltet og relationen mellem de to væsner, at det magisk realistiske univers synes at opstå. Da aben pludselig uventet dukker op i Madelenes liv, ændres nemlig ikke blot hendes hverdags rutiner og gøremål, men også hendes identitet og personlighed undergår en spektakulær forvandling parallelt med den fremadskridende relation imellem kvinden og aben – en metamorfose, der synes at bringe hende længere fra mennesket og tættere på dyret.

5.3.1 Et ulykkeligt udgangspunkt...

Madelene vågner ikke bare op en dag som diametralt forandret, hendes forvandling sker i stedet løbende gennem romanplottets fremadskriden, og der kan argumenteres for, at transformationen med aben som katalysator sker gennem tre specifikke faser. Romanens anden del har sit primære personfokus på Madelene, og i denne del af fortællingen ser man en tydelig forandring i personligheden fra én fase til en anden, hvortil det kan diskuteres, om der kan knyttes et magisk islæt.

Utallige passager i romanen vidner om, at udgangspunktet, og første fase for Madelene, er alt andet end lykkeligt. Med realistisk kynisme skildres hendes ulykkelige tilværelse, hvor hun kun sjældent møder et muntret og smilende ansigt i spejlet: ”Hver morgen genopstod Madelene [...] Det ansigt, der mødte hende, når hun satte sig til toiletbordet, var, efter hendes egen dom, et trist ansigt” (Høeg 1996: 25). Hun lever en fuldstændig beskyttet tilværelse, hvor ensformigheden og trivialiteten råder: ”Der havde været 529 dage i Madelenes ægteskab, og de var alle begyndt på denne måde, foran spejlet, ligesom også deres fortsættelse lå fast” (Høeg 1996: 28). Selvom hendes ægtemand, Adam Burden, tilsyneladende begærer og forguder hende, fremstår heller ikke ægteskabet for hende videre lykkeligt men anses snarere som en praktisk konstellation, hun selv karakteriserer som bl.a. ”juridisk”, ”fysisk” og ”territoriant”.²³¹ Som ”Husets dronning”²³² i det velhavende London lever hun en tilværelse, som mange nok

²³¹ Høeg 1996: 46

²³² Ibid.: 29

ville misunde hende. Selv ønsker hun sig langt væk fra den mondæne tilværelse og har egentlig altid stræbt efter at gå ad en anden vej i livet end den, hun har valgt:

”Over for sine forældre havde Madelene aldrig fundet mod til at protestere. Med en vis trods, men uden at se nogen udvej, var hun gået ad de slagne, banede veje og udstukne veje. Men hun havde drømt, forpint, retningsløst og hidsigt, om muligheden for et andet liv.” (Høeg 1996: 27)

Den indre tomhed, hun føler i kølvandet af knuste drømme og ulykkelighed, druknes dagligt i store mængder alkohol²³³, der for en stund hjælper hende med at lægge afstand til den triste tilværelse. Den kan dog ikke holde kvalmen, selvhadet og ensomheden skak: ”Madelene var i sin alkoholisme, som i resten af verden, stort set alene” (Høeg 1996: 30). Fra romanens begyndelse tegner der sig således et billede af en dybt alkoholiseret, ulykkelig og ensom hovedkarakter.

Fra kapitel 4 i anden del, sker der dog noget radikalt med Madelene-karakteren, som efter det skæbnesvangre møde med aben kan siges at gå ind i den anden fase af sin forvandling. Dagen starter, som den plejer, hun ”... vågnede tidligt, og som altid alene” (Høeg 1996: 45), men ”Her skete det ejendommelige at hun nu tegnede forkert.” (Høeg 1996). De forudsigelige trivialiteter brydes og foregriber den forandring, som er under opsejling. Gennem makeup og påklædning oparbejdes en ny fysisk fremtoning, og som det senere beskrives, var hun ”... begyndt denne dag med at lægge sit liv om”. (Høeg 1996: 62). Ikke bare fysisk er hun forandret, hun ændrer også adfærd og mental indstilling til tilværelsen: ”Hendes mod voksede” (Høeg 1996: 46). Hun genvinder ikke blot den mentale magt i forholdet til den ellers så nedladende og beregnende Andrea Burden²³⁴, men også i forholdet til sin mand bliver hun langt mere modig og snarrådig end sædvanligt: ”Denne aften var hun træt men interesseret. Ikke i hvad Adam sagde, men i det ophold i talestrømmen der ville muliggøre hendes egen entré. Madelene havde denne aften udtænkt en rolle til sig selv.” (Høeg 1996: 72). Hun stjæler nøglerne i hans baglomme og overskrider herved mandens gængse territorium. Madelene benytter sin æggende seksualitet til at vende magtforholdet imellem dem, og pludselig er det ham, der er afhængig af hende og ikke omvendt: ”Mod disse pludseligt opstående og bagefter sporløst forsvundne øjeblikke af kvindeligt begær havde Adam ikke haft antistoffer. Madelene var gået ham i årene som en øjeblikkelig blodforgiftning.” (Høeg 1996: 115).

²³³ Høeg 1996: 31

²³⁴ Ibid.: 70-71

Til at beskrive Madelenes karakteristiske forandring benytter den fortællende instans et særligt greb, der bl.a. kommer til udtryk i følgende:

”Det hun vogtede var en ny fornemmelse af indre værdi. For første gang så langt hun kunne huske tilbage, var hun trådt ved siden af sig selv og var blevet en anden. Hun var ikke mere bare Madelene. I udkanten af sit eget væsen anede hun konturerne af en anden kvinde som også var hende selv.” (Høeg 1996: 54)

Her skildres et decideret psykologisk fænomen, en forandring i personligheden, ved konkret at personificere den mentale forandring, således at denne fremstår som en integreret person i Madelenes allerede eksisterende identitet. Madelene ”opfinder” selv denne ekstra person, kaldet ”Priscilla”, i forbindelse med hendes research på de forskellige forskningsinstitutter, og langsomt indoptages den i hende, hvorfor hun fremstår skizofren og personlighedsspaltet:

”Hun kunne have tiet stille. For bare en uge siden ville hun ingenting have sagt. Men bag hende, på stenbalustraden, havde Priscilla sat sig. Kun jaguaren havde bemærket det, og stirrede opmærksomt på denne tredje deltager i samtalen.” (Høeg 1996: 81) og ”De to kvinder kredsede om hinanden. Jaguaren og Priscilla fulgte dem med øjnene [...] Priscilla gjorde tegn til Madelene” (Høeg 1996: 83)

Senere knyttes også en tredje konkret ”person” til Madelene: ”Til Madelene og Priscilla havde der sluttet sig en tredje kvinde, usynlig, endnu uden navn, men klart forskellig fra Madelene selv” (Høeg 1996: 85). Som læsere er vi vant til at støde på sproglige fremstillinger af forskellige psykologiske fænomener samt passager, der skal læses i overført, billedlig betydning. Når vi støder på skildringen af de forskellige personligheder i forlængelse af Madelene, er vi derfor som udgangspunkt også godt klar over, at det ikke umiddelbart skal forstås bogstaveligt. I dette tilfælde er Madelene i kraft af sit alkoholmisbrug og de heraf følgende hallucinationer og vrangforestillinger²³⁵ allerede blevet etableret som en utroværdig karakter. Derfor kan ovenstående fx forklares som en sprogliggørelse af Madelenes fantasi. Her er der dog noget særligt ved fortællerens urokkelige ro og sproglige insisteren på de spaltede personligheder som en del af den konkrete fortælling, der er med til at skabe en vis tøven hos læseren. Sprogliggjorte psykologiske fænomener ville normalt ikke blive betegnet som magisk realistiske indslag, men her mener vi, at der fra fortællerens side, integreret i en psykologisk beskrivelse, opstår en så klar insisteren på det mirakuløse, at koblingen til den magiske realisme ligger

²³⁵ Høeg 1996: 97

nær. På den måde findes der i Madelenes metamorfose en opbygning mod det magisk realistiske univers, der i romanen for alvor etableres med abens tale.

5.3.2 ... og en magisk rejse

Hvor romanens anden del gradvist bygger op mod det magisk realistiske univers og har sit primære personfokus knyttet til Madelenekarakteren, flyttes fokus i tredje del til den fælles relation mellem kvinden og aben, som for alvor etableres her. Som berørt i ”Læserforventninger”, har læseren mod anden dels afslutning måtte acceptere en ny præmis for fortælleuniverset, der nu er etableret som magisk realistisk. I romanen symboliseres denne forandring i fortællingens præmisser gennem Madelene og Erasmus’ fælles rejse væk fra den kendte hverdag og civilisation – en rejse væk fra en ”almindelig”, rationelt etableret verdensorden og ind i ”Paradiset”, den magiske verdensorden. Rejsen hertil er i fortællingen karakteristisk ved ligeledes at være af magisk karakter. Eksempelvis synes Erasmus at have overnaturlige fysiske egenskaber i forbindelse med deres flugt:

”Svævet varede så længe at hun mærkede det hvislende tryk fra den kølige nateluft, varmen fra abens krop, dens ro i luften efter afsættet, og dens langsomme forberedelse til landingen. Den ramte en gren otte meter borte med den lyddæmpende tyngde hvormed en natugle slår ned gennem underskov...” (Høeg 1996: 138)

I en rationelt etableret verdensorden virker det fuldstændig usandsynligt, at en art menneskeabe ville kunne springe i en længde af otte meter og samtidig lande med en tyngde som en mindre fugl. Også på andre områder synes deres rejse gennem Londons civilisation magisk:

”De kom forbi ruder bag hvilke familier var forsamlet omkring fjernsynet. De løb henover verandaer hvor mennesker tog vasketøj ned. De passerede mænd og kvinder i elevatorer og trappeskakter, mennesker der fra balkoner så ud imod og forbi dem. Ingen så dem. Deres rejse var ikke bare en forflytning i rummet. Det var også en rejse gennem den civilisatoriske opmærksomhed [...] ingen så dem, og fordi hun var menneskene på så nært hold forstod Madelene hvorfor. Det var fordi de ikke ventede at se dem. I Londons sværm af stimuli og informationer havde dens indbyggere definitivt lukket af for muligheden for det virkeligt mirakuløse.” (Høeg 1996: 140)

En ”King Kong”-lignende scene, hvor en kæmpemæssig abe med en menneske kvinde i favnen flygter henover huse og tage, kan umuligt undgå at tiltrække sig opmærksomhed og væk-

ke opsigt i en storby som London, som altid myldrer med mennesker. Oprinnet ignoreres dog fuldstændigt, og Madelene forsøger sig med en i hendes univers rationel forklaring på dette. Der ligger dog noget paradoksalt i at forklare noget, der betegnes som ”en forflytning i rummet” og ”mirakuløst” med rationelle slutninger. I rejsen fra det civilisatoriske til det vilde, fra det rationelle til det magiske, reflekterer Madelene altså selv, gennem fortælleren, nærmest metatekstuel over fortællingens forandring.

På dette punkt i fortællingen bærer Erasmus rollen som en *frelser* for Madelene i den særegne relation mellem de to. Han ”dumper tilfældigt ned” i hendes liv, hvor det ser aller- mest sort og ulykkeligt ud og tager hende på en fantastisk rejse ind i et liv, hun måske ubevidst altid har drømt om men aldrig har vist fandtes. Aben bliver på denne måde katalysatoren for den tredje fase af hendes udvikling igennem romanen – en udvikling, som ender i et tæt og kærligt bånd til netop Erasmus. Hun er ude af sin alkoholisme og ser verden i en helt ny optik:

”hun så sine omgivelser med en ny klarhed, befriet for interesse for hvor de kom fra, og uden bekymring for hvor de var på vej hen, tydelige, som efter det første glas, nerveskarpt, som midt i diabolske, men mirakuløst smertefri tømmer- mænd” (Høeg 1996: 136)

Madelene er blevet løsnet fra sit tidligere jeg og føler sig hjemme i naturens omgivelser sammen med Erasmus.²³⁶ Sammen slår de sig ned i deres eget lille paradis i St. Francis Forest og lukker sig inde i en verdensfjern symbiose af kærlighed til hinanden: ”Kærligheden overtog dem og gjorde med dem hvad den ville. Men i modsætning til så mange andre kæmpede de ikke imod [...] Det var en variant af evigheden de var på vej ud i.” (Høeg 1996: 161). De lever i og omgiver sig med en magisk idyl, hvor al rationalitet er fortrængt. Fx ønsker de sammen at få et barn, og i en slags åbenbaring overbevises de om, at det med kærlighedens kraft er muligt:

”Nu hvor Erasmus lagde hånden på hendes underliv, kastedes der, ind i dette mørke, et skarpt, hvidt lys. I dette lys så Madelene at abens spørgsmål også var et svar, et muligt svar på hvor to menneskers gensidige magnetisme kan føre hen når den er stærk nok.” (Høeg 1996: 167)

Deres kærlighedssymbiose viser sig dog også spektakulær og magisk på anden vis. I citatet ovenfor betegner Madelene ikke sig selv og Erasmus som to ”væsner” – hun betegner dem som *to mennesker*. Karakteristisk er det, at de ikke blot smelter sammen i kærligheden til hin-

²³⁶ Høeg 1996: 137

anden i overført forstand men nærmest helt konkret *bliver* hinanden. Erasmus fremstår som hyperintelligent, og det beskrives da også, hvordan han lynhurtigt tager det menneskelige sprog til sig, og hvordan hans udtale er ”distinkt, accentfri og fuldkommen.” (Høeg 1996: 142). På mange måder er aben endda mere menneskelig end dyrisk, fx da den rutineret bryder ind i et varehus og forsyner sig med luftmadrasser, rullemadrasser, gåsedunskyer, og ”... sengetøj af særlig blødt, langfibret, egyptisk bomuld...” (Høeg 1996: 150) Specielt i seksuelle forbindelser ser man ligeledes dens menneskelige adfærd: ”Hvad hun så i dens øjne var ikke bare begær, ikke bare vilddyr, ikke bare naivitet. Det var også noget andet, det var gadedrengens lette sadisme. Dyret var ikke stoppet på grund af en fejltagelse. Det holdt hende hen.” (Høeg 1996: 153). Erasmus afslører da også, at der findes mange af hans ”art”, og at de betegner sig selv som *mennesker*.²³⁷ Madelene må se i øjnene, at kærlighedsrelationen mellem de to ikke alene er nok for Erasmus, han rummer også menneskelige følelser som savn: ”... et sted fandtes der hundredvis af aber som han [...] Og han, med hans indsigt, måtte skylde dem noget. Hans situation var en anden end hendes.” (Høeg 1996: 169). Erasmus fortæller hende, at han ”... har *ladet* sig fange.” (Høeg 1996: 171), og hun indser derfor, at hun på den måde må være en brik i en større mission – et hårdt knæk for hendes forestilling om paradisk kærlighed. Ikke desto mindre synes hun at acceptere deres kærlighedsforhold på nye præmisser i et forhold, hvor hun glider mere og mere i ét med Erasmus:

”... aben er nøgen, og alt hvad Madelene har på er en klud om underkroppen og en klud om overkroppen. Udefra ligner de to malplacerede aber, også Madelene ligner en abe [...] som hun nu sidder på grenen, krummer hun tærne om den, som er hun ved at udvikle hænder på fødderne. Erasmus’ ansigt er glatbarberet [...] hendes hår er bleget hvidt af solen, og det er plysset for at gøre det nemmere at få fat i hovedlusene...” (Høeg 1996: 178-179)

Ikke alene Erasmus men også Madelene er forvandlet, og begge er de gledet over i en magisk kærlighedssammensmeltning, hvor dyret ligner mennesket, og mennesket ligner dyret. Således manifesteres det magisk realistiske islæt samtidig med en understregning af romanens tematiske hovedkonflikt om den utydeligt optrukne grænse mellem menneske og dyr.

²³⁷ Høeg 1996: 170

5.4 Romanens mytiske forankring

Kvinden og Aben er spækket med symboler og intertekstuelle referencer, der peger ud af teksten og medvirker til at forstærke det tematiske omdrejningspunkt, nemlig konfrontationen imellem mennesker og dyr, natur og civilisation. De læserforventninger, som især forsideillustrationen skaber, bekræftes derved i det tekstlige univers. Helt oplagt er det at nævne romanens underliggende referencetråd til populærkulturelle fortællinger, der alle leger med evolutionsforståelsen ved at lade aber gribe ind i og nedbryde en vestligt forankret normalitetstilstand. I Pierre Boulles roman *Planet of the Apes* skildres et fremtidssamfund, hvor aberne har overtaget verden, mens Will Selfs *Great Apes* fortæller historien om en succesfuld London-maler, der en dag vågner op til en verden, hvor chimpanser er blevet menneskene intelligensmæssigt overlegne. Da Erasmus griber fat i Madelene og fører hende ud af Londons beskidte storbymiljø, redder han hende fra civilisationens trusler, ligesom King Kong gør det med Ann, og sammen opnår de en ny fælles indsigt i relationen mellem natur og kultur, på samme måde som abemanden Tarzan gør det med sin Jane. I dansk litteratur har Karen Blixen bidraget med fortællingen ”Aben”, hvor en tysk priorinde hjembringer en lille grå abe fra Zanzibar, som på magisk vis ender med at bytte plads og skikkelse med sin ejerkvinde. Peter Høeg bruger altså et velkendt og velbeskrevet fænomen, når han lader en superintelligent abe forstyrre den vestlige civilisations selvforståelse.

5.4.1 Den bibelske hypotekst

Som det er tilfældet i megen latinamerikansk magisk realisme spiller også naturen og tekstuniversets mytiske forankring en essentiel rolle i *Kvinden og Aben*. Størstedelen af romanens referencer centrerer sig således om biblen og især det gammeltestamentlige myteunivers, som dermed udgør en gennemgående narrativ hypotekst. Den religiøse metaforik indvarsles allerede i romanens indledning, da Bally (og Erasmus) ombord på skibet Arken nærmer sig en havn i London. Senere finder man ud af, at Arken bruges til illegalt at indføre sjældne dyr til London Zoo. I den kendte bibelhistorie om syndfloden, beordres Noah til at bygge en ark for at undgå Guds oversvømmelse af jorden, og han redder dermed et par af alle eksisterende dyrearter.²³⁸ Adam Burden som i ledtog med dyrlægen Alexander Bowen formidler kontakten til Bally, har også en interesse i bevarelsen af dyr, især de sjældne. På trods af at hans hjem bug-

²³⁸ Det Gamle Testamente, Første Mosebog, Kapitel 7.

ner af løveskind og andre levn fra forældrenes koloniale eventyr, arbejder han for dyrenes velbefindende i Institute of Animal Behavioural Research – et forskningscenter tilknyttet London Zoo. Denne groteske paradoksalitet er blot en af mange i *Kvinden og Aben*, som netop kendetegnes ved sit gennemgående kontrastfyldte rum. Undervejs i romanen tydeliggøres Adams motiver. Ved at skaffe et sjældent dyr til den zoologiske have øges hans egne muligheder for at indtage den prestigefyldte post som zoo-direktør. Navnet Adam henviser til Synfaldsmytens Adam, universets første mandsperson, og betyder på hebraisk ”menneske”. Det tungt ladede efternavn ”Burden” signalerer, at Adam bærer kolonitiden videre i sig, hvorfor han i teksten kan siges at indtage rollen som den byrdefulde hvide mand. Madelenes mand repræsenterer altså i *Kvinden og aben* den menneskelige iver efter penge og magt, som oftest overskygger enhver form for idealisme. Ligesom Bowen er han endt som et grådigt og afstumpet menneske, der betragter dyr som maskiner frem for levende væsner. Disse forhold vil blive uddybet nærmere i afsnittet om Adam Burden som det postkoloniale menneske.

Det er ikke blot navnet ”Adam”, der leder tankerne hen på et bibelsk univers. Også i hovedpersonen Madelenes navn refereres der til en person fra det hellige skrift. I Lukasevangeliets berettes der om kvinden Maria Magdalene, der lider af dæmonbesættelse. Jesus helbreder synderinden, som hun benævnes, hvorefter hun indtager posten som en af hans disciple²³⁹. I forholdet til Jesus får Maria Magdalene en ny identitet på samme måde, som Madelene gør i mødet med Erasmus. Den intelligente abe har da også visse fællestræk med Jesus. Da han til slut overtager scenen fra Adam, fremstår Erasmus som en slags Messias-skikkelse, der pint og plaget forsøger at få tilskuerne til at søge troskab mod naturen: ”Erasmus drejede sig rundt, langsomt drejede han sig, som en dressman til en fashiongalla. Ganske tydeligt så tilskuerne operationsarrene, bidemærkerne, de endnu ikke helede brandsår, og de mange barberede pletter, hvor Adams elektroder havde været fastgjort.” (Høeg 1996: 212) Erasmus tilfangetages ligesom Jesus blev det, men slipper fri og fortsætter sin kamp for at oplyse menneskeheden. Fra talerstolen erkender aben dog, at menneskene endnu ikke er klar til den store omvæltning. Efter sine undersøgelser af den tilfangetagne abe, føler Adam Burden sig overbevist om, at Erasmus tilhører en art, der evolutionsmæssigt snarere kommer efter mennesket end før. Aben befinder sig altså på et højere udviklingstrin, hvorfra han er i stand til at formidle budskabet om, at alle skabninger indgår som dele af en kosmisk helhed. I forlængelse heraf må navnet Erasmus alludere til Erasmus af Rotterdam – renæssancens højtbegavede teolog og filosof,

²³⁹ Det Nye Testamente, Lukasevangeliets, Kapitel 8, Vers 2.

der ville humanisere kristendommen. Aben deler, da den står på scenen og forkynder menneskets tilstand og fremtid, vismandens store åndsevner.

Som nævnt konnoterer forsideillustrationen Paradisets have og Syndefaldsmyten, der tydeligt indgår som tematiske bibelallusioner i situationen, hvor Madelene og Erasmus flygter fra London til St. Francis Forest. Rejsen tager syv dage, og de tilbringer syv uger i den lukkede park, der fungerer som avlscenter for London Zoo. Her understreges koblingen til skabelsesberetningen, hvori Gud netop brugte syv dage på at skabe jorden.²⁴⁰ Det nævnes i *Kvinden og aben*, at den jarl der i 1500-tallet anlagde St. Francis Forest prøvede at nærme sig Paradisets have i en vision om, at dyrene skulle leve side om side i gammeltestamentlig harmoni. Visionen ødelagdes imidlertid, da jarlen blev fortæret af en af sine judæiske løver (155). Århundreder senere får parken som forsøgscenter lov til at afspejle naturens iboende brutalitet:

”St. Francis Forest var et af de første forsøgscentre, der var blevet indrettet i overensstemmelse med den moderne erkendelse af, at jo mere man overlader dyrene til sig selv, jo bedre trives de. Stedet blev forvaltet med et minimum af indgreb, og i overensstemmelse hermed indstillede der sig en form for balance som ikke var en himmelsk harmoni, men derimod udfoldelsen af dyrerigets egen usentimentale brutalitet.” (Høeg 1996: 157)

Det er bestemt ikke tilfældigt, at Madelene og Erasmus netop søger mod St. Francis Forest i deres flugt fra civilisationen. Her har de mulighed for at leve i omgivelser, der minder om en menneskeligt uspoleret og derved autentisk natur. Endnu engang inddrages en eksplicit bibelsk reference, idet haven karakteriseres som en dyrepark lig den”[...] som Adam og Eva må have set, med dens blanding af det betagende, det tankevækkende og det aldeles katastrofale som dyreverdenen udvikler sig til, når den overlades til sig selv.” (Høeg 1996: 158) Den vilde frodighed kontrasterer dermed storbyen London, der beskrives som: ”En stakkels maskine, slidt, derangeret, delvis defekt og fuld af blinde pletter og døde punkter.” (Høeg 1996: 141) I rejsen til St. Francis Forest forlader parret den degenererede og inautentiske omverden for at indgå i en symbiotisk relation til naturen i dens nye repræsentation af Edens Have.

Haven stiller på magisk vis Madelene tre spørgsmål, som besvares gennem kvinden og abens udfoldelser og erfaringer i de vilde omgivelser. Spørgsmålene omhandler deres kærlighed, og Madelene indser, at hun må overgive sig til sit begær og lade sin forelskelse i Erasmus blomstre. Hun opnår således en ny erkendelse og forståelse af det omkringværende sam-

²⁴⁰ Det Gamle Testamente, Første Mosebog, Kapitel 1.

fund. I haven befinder de to elskende sig nærmest i en anden bevidsthedsdimension – ubundet af den vestlige civilisations dogmer og normer. Deres dage går med ”... at søge føde, at sove og at tage vare på deres kærlighed.” (Høeg 1996: 163) De er således hensat til en svunden tid, hvor mennesket overlevede på sine urinstinkter.

Som illustreret danner den bibelske hypotekst et vigtigt underliggende lag i *Kvinden og Aben*. I det symbolspækkede tekstunivers føres læseren gennem flere passager med klare religiøse undertoner. Især bruges Syndefaldsmyten indirekte til at beskrive den paradisiske naturtilstand, der prægede Jorden før civilisationens fremkomst. Et ofte anvendt magisk realistisk greb er at tilskrive naturen menneskelige og overmenneskelige egenskaber, hvormed grænserne mellem den humane fornuftstænkning og naturens instinktprincipper udviskes. Peter Høeg lader også det vilde landskab og mennesket nærme sig hinanden i skildringen af Madelenes og Erasmus’ udviklingsmønstre. I den urhistoriske oprindelighedstilstand udvikler Madelene dyriske træk, mens Erasmus på flere punkter civiliseres, bedst eksemplificeret ved den sprogundervisning, aben modtager. Wendy B. Faris fremhæver i sin karakteristik af magisk realisme, hvordan en teksts hovedperson ofte befinder sig i området mellem to verdener – en beskrivelse, der både kan overføres på Madelene og Erasmus. De er begge fanget i et vakuum mellem den moderne civiliserede verden og en forhistorisk, autentisk urtilstand, hvorfor de slutteligt må flygte tilbage til den lille ø i Nordsøen, hvorfra Erasmus stammer.

5.5 En utvetydig civilisationskritik

Forholdet mellem civilisation og natur må siges at være *Kvinden og abens* absolutte omdrejningspunkt. Som læser gøres man regelmæssigt opmærksom på denne underliggende tematiske diskussion. Det sker blandt andet, når Høeg ved sproglige sammenstillinger konfronterer mennesket med dyret i dets eget selv. Således beskrives de menneskelige hovedpersoner ofte ved deres dyrelignende træk, hvilket fungerer som en konstant påmindelse om den pointe, som Erasmus ekspliciterer i romans slutning: "... hvor svært det er at vide hvor, i enhver af os, det I kalder mennesket holder op, og det I kalder dyret begynder." (Høeg 1996: 214) Et godt eksempel herpå findes i situationen, hvor Madelene opsøger Andrea Burden for at få afklaret detaljer om den mystiske abe. Toglejsen beskrives på følgende måde: "Hvor Madele- ne var steget på toget som et dyr der flygter fra en skovbrand, der har nået dets egen hule, nåede hun frem som en vildfaren kylling der søger ind under hønens vinger." (Høeg 1996: 67) Da hun når frem, betragter Andrea Burden hende med "... et reptils granskende, følelsesløse nysgerrighed." (Høeg 1996: 67) Her er de dyriske sammenligninger med til at reducere men- neskets overlegenhed og så tvivl om dets placering på øverste evolutionsmæssige trin. Af an- dre eksempler kan nævnes, da Madelene ser sig forskræmt omkring, "... som hjorten ved flodbreden" (Høeg 1996: 63), da hun ligner en "... amazonparakit, farvestærk og blank i fjerlaget" (Høeg 1996: 204), da Adams øjne er røde "... som på en albinoid kanin" (Høeg 1996: 74) og da Johnny kryber over i hjørnet af sengen "... som vildt der mærker klapperkæ- den nærme sig." (Høeg 1996: 118). Hele tiden indikeres karakterernes tætte slægtskab med naturens utæmmede skabninger ved hjælp af denne type sproglige sammenstillinger.

5.5.1 Adam Burden – det postkoloniale magtmenneske

Den mangfoldige brug af troper, der sammenknytter menneskelige og dyriske egenskaber, medvirker til at holde modtageren på sporet af romanens centrale tematiske diskussion af det oprindelige kontra den vestlige civilisation. Og det er blandt andet i behandlingen heraf, at *Kvinden og aben* synes at trække på traditioner fra den magisk realistiske diskurs. Latiname- rikansk litteratur dyrker ofte det autentiske, det mytiske, det magiske – de elementer, der er med til at tegne billedet af en helt unik kultur, som bestod før den vestlige verdens kolonisato- riske indtrængen. Flere teoretikere har af den grund beskrevet magisk realisme med grundlag i den postkoloniale teoridannelse. I den optik kan litteraturtraditionens behandling af det oprin-

delige anskues som redskab i en afstandstagen til den vestlige imperialistiske kultur, hvilket understøttes af den skarpe retorik, der præger flere latinamerikanske forfatter, når det kommer til beskrivelsen af europæisk litteratur. Peter Høeg dyrker også mødet imellem det oprindelige og vestens civilisatoriske fremmarch. I *Kvinden og Aben* beskrives det blot ikke ved et kultursammenstød, men i stedet gennem den imperialistiske overtagelse af natur og dyr.

Adam Burden fremstår i teksten som den tydeligste repræsentant for menneskeracens og civilisationens overlegenhed. Det ser man blandt andet i den detaljerede beskrivelse af hans manerer ved middagsbordet:

”Når Adam Burden spiste til aften var det ved første øjekast upåfaldende. Ved nærmere eftersyn foregik det efter et regelsæt, der var kulminationen på overklassens bordskikevolution gennem 400 år. Han mødte maden kærtegnende, skilte den, førte dampende varme mundfulde ind i kroppens diskret blottede indre, lod korkpropper forlade snævre flaskehalse under mild tvang, afduppede følsomme læber med en serviet der kom til syne og forsvandt sporløst i hans skød, således at ingen kødsaft afsattes på de polerede glas, som kun blev berørt på stilken for at den dunkende puls ikke skulle påvirke chambreringen. Når alt var overstået [...] var der på det hvide bord intet spor af hvad der var gået for sig.” (Høeg 1996: 72)

Gennemgangen af Adams bordskikke mere end indikerer, at han tilhører det absolut øverste trin på evolutionstrappen. Den kontrollerede og fintfølede indtagelse af aftensmåltidet er så indgroet en del af ham, at hele sceneriet virker upåfaldende. I karaktertegningen af Madelenes mand kan man ikke undgå at drage analogier til det vestlige overherredømmes selv billede og imperialistiske fremfærd. Hans efternavn leder tankerne hen på Kiplings berømte digt, ”The White Man's Burden”, hvori synspunktet om den hvide mands pligt til at kontrollere ”underlegne” folkeslag fremføres. Ydermere har Adams familie en kolonial fortid i Indien og Engelsk Østafrika. Luksusvillaen Mombasa Manor er således skabt som ”... et minde om livet ved Det Indiske Ocean.” (Høeg 1996: 28) At han ingenlunde tager afstand fra forfædrenes ageren understreges, da han spiller et gammelt radioklip fra udsendelsen *Tales from the Dark Continent*, hvori hans far humoristisk og varmt fortæller om ”... den fine tid i Indien og Engelsk Østafrika.” (Høeg 1996: 28) For Adam er det essentielt at opretholde sin aristokratiske position i toppen af samfundet, og at Madelene tillærer sig de samme dyder, som han selv er opvokset med:

”Kort efter de havde lært hinanden at kende, havde Adam givet hende nogle af Debretts bøger, og smilende havde han vist hende hvordan der her var et forlag der i det 20. århundrede, under et ganske tyndt dække af selvironi, udgav lærebøger i opretholdelse af et feudalt klasseherredømme. Og Madelene havde taget ved lære. Hun talte, efter kun halvandet år, et accentfrit, let latiniseret overklasseengelsk.” (Høeg 1996: 47)

Samtidig med at være billedet på det moderne, herskesyge menneske som ingen midler skyr for at opnå penge og magt, sammenlignes Adam direkte med Dr. Livingstone og Darwin: ”Han bar [...] den selvopofrende videnskabsmands stigmata [...] som Livingstone sin malaria ved Lualaba, som Darwin sit vaklende helbred efter jordomsejlingen.” (Høeg 1996: 208) Adam opretholder i stil med Dr. Livingstone drømmen om den vestlige civilisations overlegenhed, mens han som Darwin anskuer naturen med grundlag i rationalitetsprincipper. Dermed bliver han en modpol til Erasmus, som omgærdet af mystik og uforklarlighed flygter med Madelene til St. Francis Forest og dens magiske, urhistoriske verdensorden.

5.5.2 Natur kontra kultur

På den ene side arbejder *Kvinden og aben* med et kontrastfyldt rum, der tydeligt polariserer mellem den autentiske natur, hvor Madelene og Erasmus indgår i en symbiotisk relation og civilisationen, hvis indbyggere har lukket af for ”... det virkelig mirakuløse.” (Høeg 1996: 141) På den anden side åbenbares romanens budskab løbende gennem de talrige, sproglige dyresammenligninger, der minder læseren om, at det ikke er muligt at løsrive mennesket fra naturen. Da denne sandhed til slut går op for Londons befolkning, rystes civilisationen i sin grundvold. Her afsløres det, at det er aberne, en for mennesket underlegen art, der bærer sandheden om natur og eksistens. De har igennem en længere periode infiltreret forskellige samfund og efterabet deres beboere for at kunne påvirke menneskenes magtfulde udbytning og udnyttelse af naturen. Da tingenes tilstand går op for londonerne tydeliggøres det, at menneskehedens identitet og verdensopfattelse udelukkende bygger på antagelsen om, at de er en rationelt og sprogligt overlegen art:

”I fire millioner hjem gennemlevede syv millioner londonere en psykotisk identitetskrisen. De var afskåret fra viden om det øvrige Englands, om Europas, om resten af verdens skæbne. De tvivlede på deres egen regering, deres eget samfund. De kunne ikke vide sig sikre på deres fortsatte identitet, eller på deres venners.” (Høeg 1996: 216)

Storbyens indbyggere bliver apatiske og opgivende, da de indser, at hele deres verdenssyn er bygget på en løgn. Det beskrives endda, hvordan tilhørerne til Erasmus' prædiken forlader salen i rækker som kvæg, og herved med det samme agerer som dyr.²⁴¹ Magtforholdet er vendt på hovedet og de etablerede opfattelser af forholdet mellem mennesker og dyr nedbrydes.

Kvinden og aben blev i dens reception beskyldt for at være for politisk korrekt, hvilket sikkert skyldes det lidt firkantede verdensbillede, den præsenterer. De begreber, der i romanen betegner vestlige værdier, kan således opsummeres til *kultur*, *magt*, *egoisme*, og *eurocentrisme*. Som modpol hertil bibringer Erasmus de nye værdier, *natur*, *sameksistens* og *ansvarsfølelse*. Vi ser, hvordan mennesket i et kulturelt og civilisatorisk greb fortrænges fra naturen og i stedet ender i et materialistisk begær efter penge og magt. For Madelene lykkes det dog at vriste sig ud af dette greb og i stedet forfølge sin længsel mod naturen, mod det oprindelige og autentiske. Her følger hun sine instinkter, lader naturen gå sin gang og opdager derved den ægte kærlighed. Den mirakuløse graviditet viser, hvordan umulige ting muliggøres, hvis man hengiver sig til sit urmenneske. Erasmus' og Madelenes kærlighed lever videre i barnet, som muligvis giver håb om en bedre fremtid, hvor dyr og mennesker kan forenes i sameksistens. Mens Madelene åbner op for det magiske i sig selv og sin omverden står det anderledes til med menneskene i civilisationen omkring hende. I London, som har "... verdens største samling af civilisatorisk intelligens" (Høeg 1996: 135), dominerer fornuftstænkningen i så høj grad, at "... beboernes fantasi sov, deres forestillingsevne, der kunne have holdt en sansekanal åben mod det ukendte, også den sov." (Høeg 1996: 135) Londons beboere er blottet for evnen til at se magien, selvom den foregår lige for øjnene af dem. I civilisationen overskygger materialismen og egoismen enhver form for søgen mod det ukendte, det vilde og mirakuløse. Således er de magiske elementer i *Kvinden og aben* med til at understrege den store kontrast imellem den fornuftsbaserede civilisation og den vilde Gud-skabte natur.

²⁴¹ Høeg 1996: 214

6.0 Analyse af *Hundehoved*

6.1 Introduktion

Da Morten Ramsland i 2005 udgav sin blot anden roman, *Hundehoved*, brød han igennem den litterære lydmur med et brag. Udgivelsen var en kæmpe publikumssucces, og Ramsland blev hædret med den prestigefyldte titel, Boghandlernes Gyldne Laurbær. Før det var der ikke mange, som kendte den unge forfatter, hvis første roman, *Akaciedrømme*, fik en lunken modtagelse og øvrige litterære produktion bestod af en digtsamling samt en række børnebøger.

Det var altså *Hundehoved*, der gav Morten Ramsland sit store gennembrud og positionerede forfatteren iblandt vor tids store historiefortællere. I den fabulerende slægtsroman følger man Eriksson-familien igennem 70 år og fire generationer. De utrolige og til tider umulige historier stammer fra den døende farmor, Bjørk, og fortælles af barnebarnet Asger, der samtidig maler anekdoterne for at samle fortællingen og dermed skabe den sammenhængskraft, som familien hidtil har manglet. Den spændstige og til tider groteske roman er således et fletværk af historier, der tilsammen konstituerer fortællingen om en slægt, der pådrager sig alvorlige slag og må gennemleve flere større kriser.

I *Hundehoveds* litterære reception er Morten Ramsland blevet sammenlignet med navne som Gabriel Garcia Márquez, Salman Rushdie, Günter Grass samt danske Peter Høeg og Aksel Sandemose. Selv har han indrømmet sin forkærlighed for især Rushdies og Márquez' legende litteratur eller "farverige maksimalisme", som Ramsland benævner skrivestilen.²⁴² Når en dansk forfatter sammenlignes med nogle af de mest markante figurer inden for magisk realisme, er det naturligvis oplagt at undersøge, hvilke elementer i *Hundehoved*, der skaber en sådan sammenligningstrang. Fortællingen er en slags krønike, hvilket betyder, at langt fra alt det fortalte er sandt. Spørgsmålet er, hvilken profil det magiske får i Morten Ramslands nordiske perspektiv.

²⁴² www.forfatterweb.dk. – opslag Morten Ramsland

6.2 Slægtshistorien og erindringen

Hundehoved kan siges at trække på flere forskellige genretraditioner, men først og fremmest tegner den sig som en spektakulær familiehistorie, en slægtskrønike, som tager sin læser med på rejse ind i kringelkrogene af fire generationers liv og levned på både godt og ondt. I slægtsromanen er det selve *fortællingen*, der står i fokus. Det er nemlig jegfortællerens stræben mod at få brudstykker af familiens overleverede historier til at hænge sammen i en personlig livsfortælling, der udgør den fortællemæssige motor. Således former den sig også som jegfortællerens fiktive selvbiografi, som Anker Gemzø påpeger i artiklen ”Hundske familie billeder”.²⁴³ Slægtsromanen og det ”dobbelkontraktlige” spil på det fiktivt selvbiografiske er ikke noget særsyn inden for nyere dansk litteratur, og derfor skriver romanen sig også ind i en allerede eksisterende dansk genretradition. Ydermere indgår slægtsromanen som et vigtigt indslag i udviklingen af grotesk realisme, som det fx ses hos Francois Rabelais, og romantypen ses desuden i flere europæiske og danske hovedværker fra det sidste halve århundredes grotesk-realistisk romanprosa.²⁴⁴

Med sin egen udlægning af det grotesk realistiske trækker *Hundehoved* dog også tråde til litteratur uden for det europæiske kontinent. Inden for den magisk realistiske litteraturtradition er det latinamerikanske forfatterprofiler som colombianske Gabriel García Márquez og chilenske Isabel Allende samt deres populære hovedværker *100 års ensomhed* og *Åndernes Hus*, der står som de helt store eksempler. Interessant er det derfor, at *Hundehoved* på flere områder, tematisk som formmæssigt, synes at læne sig op ad disse. Begge romaner udspiller sig som mere eller mindre fabulerende slægtskrøniker i eksotiske og brogede universer. I *100 års ensomhed* følger man fem generationer i Buendía-slægten og deres skæbne gennem et helt århundrede. Fortællingen tegner sig derfor som et komplekst virvar af fragmenthistorier, der kan gøre det vanskeligt at redegøre fuldstændigt for et sammenhængende handlingsforløb. Dette forstærkes yderligere af, at flere karakterer bærer enslydende navne. Handlingen forløber derfor i cirkulære bevægelser, hvor karaktererne flyder sammen og familiemedlemmer gentager tidligere familiemedlemmers dumheder og fejltagelser. Virkelighedsbilledet i romanen kan synes fordrejet, da der løbende tages udgangspunkt i en personlig oplevelse af ver-

²⁴³ Gemzø 2009: 81

²⁴⁴ Ibid.: 82

den, og det er særligt herigennem det magisk realistiske kommer til udtryk.²⁴⁵ Et udgangspunkt i den personligt oplevede verden finder man tilsvarende i Allendes *Åndernes Hus*, der også udfolder sig som en særegen slægtshistorie. Her følger man dog ikke fem, men tre generationer, og det er selve hukommelsen og erindringen, der udgør en gennemgående tematik. Det er ikke et hundehoved, som i Ramslands roman, der bliver det fortællelemæssige omdrejningspunkt men i stedet den gamle afdøde bedstemor Claras hoved. Efter en bilulykke puttes hovedet i en hatteæske og gemmes af vejen i kælderen, hvor det går i glemmebogen indtil hovedkarakteren Estebans barnebarn, Alba, finder det og fortæller familiens historie, alt imens bedstemor Claras genfærd kigger hende over skulderen. Den magiske realisme manifesteres således primært gennem fortællerens naturlige inddragelse af og kontakt med ånder og spøgelser.²⁴⁶ Uden at foregribe en analyse og fortolkning af Morten Ramslands *Hundehoved* er det værd at bemærke, at netop denne roman trækker veksler på to hovedværker inden for magisk realisme. Det udtrykkes blandt andet i valget af slægtsromanen som genre, men i høj grad også i dens metafiktive fremhævelse og brug af den ”mundtlige” fortælling og erindring som en del af den fiktive, rammesættende litterære fortælling samt den meget personlige oplevelse af begivenheder og verden som sådan. Som en analytisk åbning af romanens univers vil vi derfor lægge ud med at undersøge netop disse aspekter nærmere.

6.2.1 Komposition og metafiktion

”Et sted i det østlige Tyskland løber min farfar tværs over en slette.” (Ramsland 2005: 7) Sådan lyder romanens fortællelemæssige udgangspunkt på første side. Gennem ”min” insinueres en jegfortæller, verbets tempusform giver udtryk for en præsenssituation og jegfortælleren synes heterodiegetisk, da denne i første kapitel ikke selv agerer i fortællingen. Et sådant kort første kapitel fungerer narrativt som et højdramatisk anslag, en igangsætter af fortællingen, hvor læserens opmærksomhed skal fænges med det samme. Samtidig er det med til at foregribe et vigtigt tematisk omdrejningspunkt for romanen: vi møder Askild Eriksson, der febrilsk og panisk flygter fra tyske soldater tværs over den mudrede slagmark, som er overstrøet af hans tidligere kammerater i form af dybfrosne lig. Således omkredsers den for romanen tilbagevendende seance, hvor familiens medlemmer i tre generationer gang på gang tager den både konkrete og eksistentielle flugt fra fortiden og dens traumatiske oplevelser. I det efterfølgende

²⁴⁵ litteratursiden.dk, nr. 1

²⁴⁶ litteratursiden.dk, nr. 2

kapitel ”Frokosten” oplever man som læser dog, at fortællingen narrativt er opbygget ud fra lidt andre præmisser end først antaget. Romanens første kapitel viser sig nemlig at være en repræsentation af en mundtlig anekdote ved en familiefrokost og jegfortælleren at have en homodiegetisk funktion. Den kredsen omkring en mundtligt overleveret historiefortælling, som skal vise sig at være særdeles karakteristisk for romanen, etableres altså allerede her. Som Anker Gemzøe argumenterer for, står netop dette lange andet kapitel i romanens første del særligt centralt i fortællekonstruktionen. Det skyldes, at det udgør en afgørende ”opbyggende tilbagevenden”, dvs. et narrativt udgangspunkt, der ligger midtvejs i fortællingens logiske kronologi, nemlig i fortælleren Asgers barndom, men som samtidig leverer historier fra fortiden og peger frem mod kommende begivenheder.²⁴⁷ Det giver sig konkret til udtryk i en tilbagevenden til Askild og Bjørks møde samt Askilds smuglervirksomhed inden krigen og herudover i en insinuerende af kommende konflikter, fx: ”Selv om mor bedre kan lide at diskutere end far, ender deres skændier tit med, at hun begynder at græde.” (Ramsland 2005: 13) Der foregribes desuden begivenheder, som, på trods af at være fortidige inden for fortællingens egen diegese, ligger længere fremme i romanens plot, fx: ”Inde i stuen skændes far med farfar. Det drejer sig om dengang Askild stjal fars møntsamling med kostbare sølvmonter helt tilbage fra sekstenhundredetallet [...] en dag, han var ude og lege, sneg Askild sig ind på værelset, snuppede møntsamlingen og gik på værtshus.” (Ramsland 2005: 11) Herudover præsenterer kapitlet romanens mest centrale karakterer fra de tre vigtigste generationer,²⁴⁸ og den narrative platform for resten af romanforløbet er således etableret på flere planer. Først på side 47 afsløres det konkrete fortællelemæssige udgangspunkt:

”Jeg er på vej hjem. Toget suser lydløst af sted. Vi har netop passeret Osna-brück, da det går op for mig, at også *historierne* er begyndt at vende hjem. De sidste par måneder har de holdt mig vågen om natten og talt til mig gennem utallige tunger. Ofte har de været farvet af min farmors søde hvissen, sådan som jeg husker den fra sengen i mit barndomshjem, hvor Bjørk kunne fortælle i timevis [...] Mere end syv år er der gået, siden jeg flyttede til Amsterdam og lovede mig selv ikke at lade gamle historier forhindre nye i at opstå [...] alt det, der skete siden, gik ligesom i glemmebogen, indtil farmor for et par måneder siden brød vores stiltiende overenskomst og efter 10 års pause begyndte at bombardere mig med historierne igen...” (Ramsland 2005: 47)

²⁴⁷ Gemzøe 2009: 86

²⁴⁸ Ibid.

Asger er blevet voksen, og det er hans refleksion over, samt diskussion og genfortælling af, farmorens mange familieanekdoter, der udgør romanens rammesættende narrative nutidsnulpunkt. Herudfra springer et sandt virvar af forskellige historier med varieret fokalisering, tid og sted, der tilsammen udgør et så komplekst og omfattende persongalleri og handlingsforløb, at det som med *100 års ensomhed* kan være vanskeligt at redegøre fyldestgørende herfor. Det er altså ikke blot for Asger, at historierne har talt i utallige tunger, det er også for læseren! *Hundehoveds* komposition er med andre ord kendetegnet ved hyppige sceneskift af springende karakter, der efterlader læseren med en kinesisk æske af historier i historien – en fortælling med ualmindeligt mange lag.

De mange lag og mundtligt videreleverede historier bindes i høj grad sammen af fortællerens selvrefleksive tilgang til historiefortællingen. Undervejs i fortællingen føres læseren i hovedtræk gennem Askilds barndom og ungdom,²⁴⁹ Askild og Bjørks ægteskab,²⁵⁰ Niels Junior Flapøres barndom og ungdom,²⁵¹ Leilas barndom og ungdom²⁵² samt Asgers barndom og ungdom,²⁵³ for til sidst at knytte fortællingerne sammen hos den døende farmor Bjørk på plejehjemmet. Alle disse lag af historier suppleres løbende med ”afbræk” eller indskud, hvor fortælleren reflekterer over sin egen fortælling, fx:

”Omkring mig på køkkengulvet lå brudstykker af vores historie, løsrevne episoder, der alle bar præg af at være formet af en aldrende kvindes forvirrede tankegang, anekdoter, hvor hovedpersonernes navne byttede plads med hinanden, fortællinger med slutningerne placeret de forkerte steder og med begyndelser dér, hvor noget sluttede definitivt.” (Ramsland 2005: 53)

I bedste postmoderne stil fremstår livshistorien og herigennem selve eksistensen usammenhængende og fragmenteret, ikke blot på det formmæssige men altså også det indholdsmæssige plan for fortælleren selv. Jegfortælleren stiller også løbende spørgsmålstejn ved sin egen fortælling: ”I et svagt øjeblik spørger jeg mig selv, om det virkelig kan passe, at min far hørte stemmer som femårig. At han var i en slags telepatiske kontakt med Thorstens dødsdrama...” (Ramsland 2005: 113). Selvrefleksioner over familiehistoriernes sammenhæng og opbrud som disse skaber den gennemgående metafiktion, som er så kendetegnende for romanen. Med An-

²⁴⁹ Ramsland 2005: 10-70

²⁵⁰ Ibid.: 55-84

²⁵¹ Ibid.: 88-245

²⁵² Ibid.: 246- 279

²⁵³ Ibid.: 281-340

ker Gemzøes terminologi på området kan en sådan dimension af selvrefleksion betegnes *autormeta*, der netop dækker over den fortællemæssige tilgang, hvor selve fortælleakten, den skabende proces, løbende direkte tematiseres, mens den finder sted.²⁵⁴ Sådanne metafikitive refleksioner er et genkommende træk igennem hele romanen, og det er ikke blot fortælleren selv, der reflekterer over historiefortællingen. Også romanens øvrige karakterer begiver sig ind i den selvrefleksive dimension af familiehistorien:

””Spøgelser?” siger Stinne og kikker undrende på mig, ”forheksede skove? Hvor vil du egentlig hen med dét?” [...] ”Desuden har du aldrig brudt dig om de historier før, og nu kan du pludselig ikke tale om andet,” fortsætter hun.” (Ramsland 2005: 207)

På samme måde protesterer Stinne også, da Asger i sin historiefortælling holder fast i, at det var ham, der i sin tid slog faster Anne Katrine ihjel: ””Snip snap snude,” siger Stinne. ”Så er den historie ude. Tykke faster døde af sit hjerteanfald. Jeg tror stadig ikke på at du slog hende ihjel.” ”Hjertesorger,” tilføjer hun og ryster på hovedet, inden hun går i seng, ”den er god med dig.”” (Ramsland 2005: 300). Kommentarer som disse og den løbende tilbagevenden til det fortællemæssige nutidsnulpunkt er ikke afgrænset til separate afsnit og kapitler men integreres løbende i fletværket af fortællingens øvrige historier. Herudover vises der fra fortællerens side både tilbage i historien, som det fx er vist i forbindelse med kapitlet ”Frokosten”, men også frem, som det er tilfældet her: ”Han fortalte om [...] to fortryllende pigeskikkelser, der engang var kommet dansende hen imod ham. Den ene mødte han året efter i Ålborg [...] og den anden.... ”Hvem var det?” spurgte jeg. Og han svarede: ”Det var din mor.”” (Ramsland 2005: 226). Således skabes der et helt særligt univers, hvor det på metafikativ vis er fortællingen om fortællingen samt selve fortælleakten, der er det primære omdrejningspunkt.

Forhold som disse medfører, at der opstår et særligt fokus på de mundtligt overleverede historier og fortællerne heraf, herunder selvfølgelig på jegfortælleren Asger men også på hans farmor Bjørk, der står som familiens samlende historiefortæller. Gennem sine historier, der i sig selv er med til at skabe karaktertegningen af både hende selv og romanens øvrige personligheder, bliver hun en nøglefigur for romanen; det er hendes halvdemente, fragmenterede sammenstykning af familiehistorierne, der danner det bærende fundament for både form og indhold. Særligt interessant er det ved *Hundehoved*, at netop dens form og indhold, trods sit

²⁵⁴ Gemzøe 2009: 85

mangefacetterede udtryk, på flere områder faktisk hænger uløseligt sammen. Den metafiktionale dimension er med til at danne denne sammenhæng, fordi den konkretiserer selve fortællingen, mens den fortælles. Herudover kan der ifølge Gemzøe udledes en signifikant sammenhæng mellem romanens komposition samt det centrale tema omkring *flugt*, der antydedes allerede i første kapitel.²⁵⁵ ”I denne familie er det åbenbart på mode at stikke af.” (Ramsland 2005: 379), lyder Bjørks ord i slutningen af romanen. Og hun har fat i noget rigtigt her; både Askild, Æblehovedet, Niels Junior, Knut og Asger i den tredje generation tager på den ene eller anden måde flugten fra konflikter og ubehagelige minder, og netop denne flugt afspejles i den springende og flygtige komposition.

6.2.2 Løgnhalsen snubler over sin egen historie

Sådan lyder titlen på et af Askilds mange særprægede kubistiske malerier,²⁵⁶ der udgør endnu et lag i romanens metafiktionale historiefortælling. Både Askilds malerier og senere også Asgers egne udgør nemlig ligeledes fragmenter af den sammensatte familiehistorie. Maleriernes titler fungerer som en form for indramning af nogle af de spektakulære scenerier, der har udspillet sig i familien gennem årene. Derudover placerer ovenstående titel et klæbende ”mærkat” på bogens egen fortælleinstans; jegfortælleren, Asger, er en løgnhals – i hvert fald ifølge Askild. Men hvem skal man som læser stole på i dette virvar af mærkværdige familiehistorier?

Først og fremmest må man holde sig for øje, at *erindringen* uundgåeligt vil være en central del af en slægtsroman. I oldtiden brugte man typisk ”vokstavlen” som metafor for hukommelse, som symboliserede det forhold, at den tekst, man indprentede på tavlen, ville være den samme, hvis man fandt tavlen igen flere år efter. En erindring opfattedes altså med andre ord som noget, man ”lagrede”. I dag har man overordnet set bevæget sig væk fra en sådan lagermetafor og ser i stedet hukommelse og erindringen som en *konstruktion*: ud fra det oplevede eller erfarede konstruerer man selve erindringen og mindet. Dette forhold er særdeles centralt i forbindelse med en slægtsroman som *Hundehoved*, hvis indhold stort set udelukkende er opbygget af erindringer om levede liv. Erindringen tematiseres allerede konkret på romanens første side:

²⁵⁵ Gemzøe 2009: 85

²⁵⁶ Ramsland 2005: 290

”... måske er det skibet Katarina, der rudet i morgentågen ud for Bergen, en erindring, som helt umotiveret dukker op og truer med at slå benene væk under ham [...] Askild bliver stående – med rottegiften og benstumperne og skibet Katarina omkring sig som ramt af lynet af en pludselig erindring.” (Ramsland 2005: 7)

Det er også en helt særlig erindring, der senere giver selvsamme Askild viljestyrke til at gennemleve tiden i Tyskland: ”I to lange år havde billedet af Bjørk, svøbt i et rosa tæppe under birketræerne på Kalfarveien, holdt ham i live, tvunget ham op af en stinkende latringrav, fået ham til at slå den rædselsslagne Herman Hemning ihjel på en østtysk slette...” (Ramsland 2005: 59) Erindringen er med andre ord en motor, både for romanens karakterer igennem deres konkrete livsfaser, som det fx er tilfældet med Askild, men også for selve romanens form, der netop opbygges ud fra erindringer om erindringer. Da disse som udgangspunkt må ses som en konstruktion, kan de således heller ikke opfattes som mimetiske spejlinger eller objektive projiceringer af virkelige hændelser, men må i stedet ses som subjektivt oplevede, måske opdigtede, ihukommelser af selvsamme. Forhold som disse skaber altså en form for subjektiv *forvrængning* af den virkelige verden. Som det har været redegjort for, er det netop tilfældet i magisk realistiske værker som Allendes *Åndernes hus*, hvor erindringen står meget centralt og tematiseres direkte i fortællingen, samt i Marqueuz’ *100 års ensomhed*, der også fordrejer og forvrænger virkelighedsbilledet ved at tage udgangspunkt i en meget subjektiv og personlig oplevelse af verden. Med erindringen og den forvrængede, personligt oplevede virkelighed som omdrejningspunkt lægger *Hundehoved* sig altså på nogle områder tæt op ad en latinamerikansk magisk realistisk tradition for slægtsromaner.

Hundehoved er af flere blevet betegnet som ”fabulerende”, i betydningen af ”... at fortælle på en fantasifuld måde; fortælle opdigtede historier” (denstoredanske.dk, nr.3) Med en sådan betegnelse går man skridtet videre og taler ikke blot om en forvrængning eller en subjektiv oplevelse af noget erindret men om noget direkte opdigtet. Skrøner, løgnehistorier og alle typer svindelnumre udgør da også et tilbagevendende motiv i romanen, som Martin Toft påpeger i sin artikel ”Pynt på stamtræet! Om ’Hundehoved’ af Morten Ramsland”.²⁵⁷ Farfar Askild bærer en stor del af løgnehistorierne på sine skuldre gennem hele livet, og de begynder for alvor at opstå for ham i Bergen-tiden, hvor smuglervarer og forskellige kreative svindelnumre er en stor del af hverdagen.²⁵⁸ I forlængelse heraf opstår skrønen omkring ”Tømreren”,

²⁵⁷ litteratursiden.dk, nr. 3

²⁵⁸ Ramsland 2005: fx 28-31

den heltemodige frihedskæmper, der ikke har meget med virkeligheden at gøre.²⁵⁹ Alt imens optræder den unge læge Thor for Bjørk med alskens ”tryllerier” i form af høje hatte og fremtryllede trusser og mønter.²⁶⁰ Niels Junior Flapører tjener gode penge gennem mere eller mindre uskyldigt-barnlige svindelnumre under ”krabbeeventyret”²⁶¹ og møder herigennem Mønthandler Ibsen, der hurtigt binder den lille dreng en løgnehistorie eller to på ærmet.²⁶² Disse er blot få ud af mange eksempler på romanens motiviske brug af skrøner og løgnehistorier. Vigtigst i den sammenhæng er dog romanens egen jegfortæller, Asger. Som tidligere antydnet er Askild ikke sen til at give ham øgenavnet ”Løgnhalsen”. Det er der tilsyneladende en god grund til, da flere i familien har bemærket det samme som Askild:

”... jeg er den bedste til at lyve. Mor siger, at det værste man kan gøre, er at lyve. Signe siger, jeg kan fortælle en hvilken som helst løgn uden at blinke. Farmor mener bare, at jeg har en livlig fantasi, mens Askild siger, jeg er så fuld af lort som et gammelt lokum.” (Ramsland 2005: 33)

Allerede i romanens andet kapitel etableres der altså en spirende tøven hos læseren i forhold til fortællerens troværdighed og udlægning af de forskellige begivenheder. At jegfortælleren i høj grad lader sin fantasi digte med igennem fortællingen bliver læseren løbende mindet om gennem forskellige metafiktive selvrefleksioner, fx da Asger verificerer sin fars kontakt med den afdøde Rasmus Hugtand: ”Ja, jeg spørger mig selv om det virkelig kan passe, at brudstykker af Hugtandens simple filosofi, lærestykker, remser [...] Ja, at sådanne sætninger begyndte at give genlyd i skabet under vasken. Men det kunne det.” (Ramsland 2005: 113) Jegfortællerens status som løgner bliver for alvor fastslået igennem beskrivelsen af hans egen barndom:

”... som compensation begyndte jeg at smide om mig med løgnehistorier og efterlade et slør af opspind, hvor end jeg gik. Jeg fortalte i Jægernes Klub, at Møgtøsen lå syg med lungebetændelse, selvom hun samme eftermiddag kom farende ud af et buskads; påstod hårdnakket, at jeg var adopteret af mine forældre; fortalte i skolegården, at jeg snart skulle ud på en længere rejse. [...] ”Nej,” sagde jeg, ”det har jeg aldrig sagt.” Jeg havde heller aldrig sagt, at jeg engang havde fået et kys af min kusine bag skolens cykelskure, eller at min faster led af en dødelig sygdom...” (Ramsland 2005: 299)

²⁵⁹ Ramsland 2005: 69

²⁶⁰ Ibid.: 62

²⁶¹ Ramsland 2005: 136

²⁶² Ibid.: 140

Løgnhalsen Asger begår sin ultimative løgn, som kommer til at forfølge ham resten af livet, den dag han nægter at have set noget til sin døde faster i rummet under trappen: ”Havde jeg set min faster? Havde jeg sat en stol i spænd i passagen? [...] Havde hun gjort ting, som jeg ikke brød mig om? Nej, nej og atter nej. Løgnhalsen snublede over sin egen historie. Løgnhalsen græd og sagde undskyld...” (Ramsland 2005: 312) Herefter beslutter han sig for aldrig mere at lyve, men ”Jeg havde ikke været landsforvist mere end et par dage, før jeg begyndte at lyve igen...” (Ramsland 2005: 317). For læseren er der ved romanens slutning derfor heller ikke nogen tvivl om, at man ikke kan stole på romanens overordnede historiefortæller i den forstand, at det i hvert fald ikke er virkeligheden, denne udruller for læseren. Derimod er man vidne til fantasifuld gendigtning af noget, som måske er sket – måske ikke. Som det malende udtrykkes i et af romanens sidste kapitler: ”Det dryppede i vores historie [...] og en skønne dag kunne jeg ikke skelne vores historie fra det mosekonebryg, der steg op fra mosen bag vores gamle hus”. (Ramsland 2005: 357). Når der er tale om magisk realisme i et nordisk perspektiv, påpeger Martin Toft, at magien får en anderledes konkret profil, end det er tilfældet i det latinamerikanske eksotiske univers eksempelvis. Han mener, at magi i en nordisk sammenhæng i stedet betyder at pynte gevaldigt på sandheden.²⁶³ Om han har ret heri kan diskuteres, men i *Hundehoved* præsenteres i hvert fald et meget personligt, konstrueret erindret, selvrefleksivt slægtsunivers, hvor der i den grad bliver pyntet på sandheden, og hvor fantasien i mange tilfælde får frit løb.

²⁶³ litteratursiden.dk, nr. 3

6.3 Et grotesk stilunivers

Hundehoved kan, som det er fremkommet, karakteriseres som en grotesk fabulerende slægtskrønike, hvis fantasifulde fortællers subjektive udlægning af den farverige familiehistorie lader læseren tilbage med et til tider forvrænget virkelighedsbillede. Forvrængningen og kontrasterne står generelt tydeligt frem i romanen, der præsenterer en både levende og legende sproglig stil. Den implicitte forfatter arbejder ud fra en stilistisk dagsorden, hvor der aldrig lægges fingre imellem men i stedet bliver talt lige ud af posen: ”Jeg var fjorten år på det tidspunkt; havde stadig ikke den mindste antydning af hår på pikken” (Ramsland 2005: 325), lyder det eksempelvis i beretningen fra Asgers egen ungdom. Denne meget direkte og ucensurerede sproglige fremstilling af begivenhederne understreger romanens gennemgående brug af den mundtligt overleverede fortælling.

Den subjektive, fabulerende, til tider løgnagtige, udlægning af virkeligheden udtrykkes ligeledes gennem en sproglig stil, hvor overdrivelser får frit løb, som det eksempelvis er tilfældet i forbindelse med Niels Juniors beskidte ører: ”... aldrig så snart som hun havde forsikret sig om, at de var helt rene, begyndte slammet at strømme ud af dem igen.” (Ramsland 2005: 92) De selvsamme ører, som ikke blot er beskidte men ifølge fortælleren også *enormt* store, er medvirkende til at give ham det emblematiske øgenavn *Flapøre*. Øgenavne, i stil med dette, skyder op alle steder i romanen, fx: *Æblehovedet*, *Flæskefjæs*, *Møgtøsen*, *Djævledyret*, *Hugtanden*, *Nossesparkeren*, *Trussekunstneren*, *Stankelbenet*, *Grimme Leif*, *Fede Hans*, *Bjergbestigeren*, *Brevvandalen*, *Danskersplejsen* m.fl. De særlige øgenavne er meget karakteristiske for romanen, da de for det første fremhæver det skæve, bizarre og legende ved både sprog og karakterer, men for det andet også via deres integrerede fysiske referencer indfanger det store kropslige fokus, som romanen i høj grad indbefatter. Kropslighed og kaos er som tidligere beskrevet netop nøgleord i den grotesk realistiske skrivestil, der synes så oplagt som inspirationskilde for dette værk. Den trækker nemlig veksler på karnevalets latterkultur, hvor der vendes op og ned på den verdensorden, vi kender, og det alvorlige og frygtindgydende står side om side med det lystige og lattervækkende.

6.3.1 Den komiske krop

Man behøver ikke altid kigge sig langt omkring for at finde den paradoksale sammensætning af det på én gang skræmmende og lattervækkende – nogle gange er det tilstrækkeligt blot at

kaste et blik ned ad sin egen krop, der i sig selv rummer mange mere eller mindre groteske fænomener. En meget karakteristisk del af *Hundehoveds* stilistiske særpræg er, at lade fortællingen være plastret til i sådanne absurde og bizarre kropsfænomener. Overdrivelserne forbundet til Niels Juniors enorme ører er et godt eksempel herpå, da beskrivelserne af disse ofte fremstår direkte groteske: ”Ørerne er ikke bare veludviklede. De er enorme.” (Ramsland 2005: 85), ”... en spøjs lille fyr med gigantiske ører...” (Ramsland 2005: 105), ”... hans enorme ører vibrerede nervøst...” (Ramsland 2005: 186) osv. Også Æblehovedets enorme penis er et godt eksempel på et sådant grotesk kropsfænomen:

”... med en hurtig bevægelse krængede Æblehovedet også sine underbukser ned og blottede et lem, som fik de to brødre til at gispe. Ikke bare størrelsen – den gik ned til midt på låret og var så tyk som en spegepølse – men også de mærkelige farvestriber, som dækkede den lange pik og fik den til at changere i flere nuancer, tog pusten fra dem. ”Av!” hviskede Æblehovedet, da lillebror Knut nev i pikken for at se, om den virkelig var ægte. Det var den.” (Ramsland 2005: 165)

Her er det groteske kropsfænomen, den enorme, tatoverede penis, samtidig en udløser af en direkte komisk situation, da Knut som repræsentant for den barnlige naivitet er nødt til at nive i den for at bestemme dens ægthed. Det komiske opstår netop i den ophævelse, degraderingen, af de eksisterende magtsystemer i situationen: onklen, der som voksen *burde* opføre sig nobelt og anstændigt, smider bukserne foran familien, han ikke har set i mange år, og nevøen, der *burde* nære respekt og ærefrygt for den hjemvendte onkel, går direkte efter skridtet.

Udover bl.a. at være billede på degraderingen, der finder sted i romanen, er Æblehovedets kønsdele samtidig med til at symbolisere det fokus på kønsliv og kropsudskillelser, som er så gennemgående. Asgers fætters onani-konkurrence er ydermere med til at eksemplificere dette: ””Hvis man spiller den af under nordlyset,” råbte den ældste fætter, ”vokser ens pik flere centimeter, og ens sperm bliver selvlysende!” [...] inden Flapøre fik set sig om, stod de to fætre med bukserne nede om knæhaserne, badet i nordlysets violette skær og knoklede løs med hver sin tissemand...” (Ramsland 2005: 199) Herudover holder fortælleren løbende læseren rettet mod den menneskelige reproduktion gennem massiv omtale af samlejer, graviditeter og fødsler, hvoraf Niels Junior Flapøres ankomst til verden gennem familiens das fremstår særligt grotesk. Det er ikke bare Flapøre, der må påbegynde sit liv i en suppedas af afføring og urin, de latrinære elementer synes at være et gennemgående element i romanen som helhed. Det antydes allerede i *Hundehoveds* begyndelse, hvor det for det første beskrives, hvor-

dan Askild må kravle op af den stinkende latringrav,²⁶⁴ og for det andet hvordan han bliver narret til at drikke et glas med tis.²⁶⁵ Også lort er et tilbagevendende fænomen, specielt i den unge Flapøres liv. Han må bl.a. se sin kammerat blive forulempet på det groveste af de berygtede ”rabarberdreng”, der benytter sig af helt særlige torturmetoder:

”Først trak de den rædselsslagne dreng gennem rabarberkvarteret [...] og bagefter førte de ham til et forladt skur, hvor de bandt ham til en pind, mens en mindre rabarberdreng blev sendt ud efter en hundelort [...] Helt stille var han også da hundelorten blev delt i to. Da den ene halvdel blev hældt ned i hans underbukser. Da den anden halvdel blev smurt ud over ydersiden af hans buksebag. Og helt stille var han også, da de bagefter trak ham rundt i hele rabarberkvarteret, hvor han måtte finde sig i ydmygende tilråb.” (Ramsland 2005: 142)

Senere bliver også Flapøre selv forsøgt udsat for denne tortur. Det synes derfor nærmest komisk oplagt, da Flapøre, som er kommet til verden indsmurt i lort, i frustration over sin jammerlige tilværelse, der kun er gået ”ned ad bakke”, og sin tyranniske og løgnagtige far sprænger naboens das i luften: ”Lort faldt ned fra himlen, lort strømmede ned og lagde sig på hans krop. I lort blev sønnen født, og med lort svarede han sin far igen.” (Ramsland 2005: 192) Der knytter sig noget særligt grænseoverskridende og tabubelagt til sådanne kropsudskillelser, og derfor virker det komisk, når de behandles så sprogligt direkte, som det er tilfældet i *Hundehoved*. Også romanens karakterer afsøger og udforsker det tabuiserede og forbudte. Det sker særligt i deres pubertetsår, som det fx er tilfældet i episoden, hvor Flapøre føler sig nødsaget til at spørge Linda, hvordan det foregår, når man putter tissemanden i munden. Hans præsekuelle nysgerrighed leder ham herudover til at belure fætterens udskejelser under bryllupsnatten og senere under tiden i Aalborg til at observere genboens datter, Marianne Quist, gennem en kikkert. Sønnen Asger gentager hans voyeuristiske adfærd ved at bore huller i væggen til søsterens værelse og nøje overvære hendes drengebesøg. Asger udforsker desuden sin spirende seksualitet gennem samværet med fasteren Anne Katrine: ”... trods min hidsige sprællen og mine håbløse flugtforsøg [...] skal jeg ikke skjule, at jeg indimellem lod mig fange med vilje. At hendes blævrende sødhed stadig kunne fylde mig med fryd, og at jeg fik en præseksuel tilfredsstillelse af vores brydekampe...” (Ramsland 2005: 297). Det grotesk realistiske stiltræk, der knytter sig til søgningen af det grænseoverskridende og tabuiserende, kommer i romanen altså både til udtryk gennem den meget direkte og ucensurerede omtale af kønsliv og

²⁶⁴ Ramsland 2005: 18

²⁶⁵ Ibid.: 34

kropsudskillelser men også gennem romankarakterernes egne præseksuelle udforskninger af kønslivet.

I overgangen fra barn til voksen, som romanens karakterer befinder sig i gennem en stor del af fortællingen, ændrer kroppen sig drastisk og det kan virke både komisk men også frygtindgydende på nogle. I *Hundehoved* beskrives det eksempelvis, hvordan Flapøres krop ændrer sig meget ekstremt over en kort periode,²⁶⁶ og også romanens teenagepiger har et stort fokus på deres kroppe. Marianne Quist mærker kroppens forandringer i omgivelsernes reaktioner på hende: ”I takt med at kroppen svulmede på udvalgte steder, bemærkede hun, at drengene stirrede på hendes hvide knæstrømper [...] Det gik op for hende at hun besad en vis tiltrækningskraft, som om en magisk tryllestav pludselig havde strejft hende...” (Ramsland 2005: 221). Leila er også enormt opmærksom på sin krops forandringer, men i modsætning til Marianne Quist nyder hun ikke forandringerne – tværtimod: ”Bumser brød frem, hendes hud blev ujævn og fedtet, brysterne værkede, og i spejlet på sit værelse var hun ofte vidne til det ubehagelige syn af en kluntet teenagepige, som mest af alt mindede hende om en fed gris.” (Ramsland 2005: 258) I og med karaktererne altså i et dominerende tidsrum af romanen befinder sig i overgangen mellem barn og voksen og herigennem fokuserer ekstremt meget på kroppen og dens groteske forandringer, overføres dette kropslighedsfokus til romanen i generel forstand.

Hundehoved indeholder desuden et særligt specifikt fokus på kroppens udvækster, herunder fx de mandlige kønsdele, som det har været beskrevet tidligere, men også specielt ører og næser har en særlig plads i den groteske familieroman. Den unge Niels Juniors gigantiske flapører får en ganske særlig betydning, ikke blot i hans eget liv, hvor ”Selv hans allerførste erindring er præget af de ører...” (Ramsland 2005: 87), men også for romanens plot. Det er disse ører, der bringer drengen i mange absurde situationer både blandt de jævnaldrende drenge og hans forældre, men det er også de ører, der tilsyneladende bringer ham i kontakt med den afdøde oldefar. Næsen som kropsudvækst bliver herudover et særdeles centralt fænomen. Først og fremmest hører vi om episoden, hvor Askild, som straf for at den mindste søn Knut har antændt en hel skovbrand, brækker næsen på den lille dreng. Knut glemmer ikke episoden, og han tilgiver aldrig faren for hans ugering. Herudover knyttes en særlig grotesk episode til næsemotivet, som foregribes allerede i romanens begyndelse:

²⁶⁶ Ramsland 2005: 202

”Kort efter kommer Stinnes to børn løbende med en kunstig næse, som de skændes højlydt om. ”Så er det nok!” råber Stinne. ”Læg den næse fra jer og hils på jeres onkel.” [...] ”Må jeg se den næse?” spørger jeg. Øjeblikket efter står jeg med en blød plastnæse, der er så virkelighedstro, at det er helt uhyggeligt. ”Kan han ikke bruge den længere?” fortsætter jeg og vejer den i hånden. ”Nej,” svarer Stinne, ”han ryger for meget. Den er blevet for gul.” (Ramsland 2005: 71-72)

På dette tidspunkt i romanens plot fremstår episoden både bizar og særdeles mystisk, da læseren endnu ikke kender sagens fuldkomne sammenhæng. Da det afsløres, at plastiknæsen er en protese som substitut for Bundproppens rigtige næse, der bortsmuldrede grundet svære forfrysninger under en håbløs bjergbestigning, fremstår episoden dog om muligt endnu mere grotesk og makaber: ”Hans øjne var forsvundet ind i det opsvulmede hoved. Næsen lignede et flækket græskar, der udstødte frosne stumper af bræk og blod. [...] Hans øjne sad langt inde i hans væskende kartoffelfjæs...” (Ramsland 2005: 359). Bundproppen må affinde sig med at være ”... det næseløse monster...”²⁶⁷, og bliver herigennem en konkret billedliggørelse af selve den ufuldkomne krop, der hænger tæt sammen med Bakhtins groteskopfattelse.

6.3.2 Tragikomik og absurditeter

I den groteske skrivestil, som Ramsland benytter sig af i *Hundehoved*, står den groteske krop altså i forgrunden som både skræmmende, degraderende og frygteligt pinlig, men samtidig også ualmindeligt morsom og befriende. Den indbefatter med andre ord den karakteristiske *groteskeffekt*, hvor det hæslige og det lattervækkende smelter sammen i komisk forening. Effekten her ses ikke blot i romanens mange kropslige indslag, men giver sig ligeledes til kende gennem det utal af grotesk-absurde, tragikomiske indslag, som romanen i øvrigt er spækket med. En af romanens allerstærkest tegnede karakterer er farfar Askild, der med en noget traumatiseret baggrund har udviklet en hårdkogt og excentrisk tilgang til og tackling af livet, hvilket eksempelvis kommer til udtryk i kølvandet på hans utallige fyringer: ”Det er typisk!” råbte Askild, ”bare rot jer sammen imod mig!” Kællinger!” (Ramsland 2005: 83), ”... han var blevet fyret fra værftet på grund af usaglige skibstegninger og en hel del brok fra smede, elektrikere og værkførere. ”Bønder!” mumlede Askild og slog i gulvet med sin stok, ”uddannede svin!” (Ramsland 2005: 89), ”Læste han annoncen efter i raseri at have jagtet sin chef gennem det halve værft, svingende med sin stok, råbende at han skulle have en røvfuld [...] Sådan en sindssyg stodder!” (Ramsland 2005: 103), og ”... dér stod Askild Eriksson, sydende af raseri

²⁶⁷ Ramsland 2005: 360

og smækfyldt med skældsord, som han straks gav sig til at overfuse den måbende chef med. Askild svingede truende med stokken og råbte, så det rungede ud i svejsehallerne...” (Ramsland 2005: 185) Med sin karakteristiske stok og utallige raseriudbrud får den udfarende Askild, som Martin Toft bemærker, nærmest karakter af en karikaturisk tegneseriefigur,²⁶⁸ da der i kølvandet på ham og hans raseriudbrud opstår adskillige bizarre, tragikomiske episoder. Et udsøgt eksempel herpå er et af romanens absolut komiske højdepunkter – episoden, hvor Askild med sin afrevne finger, efter endnu en fyring, afslører sin kone i en affære med den berygtede Læge Thor:

”....lænede Flapøre sig op ad det høje mahogniskab. Det skulle han aldrig have gjort. Der lød et klik, låsen gik op, og ud af skabets mørke væltede Bjørk – kun iført en højhælet sko og et par strømpeholdere. I sine hænder havde hun sin kjole, som hun forskrækket holdt op foran sit bryst, og det vanvittige syn, som slet ikke hørte hjemme hér, fik alle til at måbe. Askild tabte papirsposen af bar forskrækkelse [...] Men øjeblikket efter da forskrækkelsen havde lagt sig, stak Askild i et brøl: *”Du står på min finger! Er du rigtig klog?! Flyt dig!!”* ” (Ramsland 2005: 188)

Episoden vidner i virkeligheden om en trist historie omhandlende en familie på opløsningens rand. Efter endnu et voldsomt og fysisk sammenstød med sin chef, der tragikomisk ender med en afrevet finger, er den alkoholiserede og frustrerede Askild vidne til sin kones affære og eskapisme fra et ægteskab, der gør hende ulykkelig. Alligevel, eller måske netop derfor, fremstår episoden yderst lattervækkende, da den stilistisk er opsat malende og karikeret som en scene i en tegnefilm eller på et revyteater. Når alting fremstår allermest forfærdeligt og håbløst, kan det nogle gange skabe et behov for at gribe til latterventilen, fordi man ikke ved, hvad man ellers skal stille op med scenariet. Dette er netop også tilfældet i forbindelse med flere groteske episoder i Niels Juniors barndom. Som beskrevet har de enorme ører givet ham et utal af udfordringer, hvilke ikke reduceres, da hans mor i en naiv tillid til ”den fremstormende lægevidenskab” iklæder drengen *Lortetingen* for at stoppe ham i at putte snavs i ørerne: ”...”hva’ satan er det for en rustning!” Flapøre kravlede ud af skabet, så hans pappa kunne se nærmere på Pontoppidans korset. ”Pappa, jeg vil ikke have det på, jeg *vil* ikke!” Den *lorteting!*” protesterede han og kiggede bedende på sin pappa...” (Ramsland 2005: 101) Passagen er næsten uudholdelig at læse, da man inderligt føler med den uskyldige, lille dreng, som er tvunget i den fysisk begrænsende, ydmygende og meget generende mundering. Samtidig er

²⁶⁸ litteratursiden.dk, nr. 3

det dog så hæsligt, at det bliver lattervækkende, på samme måde som det er tilfældet med lærer Kramers umenneskelige og bizarre fysiske afstraffelsesapparat, ”Kuglen”, der ender med at tage livet af Stankelbenet.²⁶⁹ Mod romanens slutning er læseren vidne til endnu et tragisk dødsfald og en yderst traumatiserende oplevelse for barnet Asger, som bliver beskrevet på så bizar og tragikomisk vis, at man må trække på smilebåndet: ”Og da livet først havde forladt faster, begyndte fedtet at bule ud mærkelige steder, og de kunne ikke få hende ud af passagen, før ambulancefolkene kom til hjælp.” (Ramsland 2005: 311)

Sådan kunne man blive ved at finde eksempler på sørgelige, skræmmende og ligefrem hæslige episoder, der ved hjælp af et særligt grotesk stilistisk greb skaber komik midt i det absurde og tragiske. Det særligt kendetegnende ved romanens stilistiske univers er altså både den groteske sammenblanding af det hæslige og det lystige samt degraderingen, den karakteristiske sammenblanding af højt og lavt, der ifølge Anker Gemzøe kan sidestilles med det sammensatte menneskebillede, romanen på et tematisk niveau også præsenterer.²⁷⁰ I *Hundehoved* møder vi nemlig onde personer, børnemishandlere, løgnere, tyranner, og feje mennesker, der flygter fra tilværelsen, når den bliver for hård og kompliceret. Vi møder dog samtidig livslange venskaber og inderlige kærlighedshistorier samt dybt traumatiserede personer, der på trods heraf formår at holde nogenlunde sammen på familien og de mennesker, der betyder noget. Den sproglige stil er altså med til at understrege romanens sammensathed på flere niveauer, der særligt repræsenteres i det gennemgående symbol *hundehovedet*. Først og fremmest bliver det for romanens fortæller et symbol på den angst for mørke og små lukkede rum, han har følt siden barnsben. Hundehovedet og herigennem *hunden* fungerer ifølge Anker Gemzøe samtidig som et karakteristisk symbol på den skyld og skam, der klæber til det helt basalt menneskelige i at overleve. Den kaldes for menneskets bedste ven men er samtidig i stand til at dræbe, hvis den sætter sig for det.²⁷¹ Det samme er tilfældet med mennesket, som Askilds drab på sin bedste ven illustrerer. Herudover udstiller hunden det skamløst kropslige: den æder, skider, pisser og parrer sig, og fungerer derfor også som symbol på det dyriske i mennesket.²⁷² Romanens sproglige stil med dens groteske indslag, skildringer og udstillinger af det dyriske i mennesket er altså i høj grad med til at understrege ikke bare romanens men også menneskets sammensathed i almindelighed.

²⁶⁹ Ramsland 2005: 180

²⁷⁰ Gemzøe 2009: 104

²⁷¹ Gemzøe 2005: 102

²⁷² Ibid.

6.4 Barndommens magiske univers

”At barndommen kan rumme et magisk univers, vil hun godt gå med til, men pubertetskrise camoufleret som et psilocybinsvampetrip og tipoldefar Rasmus som pludrende spøgelse synes hun trods alt er lige i overkanten.” (Ramsland 2005: 207) Stinne reagerer med skepsis, da Asger for alvor lader historierne i *Hundehoved* udfolde sig. Som et voksent fornuftsmenneske betvivler hun de utrolige hændelser og søger at naturalisere dem for at skabe orden i det kaos, erindringerne udgør. Asger opsluges derimod af historierne og insisterer på rigtigheden af de overnaturligheder, som gennem årene rammer familien Eriksson. De to poler markerer en generel dobbeltsidighed i *Hundehoveds* tekstlige univers. På den ene side kredser romanen om det eventyrlige, det mytiske og det magiske, mens den på den anden side i flere tilfælde holder døren på klem for en psykologisk baseret tolkning af de unaturlige fænomener. Hermed fastholder slægtsfortællingen sin realistiske forankring og lader det være op til læseren at vurdere, om naturstridighederne blot er resultatet af fantasifulde barnesind, *eller* om Nordlands skove faktisk er forheksede, og Niels Junior har en direkte kommunikativ forbindelse til sin afdøde oldefar.

6.4.1 I dialog med eventyret

Hundehoved gør jævnligt opmærksom på sit slægtskab med eventyrgenre i form af sproglige såvel som tematiske referencer. Blandt andet er det en nedgravet skat, der vækker Asgers nysgerrighed og pirrer ham til at afsøge slægtens historie nærmere.²⁷³ Askilds smuglerpenge, som Bjørk graver ned i haven, hver gang familien flytter, bliver et slags ledemotiv, som forløses i romanens slutning, hvor Stinne og Asger graver skatten op blot for at konstatere, at sedlerne er opløste og ubrugelige. På samme måde er Niels Juniors jagt på sin regnbuekrukke et gennemgående motiv. Gennem hele livet søger han at opfylde Rasmus Hugtands profeti ”*Rigdommen vil strømme, gullet skal finde vej til kistebunden.*” (Ramsland 2005: 137) Hans regnbuekrukkedrømme gør ham til en dygtig forretningsmand – lidt for dygtig måske – og til sidst går han sammen med Bundproppen bankerot og flygter fra det uoverskuelige konkursbo. Kontrastprincippet synes i begge tilfælde at være tilstedeværende. Store drømme om en nedgravet skat og en regnbuekrukke fyldt med guld afløses af mødet med rådne pengesedler og et firma, der går bankerot. Det eventyrlige nedbrydes derved af realismen.

²⁷³ Ramsland 2005: 49

Flere af romanens karakterer kan siges at have træk til fælles med kendte eventyrfigurer, hvilket enten udtrykkes eksplicit eller indikeres gennem deres adfærd. Det gælder eksempelvis køkkenpigen Lillian, der efter Elisabeths død, gifter sig med Hans Carlo og bliver til ”den onde stedmor”. I eventyrene er stedmødrene ofte kolde og beregnende. Lillians ondskab opstår, da hun mistænker Leila for at være skyld i sin ufrivillige abort: ”... Leila syntes snart at kunne ane en lurende ondskab i fru mors øjne – som om det var hendes skyld, at fru mor havde aborteret og nu ikke længere kunne blive gravid.” (Ramsland 2005: 260) Senere bliver Lillian en sørgelig og nærmest komisk figur i familien, der lider et stort nederlag, da Hans Carlo nægter at se hende på sit dødsleje og i stedet kalder på sin afdøde hustru, Elisabeth. En anden karakter, der bringer mindelser om eventyrets traditionelle persongalleri, er Randi. Da Bjørk er gravid med sit tredje barn ”tvinger” Randi hende til at drikke grønne vitamindrikke, der stinker afskyeligt.²⁷⁴ Her drages der naturlige associationer til den klassiske heksefigur og hendes ulækre heksebrygge irørt alskens uappetitlige ingredienser. Sammenligneligheden styrkes, da Randi viser sig at blive langt over hundrede år gammel og til sidst er: ”... rynket som et gammelt æble, hendes ryg var krum og hendes øjne næsten forsvundet ind i hovedet.” (Ramsland 2005: 313) Askilds mor ender således med at have en fysisk fremtoning, der minder umiskendeligt om det konventionelle billede af eventyrheksen.

Marianne Quist fungerer også som en slags overnaturlig figur – i hvert fald ifølge Bjørk. Allerede da Marianne som ung pige forfører Niels Junior i Aalborg, mistænker Bjørk hende nemlig for at være dæmonisk – en mistanke, der blot bestyrkes gennem romanen:

”Et kvart århundrede tidligere havde farmor en sen nattetime set en vaskeægte dæmon, og tre er som bekendt et magisk tal. Første gang åbenbarede dæmonen sig for enden af en stjernebikkert. Anden gang gav den sig tilkende i et ukendt antal lyserøde breve, og tredje gang skulle den træde ud fra dametoilettet på en mondæn restaurant.” (Ramsland 2005: 341)

Her ses et godt eksempel på, hvordan Morten Ramsland leger med eventyrgenre ved at eksplicitere og udpensle referencen. Mange forfattere ville lade det være op til læseren at knytte forbindelsen, mens Ramsland lader sin genrebevidsthed komme til udtryk i en slags meta-kommentar, der i en legende og fabulerende tone insisterer på magiens tilstedeværelse.

I det hele taget vrimler det i *Hundehoved* med henvisninger til overnaturlige og mytiske væsner, der på hver deres måde bryder ind i historien og forstyrrer den etablerede verdensorden.

²⁷⁴ Ramsland 2005: 125

Ikke ved at opstå i konkrete skikkelser, men ved at danne en samlet underliggende kraft, der prøver at kradse sig fri af historiens overordnede realismefundament. Et eksempel herpå ses, da den syge Elisabeth passes af ”madlavende tanter og hviskende mostre”, der skræmmer lille Harry ved at tale om ”... åmænd i bækken og sorte huller i kælderens [...] om tohovedede drager, som ville træde ud af væggene...” (Ramsland 2005: 249) De overnaturlige skikkelser etablerer her et univers hinsides det rationelt forklarlige, ligesom de gør, da Leila i kælderen finder gamle billeder af Elisabeth og Hans Carlo. Det er nemlig ikke menneskeskikkelser, der omgiver moderen:

”Hun så sin mor drikke over kors med flæskefjæsedede engle, hun så hende drøne på motorcykel tværs gennem Edens Have med det lyse hår flagrende i alle retninger, og kort efter så hun hende også i mere eller mindre obskøne scener, hvor hun hengav sig til rosenmundede engle og lod behårede satyrer kysse sin hvide hals og kramme sine lår.” (Ramsland 2005: 254)

Leila ser, hvordan uskyldsrene engle og knapt så uskyldsrene satyrer invaderer billederne af sin mor. De mytiske væsner er en del af den fantasiverden, hun etablerer efter moderens død, og billederne ændrer karakter i takt med, at Leilas humør skifter. Samtidig fungerer tiden i kælderen mytiske univers som en slags overgangsrite for Hans Carlos datter, der stopper med at kigge på billederne, efter hun har fået sin første menstruation.²⁷⁵ Teksten beskriver Leilas brud med kælderen fantasiverden som et ”... overrumplende tab af det magiske univers.” (Ramsland 2005: 257) Som det er karakteristisk for store dele af romanen, opstår magien her i et barnesind, der endnu ikke er spoleret af rationel tænkning.

Tilstedeværelsen af karakterer, der spejler kendte eventyrfigurer og den bestandige kredsen om mytiske væsner understøttes i *Hundehoved* af en regulær eventyrmetaforik, som konstant minder læseren om, at universet ikke er entydigt realistisk. Da Lillian efter Elisabeths død begynder at liste op til Hans Carlos værelse, danser hun på bare fødder ”som en anden *elverpige*”²⁷⁶, ligesom Leila føler sig som ”en *prinsesse*, der var faldet i unåde”²⁷⁷, da køkkenpigen indtager sin nye position i hjemmet. På trods af steddatterens chikane af fru mor, der blandt andet involverer afføringsmiddel, synes Hans Carlo stadig, at hans nye hustru er ”den smukkeste fru mor i hele *kongeriget*.”²⁷⁸ Også Stinne sammenlignes med en eventyrfigur, da hun efter voldtægten tilbringer meget af sin tid under bruseren og derfor sætter våde spor i

²⁷⁵ Ramsland 2005: 257

²⁷⁶ Ibid.: 254, egen kursivering

²⁷⁷ Ibid.: 261, egen kursivering

²⁷⁸ Ibid.: 259, egen kursivering

huset som en *havfrue*.²⁷⁹ I fortællingens sidste del har Asger problemer med at skelne sin historie fra det *mosekonebryg*, der stiger op fra mosen bag deres gamle hus.²⁸⁰ Som i eksemplet med dæmonen Marianne Quist, insisterer teksten ved disse sammenligninger på at fremhæve sin inspiration i eller slægtskab med eventyrgenre. Det samme gør sig gældende, når ”en magisk tryllestav”²⁸¹ rammer Stinne og fører hende ind i puberteten, og når Asger lurker på sin storesøster gennem hullet i væggen, og der foran ham åbenbarer sig et ”magisk skue”.²⁸² Sprogliggørelsen af det mytiske, det magiske og det eventyrlige er et gennemgående og signifikant element i *Hundehoveds* tekstuelle univers.

6.4.2 I Nordlands forheksede skove

Det eventyrlige og magiske begrænser sig ikke blot til metaforik og henvisninger til et myteunivers, som ligger uden for tekstens virkelighedsfremstilling. Der indtræffer i romanen episoder, hvor man som læser normalt ville stå over for det afgørende valg enten at karakterisere begivenhederne som empirisk forklarbare eller at stemple fortælleren som løgnhals og derved betragte historierne som udslag af fantasi eller overdrivelse. I *Hundehoved* foranlediges man dog ikke til at foretage et så ultimativt valg. Her præsenteres de mystiske hændelser nemlig så naturligt og integreret, at de ikke ”stikker ud” og bryder med romanens øvrige fortællelag. Samtidig pirrer romanen i flere tilfælde sin læser ved at præsentere en naturstridig episode, som først senere i fortællingen tilknyttes en mulig rationel forklaringsmulighed. Den utroværdige fortælleposition medvirker til at fastholde læseren i en situation, hvor han/hun tilsidesætter sin objektive vurdering af, hvad der er muligt i en fiktionsverden.

Et af de tydeligste eksempler på ovenstående ses, da Niels Junior tilbringer flere uger alene i Nordlands forheksede skove. Som læser er man allerede gennem en tidligere episode sporet ind på, at skoven som fænomen potentielt indeholder en iboende mytisk kraft. Da Æblehovedet og Ida Bjørkvig hengiver sig til hinanden i en sand kærlighedsrus sker det nemlig i Langeskoven: ”Og hér, hvor de var langt fra Bergens skrigende drengekor, begyndte træånder at hviske sælsomme historier, jordstemmer sang mærkelige sange.” (Ramsland 2005: 129) Skoven, som i folketroen er hjemsted for en mangfoldig palet af mystiske væsner, viser sig at være forhekset og opsluger nærmest Ida og Æblehovedet i deres kærlighedssymbiose, så de

²⁷⁹ Ramsland 2005: 339

²⁸⁰ Ibid.: 357

²⁸¹ Ibid.: 320

²⁸² Ibid.: 322

ikke har øje for andet end sig selv og naturen. Kærlighedens magiske beruselse stopper dog brat, da det viser sig, at Ida er gravid. Igen griber de barske realiteter ind og bryder med magien. Historien fungerer som en slags smagsprøve på, hvad der senere venter Niels Junior i det nordlige Norge. Efter at Askild har sønderbanket sin ældste søn, vælger Bjørk at pakke kufferten og tage sine børn med på et fire måneder langt visit hos sin storebror Ejolf i Nordland. Bjørk har på forhånd i eventyrlige vendinger fortalt børnene om sine magiske barndomssommer hos broren – en magi, som Niels Junior kommer til at mærke på egen krop, da han, i nordlysets kraftige stråler og til lyden af urhønsens skrig i det fjerne, følger med en los ind i den dybe skov.²⁸³ Det storslåede sceneri markerer indgangen til en anden verden for Niels Junior, eller som det formuleres i teksten: ”Sådan gik det til, at Flapøre overgav sig til de forheksede skove.” (Ramsland 2005: 202) I Nordlandsskovene møder drengen træånder i form af Herman, som Askild i Tyskland blev tvunget til at slå ihjel, Rasmus Hugtand og to fortryllende piger, der slås om hans gunst:

”De kildrede ham under fødderne med en fjer, når han sov. De dryssede knuste blade ned i øjnene på ham. De tilbød ham farvestrålende psilocybinsvampe, der var saftige som mangoer. Flapøre opdagede snart at den blonde pige førte an i løjerne. Hun var uden tvivl den flygtigste og mest drilske af hans drømmepiger og forsvandt hver gang, han ville røre ved hende. Den brune tog ham derimod i sine arme, tillod ham at sove med hovedet i sit skød, og til sidst syntes en vis rivalisering at opstå mellem de to piger.” (Ramsland 2005: 203)

Disse forskellige skikkelser materialiserer sig alle foran Niels Junior som levende væsner i en verden hinsides den rationelt forklarlige. Alt synes således at være muligt i de forheksede skove, hvor en regnbue ender med at lede Askilds søn ud, da han ikke længere finder velbehag i selskabet fra pigerne, som senere viser sig at være Niels Juniors to store forelskelser; den flygtige og drilske Marianne og den omsorgsfulde Leila. De magiske syner i skoven fungerer på den måde som et slags varsel om det måske største dilemma, han i fortællingen konfronteres med. Hele tiden skal man dog have in mente, at drengen i sin forvildelse spiser euforiserende svampe, hvorfor det er svært at bedømme, hvad der reelt er forgået. Én ting er dog sikkert, Niels Junior udvikler sig fysisk i de uger, han tilbringer i skoven: ”Imens han skændtes med Hugtanden, mærkede han, hvordan hans lem voksede; hvordan hår brød ud gennem huden; hvordan muskler værkede og knogler gav sig” (Ramsland 2005: 202) Ligesom med

²⁸³ Ramsland 2005: 200

Leilas fantasifulde færd i kælderens har Niels Juniors møde med Nordlands forheksede skove karakter af en rite, der markerer overgangen fra barn til voksen. Da han vender hjem til Ejlif og resten af den bekymrede familie, er det med dun på overlæben og iført for småt tøj.²⁸⁴ Teksten giver ikke noget entydigt bud på, om fremkomsten af ånderne skyldes indtagelsen af de hallucinerende svampe eller om Nordlands skove faktisk er forheksede, hvorfor læseren fastholdes i en tøvende tilstand, der er kendetegnende for store dele af romanen. Vigtigt er det dog at uddrage, at historien afspejler Niels Juniors subjektive sansning af skovens mytiske aura, og at oplevelsen er med til at udvikle og forme hans identitet. Senere i fortællingen tager han sin egen søn Asger med ud i skoven for at kurere drengens mørkeangst. Her fortæller Niels Junior om sine barndomsminder fra Nordland og om en række træånder, der i samme moment træder frem foran Asger.²⁸⁵ På den måde overleveres myten om skovens eventyrlige univers gennem generationer fra Bjørk til Niels Junior og videre til Asgers fantasifulde barne-sind, hvor magien kan spire og udvikle sig. I Asgers fantasiverden plages han dog snarere af det uhyggelige væsen, Hundehoved, som ”skabes” af storesøster Stinne og stadig forfølger fortælleren ind i voksenlivet.

Som nævnt fremstår synet af de to drømmepiger i skoven som et slags varsel for Niels Junior, der senere i livet foretager et skæbnesvangert valg, da han forlader sin familie og rejser til Canada med Marianne. Brugen af tegn og varsler forbindes gerne med eventyr- og fantasygenren, men indgår også som et gennemgående element i *Hundehoveds* fabulerende fortællemodus. Blandt andet varsles død og liv i Bjørks drømme. Natten før hun føder Niels Junior, drømmer hun, at en solsikke vokser ud af hendes mave, og da en gråspurv flyver ind i vinduet og, trods kort tids bevidstløshed, overlever sammenstødet, er Bjørk sikker i sin sag.²⁸⁶ Umiddelbart før fødslen af Anne Katrine drømmer hun, at en af Askilds kubistiske figurer stiger ned fra væggen og truer hende med en skalpel, og samme nat som Niels Junior mister livet ved Mount Blakhsa, hjem søges Bjørk igen af et mareridt:

”Den nat drømte farmor, at en fugl forvildede sig ind i hendes stue og slog hovedet mod vinduet, da den ville flyve ud igen. Det var den samme fugl, som Æblehovedet havde set som lille dreng, dengang der skete mærkelige ting ude på dasset, men denne gang blev fuglen liggende på gulvet, indtil Askild samlede den op og smed den i skraldespanden.” (Ramsland 2005: 359)

²⁸⁴ Ramsland 2005: 205

²⁸⁵ Ibid.: 226

²⁸⁶ Ibid: 78

Gråspurven, som var med til at varsle sønnens fødsel, dukker nu op i drømmeverdenen for at fortælle Bjørk, at Niels Junior er død. Som naturens sendebud symboliserer fuglen livets uomgængelige cyklus. Det er ikke kun Bjørk, der ved hjælp af en sjette sans, er i stand til at foregribe begivenhedernes gang. Niels Junior har igennem størstedelen af sin barndom en slags telepatisk kontakt til sin for længst afdøde oldefar, Rasmus Hugtand. Det er blandt andet gennem denne kilde, at Niels Junior informeres om Thorstens død, førend resten af familien ved besked.²⁸⁷ Den mytiske grundlægger af familiens rederi benævnes både som ”et brutalt genfærd”²⁸⁸ og ”en håbløs profet”²⁸⁹ og er sit oldebarns tro følgesvend i en utryk og omskiftelig barndom. Det profetiske genfærd fungerer som en slags usynlig rådgiver for Niels Junior, der forføres af løfter om guld og rigdom. Som gennemgående figur er Rasmus Hugtand et glimrende billede på den fantasifulde og til tider magiske barneverden, *Hundehoved* tematiserer historien igennem. Han kan dog ikke ”blot” afskrives som et fantasifoster, da han fortæller og forudsiger ting, som Niels Junior ingen chance har for at kende til. Dermed tvinges læseren endnu engang til at acceptere *Hundehoveds* grundlæggende præmis, nemlig at slægtshistorien fortælles af en utroværdig fortæller, og at det realistiske deraf blandes med fantastiske, utrolige og til tider naturstridige elementer.

Morten Ramslands fortælling synes umiddelbart at udspille sig i et realistisk og for læseren genkendeligt miljø. Den bestandige kredsen om det eventyrlige samt barndommens fantasiumivers er dog med til at placere romanen i et grænsefladeområde, som med jævne mellemrum overskrides og lader plads til overdrevne eller overnaturlige skildringer. Disse overskridelser ryster ikke umiddelbart læseren, som flere gange gøres opmærksom på, at fortælleren, Asger, er en løgnhals. Dermed indoptager *Hundehoved* et af den magiske realismes grundprincipper, nemlig fortællerens urokkelige ro og insisteren på det overnaturlige som del af den realistiske beskrivelse, ligesom det bl.a. er tilfældet i Márquez’ *100 års ensomhed*. Hvor det i romanen her primært er fortællerens subjektive udlægning af virkeligheden, der etablerer forbindelsen til det magiske, er det fx i Allendes *Åndernes hus* særligt den hinsides kontakt med afdøde familiemedlemmers ånder og spøgelser, der skaber en sådan kontakt. Som beskrevet ovenfor spiller kontakten med afdøde familiemedlemmer også en særlig rolle i fortællingen om fami-

²⁸⁷ Ramsland 2005: 110

²⁸⁸ Ibid: 114

²⁸⁹ Ibid: 191

lien Eriksson. Det er netop igennem Niels Juniors telepatiske kommunikation med Rasmus Hugtands spøgelse, at magien i *Hundehoved* for alvor indvarsles.

7.0 Magisk realisme i dansk forklædning

Tre værker har nu dannet grobund for en analytisk undersøgelse, som gerne skulle bringe os nærmere en forståelse af, hvorledes den magiske realisme udtrykkes i nyere dansk litteratur. Som beskrevet i indledningen kan det synes paradoksalt at udvælge værker til analyserne, der som udgangspunkt ikke direkte har været betegnet som magisk realistiske men måske blot har været sat i forbindelse med strømmingen på enkelte, udvalgte parametre. Vi synes dog, det åbner op for en mere interessant og åben diskussion af værkernes genre- og stilmæssige udtryk, hvis de ikke på forhånd er fast kategoriserede. Analyserne har været med til at pege på, at de udvalgte værker ikke sådan lader sig indfange i faste kasser og klassifikationer, da de alle har vist sig som særdeles dynamiske, tvetydige og i bakhtinsk forstand polyfone. Vi har igennem analysearbejdet derfor tilstræbt at gå til det enkelte værk på dets egne præmisser og derigennem forsøgt at undgå at trække en på forhånd fastlagt ”magisk realistisk skabelon” ned over de enkelte værker. Det, som nemlig har været vigtigt at holde sig for øje, er, at det teoretiske fundament, som har dannet vores forudgående forståelse for feltet, er bygget på teoridannelser udarbejdet for litteratur, der ligger uden for Danmarks grænser. Og hvem siger, at magisk realisme finder samme udtryk i Danmark som i Latinamerika?

Ud over disse forhold er det af største nødvendighed at holde sig for øje, at de udvalgte værker er udpræget forskellige, da de først og fremmest præsenterer meget varierede historier, indhold og plot. I *Slægten Laveran* udfoldes et meget mangetydigt og fragmenteret univers af forskellige skæbner – et værk, der både er blevet betegnet som skæbne-, skæmte- og kriminalroman. I modsætning hertil fremstår *Kvinden og aben* som et spektakulært moderne eventyr placeret midt i Londons hektiske metropol, hvor ”prinsessen” ender med at stikke af med sit ”udyr”, mens *Hundehoved* til slut tegner sig som en utraditionel, grotesk slægtsroman med den mundtlige fortælling og erindringen i fokus. At værkerne er meget forskellige er ikke så mærkeligt, da de for det første er skrevet på forskellige tidspunkter og af vidt forskellige forfattere med hver deres personlige fokus og motiv. Svend Åge Madsen skriver sin roman ind i den overliggende madsenske makrotekst, Peter Høeg skriver en skarp, til tider selvironisk, civilisationskritisk roman ovenpå *Frøken Smillas fornemmelse for snes succes*, mens Morten Ramsland prøver kræfter med at skrive den helt store gennembrudsroman. Forfatterne har således sikkert aldrig forestillet sig eller bedt om, at disse værker skulle sammenstilles i en større komparativ analyse, på samme måde som de sikkert heller ikke har haft for specifikt for

øje at skrive sig ind i nogen fast litterær tradition – det være sig magisk realisme eller andre. Sammenkoblingen mellem henholdsvis de tre udvalgte værker og den magiske realisme som strømning er med andre ord ene og alene foretaget af os i lige netop denne opgaves ærinde og er altså ikke noget, værkerne i sig selv ”beder om” via intertekstuelle referencer eller lignende.

Når dét er slået fast, findes der dog, på trods af grundlæggende indbyrdes forskellighed og uafhængighed, signifikante og interessante fællestræk romanerne imellem, der kan siges at lægge op til en komparativ behandling af de tre værker, fx det faktum at to af disse udspiller sig som reelle slægtsromaner. Selvom romanernes indhold og plot herudover grundlæggende er divergerende, deler de dog nogle gennemgående motiver, hvorunder fx den karakteristiske kærlighedshistorie kan medregnes. I *Slægten Laveran* finder man en romantisk fortælling om den fallerede købmand Kasper, der desperat jagter den uopnåelige filmstjerne Diam, som til sidst må give fortabt over for Kaspers ihærdige og stædige bejlen til sit livs kærlighed. De to indgår i en tæt symbiose, hvor de sammen trækker sig længere og længere ind i deres egen kærlighedsboble og væk fra den virkelige verden. Et lignende motiv findes i *Kvinden og aben*, hvor Madelene og Erasmus repræsenterer den på papiret umulige kærlighedsrelation, som i praksis udfolder sig i fuldt flor og udvikler sig til en idyllisk tosomhed i analogien til Paradisets Have. De trækker sig på samme måde som Kasper og Diam ind i sig selv og hinanden og væk fra de omkringliggende samfundsordener. Selvom et sådant symbiotisk kærlighedsforhold ikke står lige så centralt og tydeligt i *Hundehoved*, kan det dog også siges at være repræsenteret heri gennem relationerne mellem Æblehovedet og Ida Bjørkvig samt henholdsvis Niels Junior og Marianne Quist og Leila.

I modsætning til kærlighedssymbioser som disse ses i alle værker et gennemgående motiv omkring de bærende karakterers ulykkelighed og herigennem et ønske om og forsøg på at bryde ud af den skæbne, de af forskellige årsager er placeret i. Vi ser bærende karakterer, der mere eller mindre direkte befinder sig på randen af sammenbrud og derfor søger ud på en eksistentiel rejse på jagt efter en form for indre værdi – herunder fx Madelene, der inderligt ønsker sig ud af det trivielle og ensomme overklasseliv, Kasper der søger væk fra det ensformige hverv som købmand og flere generationers repræsentanter i *Hundehoved*, der helt konkret flygter med halen mellem benene fra traumatiske minder og oplevelser primært i barndoms- og ungdomstiden. Interessant er det, at disse karakterer i deres flugt fra den ubehagelige virkelighed og de omkringliggende familie- og samfundsnormer ofte søger ud i naturen for ”at

finde sig selv”. Nærmere bestemt er det *skoven*, der i alle de analyserede romaner danner rammen om i hvert fald ét af disse tilflugtssteder. I *Hundehoved* udgør Nordlandsskovene et magisk nulpunkt for den ulykkelige Niels Junior, der sammen med sin mor og søskende er flygtet fra den far, som har gennempryglet ham. I skoven befinder han sig i et psykedelisk drømmedelirium, hvor al normal tids- og stedsopfattelse er ophævet, og hvor han i løbet af ganske få uger gennemgår den magiske udvikling fra dreng til mand. Den eksistentielle flugt til skoven har i *Kvinden og aben* samt *Slægten Laveran* snarere karakter af en indirekte kritik af og flugt fra eksisterende samfundsforhold, som både skovgangsbanden i *Slægten Laveran* og Madelene i *Kvinden og aben* har fået nok af. Her er det henholdsvis Risskov og St. Francis Forest, der danner rammen om deres personlige frirum. Som bemærket i foregående analyse, er skoven i folketroen ofte omgærdet af mystik og magi, og den er derfor også en fast bestanddel af og hjemsted for myter og eventyr. Skoven er dermed en væsentlig faktor i etableringen af en kobling til den magiske realisme, der dyrker båndet til det mytiske og eventyrlige – et mytisk-eventyrligt slægtskab, som har været fuldstændig uomgængeligt i alle tre værker. Gennem det teoretiske forarbejde har vi erfaret, at det eksotiske rum og miljø meget ofte er rammedannende for det magisk realistiske univers i litteraturen, særligt i den latinamerikanske magiske realisme. Det er ikke muligt at etablere et specifikt *dansk* litterært miljø, hvor fx regnskove, jungler og savanner indgår som konstituerende for det eksotiske og tropiske, hvorfor man må benytte sig af andre elementer, hvis den magiske realisme skal udtrykkes. Her kan *skoven* være et dansk bud på en ”nordisk-eksotisk” etablering af det magiske. De mystiske, dybe, uendelige mørke skove, man finder i fx Norge, Danmark og Sverige, er i hvert fald et varemærke for den skandinaviske krimibølge, der er blevet kult i både Storbritannien og USA under betegnelsen ”nordic noir”,²⁹⁰ og fungerer her som en konstituering af det særligt nordisk-mytiske rum.

Det punkt, hvor romanerne dog har sit nærmeste slægtskab, er samtidig punktet, som efter vores opfattelse allertydeligst kobler værkerne sammen med den magiske realisme – nemlig det område, som omhandler fortællernes udlægning af det fiktive virkelighedsplan(er). I samtlige af de analyserede romaner finder vi fortællerforhold, der for læseren ofte fremstår som flertydige og kryptiske, hvilket forårsager tøven i forhold til, hvad denne skal tro og tænke om de beskrevne begivenheder og hændelser. Igennem både Wendy B. Faris og Amaryll B. Chanadys kriterier for den magiske realisme fremgår det, at den magisk realistiske tekst må

²⁹⁰ dr.dk

udtrykke i hvert fald to forskellige men ofte sammensmeltede virkelighedsplaner; ét som re-præsenterer en kobling til realiteternes verden og en rationel virkelighedsopfattelse samt ét, hvor overnaturligheden accepteres som en del af virkeligheden. Værkernes fortællere præsenterer alle sin læser for en tilsyneladende realistisk kobling til den genkendelige verden uden for fiktionen, samtidig med at mere eller mindre mystiske og overnaturlige hændelser integreres som en del af selvsamme virkelighedsgengivelse. I *Slægten Laveran* præsenteres et flertydigt fortællerunivers, hvor den bærende jegfortæller indtager ikke mindre end tre forskellige fortællerinstanser undervejs, mens der i *Kvinden og aben* figurerer et ”mere almindeligt” nul-fokaliseret 3. personsfortællerforhold med forskelligt personfokus. På trods af de forskellige fortællerforhold udfylder fortællerne af de to værker nogenlunde samme funktion i forhold til deres læsere – en funktion, der på mange måder indfanges af Luis Leals opfattelse af den magiske realisme. Som tidligere beskrevet opfatter den mexicanske forfatter magisk realisme som en bestemt holdning til virkeligheden, hvor fortælleren ikke behøver at retfærdiggøre de mystiske eller magiske indslag, fordi fortælleuniverset ikke udelukkende beherskes af et rationalistisk verdensbillede. Således beskrives det magiske af fortællerne i *Kvinden og aben* og *Slægten Laveran* som helt normalt på trods af, at det bryder med naturlovene, som det fx er tilfældet, da aben pludselig begynder at tale, og Bine svæver ud af supermarkedet. Fortælleren nærer i disse situationer en urokkelig ro i forholdet til de for læseren overnaturlige eller magiske hændelser. Det rækker dog ikke ved det, der fremgår som Chanadys andet kriterium i karakteristikken af den magiske realisme, nemlig at læseren faktisk genkender de to virkelighedsplaner som modstridende, selvom fortælleren umiddelbart implicit afviser dette med sin dominerede ro. I *Hundehoved* støder vi igen på et lidt flertydigt og utroværdigt jegfortællerforhold, hvor der dog i modsætning til i *Slægten Laveran* lækkes mulige rationelle forklaringer på det umiddelbart magiske og overnaturlige. Det er fx tilfældet under Niels Juniors ”forheksede” uger i Nordlandsskovene, hvor fortælleren flere gange gør opmærksom på, at de fortryllede elementer skyldes drengens psilocybin-hallucinationer. Alligevel opstår der gennem romanen situationer, hvor det mystiske eller magiske ikke sådan lader sig affeje med rationelle forklaringer. Dette forhold samt den fremherskende erkendelse af, at fortælleren er en decideret løgnhals, som i høj grad lader sin fantasi digte med gennem hele fortællingen, etablerer tøven hos læseren samt det, man kunne kalde for et decideret magisk realistisk fortællerforhold. I Chanadys optik indbefatter det, at fortælleren ”tilbageholder viden” ved ikke klart at give en vurdering af begivenhedernes autenticitet, sådan som det kan siges at være

tilfældet i *Hundehoved*. Det forårsager, at læseren får svært ved at integrere de to virkelighedsplaner i en sammenhængende semantisk kode.²⁹¹ Netop i denne sammenhæng opstår den karakteristiske tøven hos læseren ifølge Faris, som i forbindelse med sin tredje karakteristika for den magiske realisme fremfører, at det ikke kun er i fantastisk litteratur med et perspektiv som Todorovs, at der kan opstå tøven. En sådan kan ligeledes opstå i magisk realistisk litteratur i takt med læserens ”fortvivelse” over den svære forening af to forskellige virkelighedsopfattelser.²⁹²

Det særlige fortællerforhold, der med en urokkelig ro men ofte også på kryptisk og mystisk vis sammenkobler to umiddelbart modstridende virkelighedsplaner, er altså ikke bare en genkommende træk de tre værker i mellem, det er samtidig en klar forbindelse til den magiske realisme, som den er defineret af Leal, Faris og Chanady. Disse forhold knytter sig umiddelbart mest til læsereffekten og -funktionen, men som beskrevet i teorien, kan strømmingen også defineres ud fra mere stilmæssige parametre. Analyserne har vist os, at de tre værker har et eller flere stilistiske elementer til fælles med en karakteristik magisk realistisk stil, men samtidig afspejler de hver sit subjektive forfatterudtryk. Således anslås der i *Slægten Laveran* en meget legende og parodisk tone, som bl.a. konstitueres igennem et broget ordvalg, hvor både sjældne og selvopfundne ord samt særdeles kryptiske navne finder vej ind i det særligt madsenske stilunivers. Stiltræk som disse er som bekendt også at finde i Rigmor Kappel Schmidts karakteristik af den magisk realistiske skrivestil, hvorunder også det eksotiske rum fremhæves som et genkommende træk. Et sådant er af de tre analyserede værker særligt knyttet til *Kvinden og aben*, hvilket som beskrevet allerede etableres på den farverige forside, videreføres gennem romanens udprægede postkoloniale perspektiv samt i Madelene og Erasmus’ flugt til det idyllisk-eksotiske paradis i St. Francis Forest. Romanen integrerer herudover bizarre episoder som et stilmæssigt træk specielt mod slutningen af fortællingen, men det er dog uden tvivl Morten Ramslands *Hundehoved*, der allertydeligst opbygger en fast forbindelse til det grotesk realistiske stilunivers. Analysen har vist, hvordan romanen på adskillige parametre afspejler en bakhtinsk groteskopfattelse med middelalderens karnevalisme som litterært forbillede. Med andre ord er der altså ikke nogle af de udvalgte og analyserede romaner, der indbefatter alle de karakteristiske stiltræk, som Schmidt opstiller for den latinamerikanske magiske realisme, men hver især repræsenterer de enkelte, bærende stiltræk herfra.

²⁹¹ Jf. Chanadys tredje kriterium for magisk realisme.

²⁹² Jf. Faris’ tredje karakteristika for magisk realisme.

7.1 Et spørgsmål om kultur?

Analysearbejdet har på flere måder dementeret Miguel Angel Asturias' påstand om europæernes manglende evne til at fabulere. De tre romaner søger på hver sin måde tilbage til myterne og formår at integrere magien i det reelle på en måde, så læseren accepterer sammensmeltningen. Alligevel er værkerne ikke automatisk blevet påklistret magisk realisme-mærkatet i deres reception, hvilket kan have flere årsager. Magisk realisme er først og fremmest et relativt nyt litteraturteoretisk felt og opfattes af mange som en rendyrket latinamerikansk strømning. Man er altså ikke vant til at ty hertil, når man i litteraturen støder på overnaturligheder, og vil derfor i stedet have tendens til at klassificere tekster som fantastiske uden en nærmere undersøgelse af fantastikkens relation til dens latinamerikanske, litterære efterkommer. Samtidig kan man stille spørgsmålstejn ved, hvorvidt det overhovedet er nødvendigt at placere danske værker i en litterær kasse, der er opstået i en kultur meget fremmed fra vores egen. I den traditionelle latinamerikanske dyrkelse af naturreligioner forklares uforklarlige fænomener ved at tilskrive naturen en speciel kraft, og man tror på, at elementer som ild, vand og vind styres af iboende ånder. Hele dette verdenssyn bygger altså på et fundament, hvor overnaturligheder, som i en vestlig optik ville blive rationelt begrundet, består som en immanent del af hverdagslivet. Magisk realismes måske vigtigste karakteristika, den naturlige sammenbinding af en rationel og irrationel verden, kan dermed siges at afspejle en grundlæggende livsfilosofi, som ligger meget fjernt fra den gængse vestlige tankegang. Heri afspejles tilmed den vanskelige afgrænsning til fantastikken, hvor det naturstridige, jævnfør Todorov, frembringer en tøven hos læseren. Historien viser da også, at værker, der sædvanligvis kategoriseres som fantastiske, ofte er skrevet i den vestlige del af verden eller i de mere moderne dele af Latinamerika.

Der har altså været tradition for at forbinde europæisk litteratur, som blander realisme og det overnaturlige, med fantastikken. Analyserne af henholdsvis *Slægten Laveran*, *Kvinden og aben* og *Hundehoved* har dog vist, at der findes forfattere i Danmark, som på forskellige parametre har ladet sig inspirere af den fabulerende latinamerikanske skrivestil. Ingen af romanerne er tro kopier af den magiske realismes hovedværker, *100 års ensomhed* og *Åndernes hus*, men de trækker hver især på nogle af strømningens grundelementer. Når de danske værker ikke indeholder alle de særegne karakteristika, skyldes det måske, at de er opstået i en kulturel kontekst, der divergerer markant fra Márquez', Allendes og de andre magiske realisters. Det er derfor diskutabelt og må delvist bero på en subjektiv vurdering, hvor iøjnefal-

dende de magisk realistiske karakteristika skal fremstå, før det er legitimt at plastre en sådan betegnelse på et dansk værk. Vægtes det stilistiske eksempelvis højere end læsereffekten eller skal begge komponenter indgå før litteratur kan kaldes magisk realistisk? I høj grad afgøres vurderingen af, om man anskuer magisk realisme som en fasttømret latinamerikansk strømning, eller om man løsriver sig fra en sådan statisk tilgang. Vi mener, at magisk realisme tilbyder et helt uomgængeligt analyseværktøj i forhold til vores tre analyseobjekter, simpelthen fordi fantastikken, især Todorovs version, har sine klare begrænsninger, der gør det mere oplagt at betragte denne som en overordnet kategori, hvorunder magisk realisme huserer. Samtidig skal man gøre sig klart, at de tre analyserede værker alle kan siges at være hybrider, der på postmodernistisk vis blander forskellige genretræk og modi, hvorfor det er omsonst at foretage en entydig magisk realistisk kategorisering. Af samme grund synes det mest logisk at betragte den latinamerikanske version af magisk realisme som en strømning, der enten modificeres eller indgår som modalitet, når den optræder i dansk litteratur.

På trods af den vanskelige sondring mellem fantastik og magisk realisme mener vi, at sidstnævnte bedst karakteriserer de tre analyserede romaner, hvilket hovedsageligt skyldes den grunddistinktion, der tydeligst adskiller skrivetraditionerne. Ifølge teorien sammensmelter magisk realisme det realistiske og det overnaturlige univers på harmonisk vis, mens fantastikken lader dem fremstå som modpoler og fastholder læseren i en tvivlstilstand. Distinktionen kompliceres, når Faris påpeger, at også den magiske realisme skaber tøven, fordi den typiske læser tilgår litteratur med en realistisk forankret forventningshorisont og derved undres, når denne brydes. Vi må dog holde fast i, at når værkerne gennem deres narrative struktur forbereder læseren på overnaturlighederne, og når protagonisterne, som er læserens midlertidige rollemodeller, ikke forbløffes men i stedet fastholder en urokkelig ro i mødet med det naturstridige, så er der tale om en magisk realistisk fremstilling. Selvom man som læser indimellem betænker sig grundet sine indgroede læsevaner, så er denne tøven ikke i nogle af værkerne et så bærende element, at man kan karakterisere dem som strengt fantastiske.

Man kan dog ikke helt udelukke fantastikken i analyserne af *Slægten Laveran*, *Kvinden og aben* og *Hundehoved*. Først og fremmest er det fantastiske en så indgroet del af magiske realisme, at teorierne på flere punkter overlapper hinanden. Dernæst er feltets teoretikere langt fra enige om, hvor mange værker fantastikken indbefatter, og om det overhovedet kan karakteriseres som en genre. Ser man nærmere på Todorovs teoridannelse, vil man eksempelvis finde store ligheder mellem det, han betegner som ”det vidunderlige” og magisk realisme. I

”det vidunderlige”, der grænser op til det slet og ret fantastiske, sker der en accept af det overnaturlige, som forbliver uforklaret. Skulle man anskue vores tre værker fra et todorovsk perspektiv, ville de med stor sandsynlighed blive kategoriseret som ”vidunderlige”. Flere af Rosemary Jacksons tanker er ligeledes anvendelige på de tre romaner. Hun anskuer det fantastiske som en modalitet, der i dialog med det virkelige, svinger frem og tilbage, hvorfor teksten skiftevis præsenterer det mimetisk realistiske og det urealistiske, der bryder hermed. Igennem denne brede definition kan man naturligvis også anskue romanerne. Tydeligst ses det i *Kvinden og aben*, hvor det realistiske islæt fastholdes ganske længe inden handlingen eskalerer og magien blomstrer. I Åsfrid Svensens teoridannelse er især opfattelsen af fantastik som kaoskræfter, der bryder med en socialt konstrueret samfundsorden, ganske interessant. Både *Slægten Laveran*, hvor Robinerne samles i kampen for en alternativ livsførelse og *Kvinden og aben*, der udfordrer vores grundlæggende civilisationsopfattelse, kan med fordel betragtes ud fra et sådant perspektiv. Fantastikkens teoretikere tilbyder altså hver især nogle tanker og ideer, som kan inkorporeres analytisk, hvis ikke man stirrer sig for blind på en overordnet adskillelse af fantastik og magisk realisme.

Som ovenstående diskussion illustrerer, er der flere mulige grunde til, at det er ganske få danske værker, der i tidernes løb er blevet betegnet som magisk realistiske. Der er en udbredt tendens til altid at nævne Ib Michael som den danske repræsentant for strømmingen. Vores analyser har imidlertid tydeliggjort, at der findes andre forfattere, som på forskellige måder indarbejder magisk realistiske elementer i deres litterære produktion. I *Slægten Laveran* konstitueres fortællingerne af en fabulerende og legende tone, *Hundehoved* opererer med en grotesk stil, mens *Kvinden og aben* indoptager det tropiske rum i dens tematiske skildring af menneskets relation til naturen. Den vigtigste kobling til magisk realisme er dog, at ingen af de tre værker opstiller en naturlig verden som modpol til en overnaturlig verden, men i stedet lader de to horisonter smelte sammen i et helhedsbillede. Her skabes det vigtigste bindeled til de latinamerikanske foregangsværker.

8.0 Konklusion

I vores indledende afsøgning af det magisk realistiske felt blev vi hurtigt bevidste om, at det var umuligt at undgå samtidig at orientere sig i den meget omfattende fantastiske forgrening af litteraturen. Det skyldtes for det første, at både fantastikken og den magiske realismes fiktionsuniverser integrerer karakteristiske brud med den rationelle virkelighedsnorm. For det andet viste det sig, at de to litterære traditioner ikke alene deler denne grundlæggende præmis, men at den magiske realisme delvist kan siges at være opstået på baggrund af netop fantastikken. Derfor har en stor del af vores teoretiske diskussion måtte kredse om, hvorledes man sonderer imellem to skrivetraditioner, der af nogle betragtes som to sider af samme sag og af andre anskues som to vidt forskellige anliggender.

Med de erfaringer, vi har gjort os gennem arbejdsprocessen, er det umuligt for os at betragte de to traditioner som gensidigt uafhængige. For at kunne indkredse det særegne magisk realistiske har det dog været nødvendigt at tilnærme os en egentlig, konkret sondring i bestræbelsen på at kunne betragte den magiske realisme isoleret og herigennem uddrage en teoridannelse til brug i analysearbejdet. På baggrund af de benyttede teoretikeres synspunkter udledte vi en differentiering mellem fantastikken og den magiske realisme, der henholdsvis tog udgangspunkt i tekstens effekt på eller funktion over for læseren samt i det konkrete, stilistiske udtryk. Som diskussionerne gennem både teori og analyse har vidnet om, falder en sådan statisk sondring dog ofte til jorden, fordi de to traditioner har så meget til fælles og derigennem ”flyder sammen” på mange områder. Hvor vi ved starten af arbejdsprocessen for dette speciale havde en forståelse af to adskilte og forskellige traditioner, er vi nu bevidste om, at de hænger sammen i en kompleks relation. Fantastikken fremstår som en nærmest uendelig stor modus, hvorunder der indgår en meget bred kam af litteraturtyper. Ud fra fantastikken springer den grotesk realistiske modus, som den er beskrevet ved fx Bakhtin, mens den magiske realisme primært opstår som strømning ud fra denne underkategori til fantastikken. På den måde tegner den magiske realisme sig som ”det tredje led” i en litterær kæde af modi og strømninger, der beskæftiger sig med alternative verdensordener. Derfor er det heller ikke så mærkeligt, at magisk realisme forveksles og sammenkædes med fantastikken.

Hvor vi betragter fantastikken og den groteske realisme som overordnede, tværgående modi, har vi som bekendt valgt at benævne magisk realisme en strømning. Det skyldes, at den primært er opstået som litterær tendens i den latinamerikanske del af verden og dermed har en

specifik kulturel forankring hertil. Dansk litteratur hviler selvsagt ikke på samme kulturelle underlag som der, hvor strømmingen har sit arnested. Selvom det derfor ikke giver mening at tale om decideret magisk realistisk *strømning* i dansk litteratur, er det dog stadig meningsfuldt at betragte dele af den danske litteratur iført magisk realistiske briller. De danske forfattere kan, ligesom forfattere alle mulige andre steder i verden, lade sig påvirke og inspirere af de latinamerikanske forfattere, der skriver magisk realistisk, hvorfor det magisk realistiske i dansk øjemed må betragtes som en modus, der kan indgå i uendeligt mange blandingsformer.

Analyserne af de tre udvalgte værker har nuanceret vores billede af den magisk realistiske modus, sådan som den tegner sig i nyere dansk litteratur. Her er det nødvendigt at notere sig, at det ikke har været muligt at uddrage generelle konklusioner omkring den nyere danske litteratur som en samlet enhed, men at vi naturligvis blot kan tale ud fra de tre analyserede værker skrevet i henholdsvis 1988, 1996 og 2005 af tre meget forskellige forfattere.

I *Slægten Laveran* ses et bredt udsnit af flertydige fortællere, mens den for værket meget karakteristiske rejse mellem forskellige rum, herunder virkeligheds- og fantasirum, udtrykkes gennem både forfatterens og karakterernes metafikitive brug af fiktionen. De utallige virkelighedsbrud, som romanen indeholder, bliver bl.a. udtrykt gennem en tematisering af spektakulære drømme og varsler. Generelt etablerer *Slægten Laveran* et forunderligt univers, der særligt kommer til udtryk gennem det legende og parodiske i både tematik og sprog. Romanen har desuden et tæt samhørsforhold til myten og fremstår med sine utallige meta- og intertekstuelle referencer som en decideret genrehybrid. Svend Åge Madsen fremsætter en civilisationskritik, der kan siges at kæde romanen sammen med den magiske realistiske strømning i skildringen af mødet mellem en herskende kultur og en marginalkultur. Alt i alt tegner *Slægten Laveran* sig som en polyfon og grænseløs fortælling, der konstant spiller på paradoksaliteten i den sammenhæng, som opstår på trods af et kontrastfyldt, grotesk kaos.

Den efterfølgende analyse af Peter Høegs *Kvinden og aben* viste, at den er et godt eksempel på et værk med en komposition, der netop er med til at opbygge den magisk realistiske modus gennem læserens forventninger til et tilsyneladende realistisk univers, som brydes. Romanen er samtidig den af de tre analyserede værker, som tydeligst etablerer det realistiske islæt fra start, mens det magiske dog løbende trænger sig på. Da aben begynder at tale, insisteres der på læserens accept af en anden verdensorden og normalitetsforståelse, hvorefter det underlige og bizarre udfoldes i fuldt flor. Det for den magiske realisme særligt kendetegnede

tropisk-eksotiske islæt etableres i *Kvinden og aben* allerede gennem forsideillustrationen, som også foregriber og sætter forventningen til en tematisk kredsen omkring kultur–natur samt dyr–menneske. Det er samtidig den magiske relation mellem kvinden og aben, der i romanens slutning bringer mennesket tættere på dyret samt dyret tættere på mennesket – en udflydende grænse mellem to forskellige verdensordener. Den bærende tematik omkring natur kontra kultur etableres i høj grad gennem en mytisk, bibelsk hypotekst, der fremstiller en alternativ, paradisisk flugtvej ud af den besnævrende civilisation. Det er i disse forhold, at Høegs gennemførte – grænsende til selvironiske – civilisationskritik bliver tydelig for læseren.

Den sidste af vores analyserede værker, *Hundehoved*, tegner sig som en decideret slægtskrønike med et stærkt samhørsforhold til de kanoniserede latinamerikanske slægtsromaner, som fx *100 års ensomhed* og *Åndernes hus*. Gennem hele romanen er den mundtlige fortælling et bærende element parallelt med fragmenter af (måske) konstruerede erindringer. Stilen er derfor meget fabulerende, og der lægges aldrig skjul på, at fortælleren er en løgnhals, som i høj grad lader sin fantasi digte med gennem fortællingen. Heraf opstår der forvrængninger, men også ekstreme kontraster på det stilistiske plan, hvor det groteske og tragikomiske spiller en helt afgørende rolle for romanens samlede udtryk. Der er gennemgående et enormt fokus på en degraderende kropslighed, hvor det hæslige og det komiske samt det høje og lave blandes i en grotesk sammensætning, der understreger det gennemgående tema om det sammensatte menneske. Romanens magiske og eventyrlige islæt er særligt knyttet til det barnlige univers, i høj grad gennem den unge Niels Juniors kommunikation med sin afdøde oldefar. Som i *Slægten Laveran* foretages rejsen mellem virkeligheds- og fantasirum løbende gennem romanen, der netop indoptager et af den magiske realismes grundprincipper: fortællerens urokkelige ro.

Romanerne har ikke overraskende vist sig at være meget forskellige, både hvad angår form og indhold. Alligevel har en sammenligning af de tre værker vist, at der kan udledes signifikante lighedspunkter imellem dem, herunder fx slægtshistorien samt en genkommende fortælling om karakterer involveret i kærlighedssymbioser og eksistentielle kriser. I vores optik har det mest interessante fællestræk romanerne imellem været den karakteristiske udlægning af to forskellige virkelighedsplaner skildret gennem dynamiske fortælleforhold. Netop disse kan siges at være medvirkende til at etablere et slægtsskab til den magisk realistiske strømning. Selvom alle værker således kan siges at have træk tilfælles med den latinamerikanske skrivestil, er det på forskellige parametre, værkerne hver især etablerer denne forbin-

delse. Hvor koblingen i *Slægten Laveran* særligt konstitueres gennem den legende og parodiske sproglige stil og tone, er det i *Kvinden og aben* en karakteristisk brug af det eksotiske i en tematisk skildring af mennesket over for dyret, at sammenhængen tydeligst fremtræder. *Hundehoved* er, sammenlignet med de andre romaner, den tydeligste eksponent for det karnevalistiske groteske, der ligger til grund for den magiske realisme. Som det er fremgået, er der derfor ingen af værkerne, der indbefatter alle de stilnormer, Rigmor Kappel Schmidt opstiller for den latinamerikanske skrivetradition, men hver især repræsenterer værkerne altså en flig heraf.

Analyserne af *Slægten Laveran*, *Kvinden og aben* samt *Hundehoved* har givet os muligheden for at udlede nogle generelle betragtninger omkring magisk realisme i en nyere dansk litterær kontekst. Det har været signifikant, at alle værkerne opererer med skoven som et helt centralt fænomen både på et plotmæssigt og et mere tematisk fortolkningsplan. Vi har argumenteret for, at inkorporeringen af skoven kan betragtes som en vigtig faktor i den kulturelle ”oversættelse”, der indrammer slægtskabet til den magiske realisme – skoven kan anskues som den ”nordisk-eksotiske” udgave af det tropiske rum, der er så karakteristisk i den latinamerikanske skrivestil. De analyserede værker har desuden givet os grund til at formode, at den magisk realistiske inspiration giver de danske forfattere mulighed for at udfolde en civilisationskritik på en ny måde. Den magisk realistiske modus har i to af analysetilfældene vist sig at kunne udfolde civilisationskritikken ved at integrere og udfolde en alternativ verdensorden, hvor de marginaliserede samfundsordener får lov at komme til orde – en udnyttelse af det magisk realistiske spil på flere forskellige virkelighedsforståelser. Analyserne har desuden vidnet om, at når danske forfattere indimellem lader sig inspirere af de latinamerikanske forfatters magiske skrivestil, kan den massive mytiske og eventyrlige forankring direkte overføres til den danske litteratur. Dog indoptager de ikke en decideret latinamerikansk ånde verden og mytedannelse, men lader i stedet en vestlig myte- og eventyrtradition danne udgangspunkt for fortællingerne. Det ses eksempelvis, når *Slægten Laveran* pasticherer over Robin Hood-myten, *Kvinden og aben* inkorporerer biblen som hypotekst, og *Hundehoved* bestandigt kredser om en velkendt eventyrmetaforik.

På baggrund af alle disse teoretiske og analytiske refleksioner, må vi sammenfattende konkludere, at det nok ikke vil være korrekt eller hensigtsmæssigt at benævne noget decideret ”dansk magisk realisme” eller at tale om en ”dansk udgave af magisk realisme”. De værker, vi har udvalgt til analyse, afspejler på forskellig vis en *inspiration* fra den latinamerikanske ma-

giske realisme med hver deres særegne forfatterstil og -aftryk. I dansk øjemed må magisk realisme derfor i stedet betragtes som et litterært fænomen, hvor forfattere har ladet sig inspirere og påvirke af en strømning med et markant anderledes kulturelt udgangspunkt.

9.0 Abstract

Since the 1960's a wave of Latin American writers have written popular literature balancing on the border between reality and fantasy. This literary trend, named "magic realism", has affected Danish literature in different ways. Especially writers such as Ib Michael, Poul Vad, Peter Høeg and Svend Åge Madsen are linked with the trend of magic realism. They have all incorporated and applied the characteristic style of writing from Latin-American writers such as the pioneer Gabriel García Márquez. However, the field have been given limited academic attention, and with three different examples of analysis as point of departure, the scope of this thesis is to investigate how the magic realism unfolds in recent Danish literature.

From theoretical perspective, we discovered various misunderstandings and misconception of the term "magic realism" as is it often used indiscriminately with diverse meanings. Consequently we had to carry out a thorough theoretical investigation of the origin of the movement, mode and genre from the same period of time. That included a closer examination of the theory behind the fantastic literature, which also integrates a characteristic breach with an apparent rationalistic view of the world. It became clear that the fantastic can be regarded as a mode, on the basis of which grotesque realism and magic realism originate from. In the fantastic theory, the thoughts of Tzvetan Todorov are left behind as a recurrent point of departure for other fantastic theoreticians. However, as he represents a very narrow comprehension of the term, we expanded our realm of understanding by including the psychoanalytic theory of modality by Rosemary Jackson and the social constructivistic approach by Åsfrid Svensen that both integrate a broader understanding of the fantastic.

In continuation hereof, we exhaustively concerned oneself with theory formations regarding magic realism, with carnivalism and the grotesque realism as expressed by Mikhail Bakhtin, as point of departure. We accounted for how the origin of magic realism can be found in widespread myth-makings with cultural bands connecting it to the Latin-American continent. In the thesis, Wendy B. Faris and Amaryll B. Chanady represent an approach to the magic realism that braves a historical perspective and instead put up specific characteristics to define the literary trend. We supplemented this comprehension with the stylistic delineation of the magic realism presented by Rigmor Kappel Schmidt. In this way, we discovered specific characteristics that characterize the magic realism and the fantastic, respectively. However, it

turned out to be difficult to stick to only one delimited distinction between the two traditions, as they share the same point of departure and overlap in many points.

With this taken into consideration, we analysed three pre-selected works; *Slægten Laveran* (1988) by Svend Åge Madsen, *Kvinden og aben* (1996) by Peter Høeg and *Hundehoved* (2005) by Morten Ramsland. The works turned out to be very different, but shared the fact that they all appeared as dynamic and polyphonic novels. Another aspect of significant importance is that all novels, through more or less spectacular conditions of narrative, reveal puzzling universes of fiction, portraying on conflicting but at the same time merged plates of reality – a distinctive characteristic of the magic realism. It cannot be argued that all novels embody the theoretic criteria defined for the magical realistic literature, but each represents different parts of the stylistic characteristics of the trend: in *Slægten Laveran* the tale is constituted by a fabulated and playing tone, *Hundehoved* operates with a grotesque style, while *Kvinden og aben* assimilates the tropical room in its thematic portrayal of the relation between human and nature.

The analysis gave us the opportunity to deduce something more general about magic realism in recent Danish literature. Among other things, we argued that the Nordic forest in particular can be regarded as an important factor in the cultural “translation”, that happens in the transformation from Latin-American to Danish literature. At the same time we discovered that the “adoption“ of the Latin-American style of writing gave Danish writers the opportunity to write critique of civilization in a new way. Summarizing, we concluded that it is not appropriate to name anything actual “Danish magic realism” or a “Danish version of magic realism”. Instead it can be argued that Danish writers have been inspired by, and applied parts of, the Latin-American movement. In a Danish context this can be regarded as a transgressive mode with a considerably different cultural point of departure.

10.0 Litteraturliste

Andersen, Peter Anker (2007): "Kvinden og aben og dens prætekster", i *Synsvinkler* nr. 35, årg. 16.

Angulo, María-Elena (1995): *Magic Realism – Social Context and Discourse*, Garland Publishing Inc., New York og London.

Bakhtin, Mikhail (1965): *Karneval og latterkultur*, Det lille Forlag, Frederiksberg.

Bruhn, Jørgen og Lundquist, Jan (2001): "Forord" i *Karneval og latterkultur*, Det lille Forlag, Frederiksberg.

Bøggild, Jacob (2007): "Efterskrift", i *Den fantastiske litteratur – en indføring* af Tzvetan Todorov, Forlaget Klim, Århus.

Carstensen, Mette Holm (2005): *Hvor magien og det reelle mødes*, Specialerapport udarbejdet ved Syddansk Universitet, Kolding.

Chanady, Amaryll Beatrice (1985): *Magical Realism and the Fantastic: Resolved vs. Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., New York & London.

Dalgaard, Niels (1996): *Dage med Madsen – eller Livet i Århus. Om sammenhænge i Svend Åge Madsens forfatterskab*, Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet.

Faris, Wendy B. (2004): *Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Vanderbilt University Press.

Freud, Sigmund (1919): "The Uncanny", i *Fantastic Literature. A Critical Reader* af David Sandner (red.), 2004, Praeger Publishers, Westport.

Gemzøe, Anker (1997): *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatter-skab 1962-1986*, Forlaget Medusa.

Gemzøe, Anker (2000): "Tavshed og Ord. Om Villy Sørensens "Ægget"", i *Kritik* nr. 47.

Gemzøe, Anker (2009): "Hundske familie billeder. Fortælling og maleri i *Hundehoved*", i *Interaktioner. Om kunstarternes produktive mellemværende* af Peter Stein Larsen, Peder Kaj Pedersen, Ernst-Ullrich Pinkert, Bent Sørensen (red.), Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.

Genette, Gérard (1997): *Palimpsests – Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln & London.

Genette, Gérard (2004): "Modus", i *Narratologi* af Stefan Jensen og Henrik S. Nielsen (red.), Århus Universitetsforlag, Århus

Handesten, Lars (2007): "Eksistens og romaneksperiment", i *Dansk Litteraturs Historie. Bind 5 1960-2000* af Klaus P. Mortensen og May Schack (red.), Gyldendal, København.

Henitiuk, Valerie (2003): "Step into My Parlour: Magical Realism and the Creation of a Feminist Space", i *Canadian Review of Comparative Literature*, Juni 2003, Canadian Comparative Literature Association

Høeg, Peter (1996): *Kvinden og Aben*, Munksgaard/Rosinante, København.

Jackson, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen & Co Ltd., London.

Johansen, Ib (1986): *Sfinksens forvandlinger*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.

Jørgensen, Bo Hakon (1988): "Bogstavelighedens fiktion – om fantastiske fortællinger", i *Nordica* Bind 5, 1988, Odense Universitetsforlag, Odense.

Madsen, Svend Åge (1988): *Slægten Laveran*, Forlaget Hovedland, Højbjerg.

Mose, Gitte (1996): *Den endeløse historie*, Odense Universitetsforlag, Odense.

Møller, Hans Henrik (1987): "Hvad er fantastisk litteratur?", i *Bogens verden* nr. 7, årg. 69.

Nielsen, Helge (1976): *Det groteske: Begrebshistorie. Litterær kategori. Groteskteorier*, Berlingske forlag, København.

Ramsland, Morten (2005): *Hundehoved*, Rosinante, København.

Schmidt, Kappel Rigmor (1997): *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*, Forlaget Klim, Århus.

Schøllhammer, Karl Erik (1986): "En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori", i *Litteratur og Samfund* nr. 41.

Stidsen, Marianne (2005): "1965-2000. Mellem kanon og kultur – et forsøg" i *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*, af Jens Anker Jørgensen og Knud Wentzel (red.), Gyldendal, København.

Svensen, Åsfrid (1991): *Orden og kaos – Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*, Aschehoug, Oslo.

Sylvest, Ove (1987): *Det litterære karneval. Den groteske realisme i nyere danske romaner*, Odense Universitetsforlag, Odense.

Todorov, Tzvetan (1970): *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Forlaget Klim, Århus.

Zerlang, Martin (2001): *Fem magiske fortællere*, Forlaget Spring, Hellerup.

Zerlang, Martin (2007): ”Abens poetik” i *Dansk litteraturs historie Bind 5 1960-2000* af Klaus P. Mortensen og May Schack (red.), Gyldendal, København.

Webadresser

Biblen

Det Gamle Testamente, Anden Mosebog, Kapitel 2, Vers 3-10

Onlineudgave:

<http://www.bibelselskabet.dk/BrugBibelen/BibelenOnline.aspx?book=2Mos&id=1&chapter=2b>

(Hentet 27-03-2013)

denstoredanske.dk, nr. 1:

http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Gamle_testamente/Moses?highlight=moses

opslag ”Moses”

(Hentet 27-03-2013)

denstoredanske.dk, nr. 2

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Engelsksproget_litteratur/Engelske_titler/Robin_Hood

opslag ”Robin Hood”

(Hentet 27-03-2013)

denstoredanske.dk, nr. 3

http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/f-fk/fabulere?highlight=fabulere

opslag ”fabulere”

(Hentet 26-04-2013)

dr.dk

http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Laeseclubber/Events/Krimimesse_2012/Artikler/20120330105051.htm

Om Nordic noir

(Hentet 08-05-2013)

forfatterweb.dk 1

<http://www.forfatterweb.dk/>

Peter Høeg-portræt af cand.mag. og journalist Pia Andersen Høg

(Hentet 04/04-2013)

forfatterweb.dk 1

<http://www.forfatterweb.dk/>

Morten Ramsland-portræt af cand.mag. og journalist Pia Andersen Høg

(Hentet 25/04-2013)

litteratursiden.dk, nr. 1

<http://www.litteratursiden.dk/artikler/magisk-marquez-om-100-aars-ensomhed>

Artikel om *100 års ensomhed* af litteraturstuderende Martin Toft

(Hentet 23-05-2013)

litteratursiden.dk, nr. 2

<http://www.litteratursiden.dk/artikler/jeg-tror-paa-skaebnen-siger-isabel-allende>

Isabel Allende-portræt af cand. mag. Nanna Rørdam Knudsen

(Hentet 23-04-2013)

litteratursiden.dk, nr. 3

<http://www.litteratursiden.dk/artikler/pynt-paa-stamtraeet-om-hundehoved-af-morten-ramsland>

Artikel om *Hundehoved* af litteraturstuderende Martin Toft

(Hentet 26-04-2013)

11.0 Bilag I

Komposition, oversigt (*Slægten Laveran*)

1. JEG SKAL ALDRIG GLEMME (5-13)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
2. *hvordan Kaspers datter mistede sin fred, hvordan hun traf Sjat under de flåede tomater, og vendte Super Dupér på hovedet* (14-18)
Alvidende fortæller, synsvinkel Bine
3. DET LÆNGE VENTEDE BREV (19-27)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
4. *hvordan Bine traf den navnkundige Lange Joan, og hvordan lovens forlængede arm kom til kort over for de langfingrede* (28-33)
Alvidende fortæller, synsvinkel Bine + politiet
5. ”HER EFTER MIN DØD (34-41)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
6. **Pigen der levede i sine drømmes skygge** (42-50)
3. personsfortæller, personbundet til Rigmor Laveran (tilbageblik)
7. *hvordan Hasefri svor en dyr ed, og Robine blev bekendt med Villy Skofod* (51-61)
Alvidende fortæller, synsvinkel Bine
8. JEG TROR JEG DRØMTE (62-67)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
9. **Man skal høre meget...** (68-82)
3. personsfortæller, personbundet til Rigmor Laveran
10. **... Før ørerne falder af...** (83-94)
3. personsfortæller, personbundet til Rigmor Laveran
11. **... Men mere før de bliver sat på igen** (95-107)
3. personsfortæller, personbundet til Rigmor Laveran
12. *hvordan Robine fik en-lille-én som ven, hvorefter de sammen begyndte at male byen rød* (108-115)
Alvidende fortæller, synsvinkel Bine
13. EGENTLIG VILLE JEG GERNE (116-120)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
14. **Drengen der kvalte sine drømme** (121-127)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral

15. *hvordan Robine dirigerede landmålere, telefondestruktører, klokkere og røgbombeexperter* (128-136)
Alvidende fortæller, synsvinkel hos Robine
16. PLUDSELIG ER ALT IDYL, (137-143)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
17. *hvordan det lykkedes Robine at stjæle et teater, og Sten Pekoral at få sin første succes* (144-150)
Alvidende fortæller, synsvinkel Robinerne
18. BYEN VAR LIDT USIKKER (151-159)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral
19. **Døden står de unge på lur, men de gamle for øjnene** (160-172)
3. personsfortæller, personbundet til Rigmor Laveran
20. JEG FINDER DET VANSKELIGT (173-182)
Jeg-fortæller, Sten Pekoral