

Arbejdsrapport nr. 8  
Institut for Litteraturhistorie  
Aarhus Universitet

## Forord

Teksten i dette hæfte er et foredrag holdt på Center for Litteraturvidenskab og Semiotik, Odense Universitet i december 1996. Foredraget beskæftiger sig med den spanske forfatter Javier Marías' roman *Et hjerte så hvidt* fra 1992. Romanen anskues fra to synspunkter, dels et tekstanalytisk, dels et litteraturhistorisk. I det litteraturhistoriske snit placerer jeg romanen i et post-postmoderne felt, som er et felt, der endnu er åbent for megen diskussion. Foredraget har dermed både et analytisk og et lettere polemisk sigte.

Foredraget udspringer af mit ph.d.-forskningsprojekt, der har titlen: "Den spanske roman efter 1975 - filosofi og litteraritet".

**Et hjerte så hvidt**  
**- en post-postmoderne roman af Javier Marías**

Jeg har kaldt mit foredrag "*Et hjerte så hvidt*<sup>1</sup>- en post-postmoderne roman af Javier Marías" (og jeg undskylder den uskønne titel), hvilket lægger op til en diskussion af romanen i et epokemæssigt og stilmæssigt perspektiv. Jeg skal imidlertid understrege, at jeg ikke vil gå ind i en diskussion af postmodernismen som sådan. Jeg vil gå ud fra, at der på nuværende tidspunkt har dannet sig en form for almen konsensus om det "postmoderne". Dette betyder naturligvis ikke, at man ikke altid kan diskutere dette og hint karaktertræk på en mere fyldestgørende måde end det er blevet gjort, men det betyder, at man ikke grundlæggende behøver at legitimere brugen af termen "postmoderne". Det er ud fra en horisont af en alment accepteret postmodernisme, at jeg tillader mig at kalde *Et hjerte så hvidt* post-postmoderne. Romanen markerer helt tydeligt et brud med den postmoderne romantradition fra 1960'erne og frem, selv om den også rummer postmoderne træk. Jeg har valgt ordet post-postmoderne som et forholdsvis neutralt begreb for *tendenser* i dette brud. Det post-postmoderne er ikke en accepteret genre- eller stilafgrænsning, endnu i hvert fald.<sup>2</sup>

Der er imidlertid ingen tvivl om, at der er sket noget nyt og at dette nye er indtruffet med nødvendighed. Sidst i sin bog *The Modes of Modern Writing* om modernisme og postmodernisme skriver David Lodge:

"[...] hvis postmodernismen virkelig havde held til at uddrive ideen om orden (hvadenten denne blev udtrykt i metonymisk eller metaforisk form) fra moderne tekster, så ville den i sandhed udrydde sig selv, idet den ville ødelægge de normer på baggrund af hvilke, vi opfatter dens afvigelser. En forgrund uden baggrund bliver uundgåeligt til baggrund for noget andet."<sup>3</sup>

Det er i en vis forstand det, der er sket. Med andre ord, postmodernismen er, efter at have været det nye, kreative brud med en modernistisk tradition, lige så stille selv gledet ind i traditionen. Ved denne bevægelse er den både blevet styrket og svækket. Den er blevet uomgængelig som en del af litteraturhistorien, men den afgiver ikke længere ny energi til litteraturhistorien.

Hermed står vi med problemet om, hvor litteraturen er på vej hen. Hvis det er rigtigt, som Lodge skriver, at en af postmodernismens grundlæggende ideer er ideen om at uddrive orden, er det naturligt, at post-postmodernismen

som en hovedhjørnestein har et forsøg på at genetablere en orden. Post-postmodernismen vil sætte lys på det, der netop har været i mørke, eller måske vil den finde helt nye områder at beskæftige sig med, som ikke har været set før.

For at undersøge post-postmodernismens indhold og retning vil jeg give en summarisk og meget skematisk stikordsliste til det man i almindelighed forstår ved postmodernisme. Listen yder ikke postmodernismen retfærdighed.<sup>4</sup> Således er flere af følgende karakteristika for simpelt formulerede, men alle indgår i en eller anden form i postmodernismens grundlæggende konstituering, og listen kan dermed tjene som udgangspunkt for diskussionen af post-postmodernismen.

De postmoderne romaner kan siges at have følgende træk:

1. Grundtræk: Romanerne har pastichekarakter eller forholder sig ironisk til én eller flere diskurstyper og ofte også ironisk til deres egen diskurs. Der er megen intertekstualitet og teksten har ofte en metafiktiv drejning.
2. Opbygning: Romanerne har ofte labyrintisk karakter. Handlingen, der tit er indviklet, ikke-lineær og tit består af flere forskellige historier, udvikler sig i et spejlmønster, hvor de enkelte episoder henviser til hinanden uden at vise ud over romanen. Der er ikke noget transcendent indhold.
3. Inspiration: Inspirationen hentes ofte fra massemedierne: fjernsynet eller filmen, og fra popkulturen generelt.
4. Sted: Romanerne foregår ofte i en storby, omend denne by ikke altid er lokalisérbar. I sit væsen er den postmoderne roman kosmopolitisk, ikke-lokal og ikke-national. (Nogle gange kan romanerne foregå eksotiske eller fantastiske steder)
5. Grundtone: Romanerne er, som sagt, ironiske, ikke alvorlige og opfatter sig selv som en sproglig leg, der er til for legens skyld.

Disse fem træk, der refererer til hvert deres niveau i en beskrivelsesmodel, indgår alle i postmodernismen. Umiddelbart ville man måske tro, at post-postmodernismen ville konstituere sig ved at sætte modsat fortegn foran de enkelte karakteristika. Så enkelt er det ikke. Når man bruger begrebet post-postmoderne er det vigtigt at understrege, at det første "post" markerer, dels at post-postmodernismen kommer efter postmodernismen, dels at den også er afhængig af postmodernismen (ligesom postmodernismen er determineret af sit dobbelte afhængigheds- og uafhængigheds-forhold til modernismen). Post-postmodernismen skabes dermed i et glidningsforhold til postmodernismen og ikke altid i et direkte modsætningsforhold. I *Et hjerte så hvidt* ses dette bl.a. ved, at mange af bogens træk kan siges at være postmoderne. På afgørende punkter

adskiller den sig imidlertid fra postmodernismen og peger dermed i en anden retning.

Javier Marías tilhører som forfatter den generation, man i Spanien kalder "los novísimos" (de allernyeste).<sup>5</sup> Denne generation begyndte at udgive deres bøger først i 1970'erne, dvs. før Francos død, som man ellers hyppigt sætter som symbolsk vendepunkt for litteraturen. Fælles for generationen er opgøret med den i Spanien relativt dominerende realisme eller socialrealisme-tradition. Men det er ofte blevet påpeget, at der er mere, der adskiller end forener forfatterne. Generationen omfatter de første forfattere (i nyere tid i Spanien), der skriver inden for en forholdsvis fri litterær institution uden censur, og de medvirker alle til det, som man har kaldt et litterært "boom" inden for den spanske roman, og som især sætter sig igennem først i firserne. Dette boom, der stadig giver ekko internationalt, er i sit væsen postmoderne, idet det peger i alle retninger på én gang: der skrives historiske romaner, eventyr-romaner, metafiktive, kriminalistiske og science fiction romaner. Og de enkelte romaner kan i vidt omfang også enkeltvis siges at være postmoderne. Ikke desto mindre er det også inden for dette boom, at de første spor af noget, der ikke er postmodernisme kan anes. Ofte kan udviklingen fra postmodernisme til post-postmodernisme ses inden for et enkelt forfatterskab, således som det er tilfældet med Marías.

De to første romaner af Marías: *Los dominios del lobo* (1971) ("Ulvens egne") og *Travesía del horizonte* (1972) ("På tværs af horisonten") er begge postmoderne. Efter at have skrevet disse succesrige romaner i en relativ ung alder mente Javier Marías, at han var endt i en blindgyde, og han holdt seks års skrivepause. Som han har sagt i et senere interview, var de to første romaner skrevet ud fra en tilstand af uskyld, dvs. uden at tænke over form og indhold, så at sige lige ud af landevejen.<sup>6</sup>

De senere romaner har derimod alle været meget velovervejede og frem for alt er de i modsætning til de tidlige skrevet ud fra det udgangspunkt, at forfatteren havde noget på hjerte (jvf. ovennævnte interview).

*Et hjerte så hvidt* er fra 1992 (dateret oktober 1991), og er Marías' syvende roman. Den tilhører anden eller tredje del af forfatterskabet, hvor han ifølge eget udsagn har brudt med den postmoderne skrivemåde. Et af de mest iøjnefaldende træk er, at grundtonen ikke længere er ironi og pastiche, men derimod alvor. Dette udelukker ikke, at der er ironiske eller humoristiske passager, men det giver romanen en hel anden drejning end tidligere. Sagt på en anden måde, hvor ironien i postmodernismen underminerer alvoren, kan man hævde det modsatte om *Et hjerte så hvidt*. Her underminerer alvoren ironien.

De postmoderne træk ved romanen bliver på forskellig vis parentes-sat. Et helt oplagt og iøjnefaldende eksempel er de eks-plicitte kommentarer, romanen giver til det moderne samfund, som hovedpersonen Juan lever i.

*Et hjerte så hvidt* er en storbyroman, der udspiller sig i hhv. Madrid, Havanna, New York og Geneve. Dette behøver ikke i sig selv at betyde noget. Men dét liv, der udfoldes i disse byer er, måske med undtagelse af Havanna, i høj grad symptomatisk for det såkaldte moderne informationssamfund. Om "tiden" hedder det, at den er hastig, og Juan ser den i modsætning til fortiden, hvor alt foregik langsomt og efter grundige overvejelser og hvor alting var betydningsfuldt, selv tåbelige småting.<sup>7</sup>

Imidlertid trænger samtidsforståelsen mest igennem i beskrivelsen af Juans tolkearbejde ved de internationale organisationers møder. I disse organisationer, hvor man skulle forvente mest politisk magt, vilje og dermed målrettethed i talerne og en rimelig effektiv sproglig referentialitet er der en reelt set, meningstom cirkulation af taler og tekster, som ingen hører og læ-ser:

"Det eneste de delegerede og repræsentanterne for alvor går op i er at blive oversat og tolket, ikke at deres taler og beretninger bliver godkendt eller bifaldet, eller at deres forslag bliver taget i betragtning eller ført ud i livet, hvilket for øvrigt stort set aldrig sker (hverken godkendelse eller bifald eller betragtning eller udførelse)."<sup>8</sup>

I de internationale organisationer er meningen eller betydningen imploderet. Alt bliver oversat til 6-7 sprog, og denne oversættelse er blevet målet i sig selv. Ingen interesserer sig for indholdet. De højeste ledere, parodieret i mødet mellem den spanske statsleder (Felipe Gonzalez) og den engelske regeringsleder (Margaret Thatcher) er latterlige marionetfigurer, der ikke ved hvad, der foregår, eftersom de reelle magtpolitiske transaktioner foregår et niveau lavere og skjult for alle i form af korridorsnak.

Den morsomme eller ironiske beskrivelse af de internationale organisationers virkemåde står emblematiske som en indirekte beskrivelse af den betydningsnivellering, der foregår i hvert fald i den officielle del af det postmoderne samfund: sproget henviser her blot til mere sprog aldrig til "virkeligheden" eller "sandheden". Sproget er intranscendent og selvrefererende - en pointe, der ofte gentages som en generel sandhed i de postmoderne sprogteorier.

Kapitlet om disse organisationer er det eneste, der er gen-nemsyret af ironi, og som sagt kan det tolkes som en lille, omend begrænset, indrømmelse til postmodernismen. Ikke desto mindre er der også her lagt en alvor ind, som underminerer ironien. Ved mødet mellem de to statsoverhoveder, der

selvfølgelig ikke har nogle vigtige politiske meddelelser til hinanden, afsløres det, at deres intetsigende teaterfremtræden dækker over en ikke bare pseudodemokratisk, men direkte antidemokratisk personlig holdning. Under betydningsnivelleringen lurder en stor politisk fare, der afgjort ville gøre en forskel, hvis den kunne ytres offentligt. Bag den glittede facade af flotte politiske taler findes en farlig tavshed.

Historien om de to statsoverhoveder er dermed ikke bare en sjov baggrundshistorie, men er en direkte kommentar til bogens hovedtema: forholdet mellem sproglighed og tavshed og især, hvordan det at fortælle og tie forholder sig til sandheden. I sin organisering af romanen bliver de passager, der vitterligt er post-moderne, på denne måde underordnet bogens egentlige anliggende. Ser man romanen i sin helhed, kan man se den som én lang refleksion over sandhedens problem. Hovedpersonen Juans problem er ikke så meget om sandheden eksisterer, hvilket har været hovedanliggendet for mange postmoderne romaner. Det gør den uomtvisteligt. Problemet er at få denne sandhed til at gøre en forskel, dvs. få indflydelse på livet.

Sidst i romanen falder der en afslørende bemærkning vedrørende dette. Det er i næstsidste kapitel, umiddelbart før Ranz, Juans far, afslører sin historie over for Luisa. Her udtrykker Ranz sin frygt for, at han ved at fortælle Luisa sandheden vil komme til at gøre det samme, som han i sin tid gjorde ved Teresa. Luisa svarer, at hun ikke vil tage sit liv på grund af noget, der skete for fyre år siden, og Ranz siger:

"Det ved jeg godt, ingen tager sit liv på grund af fortiden. Og hvad mere er, jeg tror ikke du ville tage dit liv på grund af noget som helst, om du så i dag fik at vide at Juan lige havde gjort noget i retning af det jeg gjorde og som jeg fortalte Teresa. Du er anderledes, tiderne er anderledes, man tager lettere på tingene og samtidig er de også hårdere, de kan rumme alting."<sup>9</sup>

Tiderne kan rumme alting, tiderne nivellerer alting, i den forstand, at der ikke er nogen forbrydelse, der ikke kan assimileres, forstås, omtales, diskuteres. Sproget har her en dobbeltrolle. På den ene side kan kun sproget vidne om den forbrydelse, der ellers er skjult, på den anden side er sproget den direkte årsag til, at denne forbrydelse ingen betydning får. At fortælle er at negere det fortaltes sandhed:

"Sandheden har ikke glimmer, siger ordsproget, for den eneste sandhed er den man ikke kender og som ikke videregives, som ikke bliver udtrykt i ord eller billeder, den tildækkede og ikke undersøgte sandhed, og måske netop derfor fortæller man så meget eller fortæller alting, for at intet nogensinde skal være sket, når først det er fortalt."<sup>10</sup>

Senere hævder Juan:

"At kysse og at dræbe er måske to helt forskellige ting, men det at fortælle om kysset og om døden nærmer og associerer de to ting til hinanden, det skaber analogi og opbygger et symbol."<sup>11</sup>

Sproget, det at fortælle, tale, skrive gør i en vis forstand alting ens. Det er ikke så meget det sproglige indhold, der udjævner forskellen, det er snarere selve det at ytre sig.

Problemet er, ifølge bogen, at dette problem er blevet større i vores samtid, end det var i vores forældres tid, og grunden til dette er netop, at vi lever i et postmoderne informationssamfund. I informationssamfundet informeres man hele tiden om alt - alt politisk og alt intimt og privat. Alt bliver hele tiden fortalt alle steder fra. Men mens det er rigtigt, at *tiderne* kan rumme alt, så forholder det sig ikke sådan med det enkelte individ.

Ranz hævder, at Luisa aldrig ville begå selvmord og.a. noget, Juan havde gjort. Men bogen viser også, at det netop er dette forhold mellem de to ægtefæller, dvs. det mest intime forhold, der findes, der gør sproget betydende.

"Mellem os eksisterede der ikke urimeligheder, og alt hvad vi sagde, eller måtte sige, skændes om eller bebrejdede hinanden (alt hvad der kastede skygge over os) ville ikke gå i sig selv efter en tids tavshed, men ville derimod få sin betydning, det ville få indflydelse på hvad der måtte komme, hvad der måtte ske med os [...]"<sup>12</sup>

Således er sproget på den ene side postmoderne "betydningsløst". På den anden side er selv den mindste hvisken og det mindste ord altafgørende. Hvis man hævder det første, at sproget er forskelsløst, må man søge betydningen i tavsheden eller i en form for ufor-ståelig sproglighed (f.eks. en nynnen eller en gestus). Hvis man hævder det sidste, at sproget gør en forskel, er jeg'et på en helt anden måde forpligtet over for det, der fortælles. Så ligger skæbnen allerede i sproget. I begge tilfælde ligger interessen i at skabe betydning.

*Et hjerte så hvidt* handler om, hvordan jeg'et kan skabe betydning for sig selv i et ellers betydningsnivellerende samfund. Subsidiært handler den om, hvordan litteraturen kan skabe et betydningsfyldt univers, hvor detaljerne betyder noget og ikke blot er gensidigt henvisende i en uendelig spejlingsbevægelse, som postmodernismen ville det. Hvordan kan individet gøre en forskel og hvordan kan sproget?

## Uvishedens struktur

“Jeg har ikke ønsket at vide”. Sådan indledes romanen. Hoved-personen Juan ønskede ikke at vide, men ved alligevel. Hvad mere er, han afslører langsomt sin viden for læseren og meddelagtiggør dermed denne. Således bærer skriften både hemmelighedens og afsløringens mærke. Teresas selvmord afsløres i første kapitel, men den endelige afsløring af årsagerne og omstændighederne udskydes til næstsidste kapitel.

Ved at åbne med et selvmord, en død, spiller bogen åbenlyst på den type læserforventninger, der aktualiseres i spændings-genren, eller i kriminalromanen. En fuldbyrdet, voldsom død udløser automatisk spørgsmålet om *hvorfor* vedkommende er død, og subsidiært, *hvem* der kan være skyld i det. Romanens opbygning af spænding er imidlertid kun tilsyneladende kriminalistisk. Teresas selvmord indtager kun en sekundær plads i bogens drama, der i højere grad drejer sig om hovedpersonens ønske om og vægring ved at vide. Det er ikke tilfældigt, at bogens titel henviser til Lady Macbeth og ikke til Macbeth selv. Det er vidnet eller medvideren, der er hovedpersonen, ikke den handlende eller den konventionelt ‘skyldige’. Det er således symptomatisk, at Teresas selvmord ikke blot beskrives, men refereres, sådan som det er blevet fortalt til hovedpersonen, jvf. hans udsagn: "jeg har ladet mig fortælle..." i indirekte, passiv stil.

Romanen er en gennemført 1.personsfortælling. Jeg’et Juan installeres suverænt som fortæller (eller genfortæller), så suverænt, at han synes at falde sammen med bogens stemme.<sup>13</sup> Handlinger, dialoger og endda “genstande” fremstår ikke som selvstændige betydende enheder, men væves kontinuerligt ind i fortællerens fortolkningssituation. Brugen af 1. person ental er et meget bevidst valg fra Mariás’ side, som imidlertid giver forskellige fortælle-mæssige problemer. I et interview fra 1989, siger han selv, at ét af de største problemer ved denne form er, at forfatteren bliver nødt til at give afkald på at vide alting.<sup>14</sup> Forfatteren er ikke alvidende, men må begrænse sig til et enkelt perspektiv på historien, nemlig fortællerens, mens de andre personers synspunkter kun kendes gennem referat eller gennem dialogerne, som også er refererede. Dette giver et usikkerheds-moment mht. det fortalte. Læseren hører ikke den hele og fulde sandhed, men kun en fortælling set gennem et højst subjektivt filter, således som det nu er iscenesat fra Mariás’ side.

Denne tendens forstærkes af, at det meste af bogen er fortalt i datidsform. Kun det sidste kapitel (samt nogle tidligere, kortere passager) er skrevet i ren nutid på ‘fortælletidspunktet’, oktober 1991. Handlingen omfatter cirka de fireogtyve måneder, der ligger umiddelbart før oktober 1991, fra Juan



møder Luisa, til de bliver gift og spørgsmålet om sandheden om Ranz' fortid begynder at dukke op og herefter den langsomme afsløring af affæren. Romanen fremstår som hovedpersonens erindring om denne periode og erindringsformen accentuerer spørgsmålet, om man kan have tillid til fortællingen. Husker hovedpersonen nu rigtigt? Erindringen er aldrig uskyldig, den forvrænger også og lyver. Dette usikker-hedsmoment, som jeg-formen og erindringsformen tilsammen fremkalder, er understreget af bogens valg af tema:

"Dét er en anden ide, som dukker op i mine romaner: ideen om at dét ikke at vide ikke bare er en trøst under visse omstændigheder, men også kan være det fundamentale element i en persons overlevelse. Uvisheden eksisterer og muligheden af at uvisheden kan være noget nærende, noget ønskværdigt og under den overfladiske forsøgen på at finde ud af tingene ligger ønsket om at bevare denne uvished."<sup>15</sup>

Uvisheden understreges af erindringsformen. Der er imidlertid også et andet perspektiv ved denne. Mens det er rigtigt, at erindringen er mangelfuld og laver lakuner i sandheden, så kan dette også i høj grad anskues som en arrangeret strategi for fortællingen. Det er klart, at læseren ikke kender til det, som Juan ikke kan huske, men læseren ved heller ikke alt det, som Juan ved, i hvert fald ikke fra starten. Læseren holdes i uvished et langt stykke hen i romanen. Udover at opbygge en basal spænding, bevirker dette, at læseren principielt sættes i samme situation, som Juan hævdes at have været i cirka to år før fortælle tidspunktet, hvor han stadig ikke kendte sandheden. Diskursens opbygning søger at give læserens blik samme løbebane, som Juans blik tidligere havde.<sup>16</sup> Parallelliteten mellem Juan og læseren er imidlertid falsk. Juan har oplevet afsløringen af sandheden inde fra historien, fortløbende og i nutid. Læseren oplever afsløringen af sandheden udefra og i datid, dvs. i tilbageblikkets modus. Dette tilbageblik lader begivenhederne med en betydningstyngde, som læseren ikke forstår, og som de ikke i så høj grad ville have haft i en fortløbende nutidsfortælling.

Et tydeligt eksempel på dette er Miriam, der tilskrives en betydning, der for læseren i første omgang er uforståelig. Hun er på det handlingsmæssige plan blot en biperson, der tilfældigvis tager Juan for sin elsker Guillermo. Først senere afsløres det, at Miriam er en del af et trekantsdrama, hvori ligger indbygget en tilskyndelse til mord, endnu senere, at dette drama er en direkte parallel til faderen Ranz' historie, og først til sidst at dette potentielt er en parallel til Juans egen historie.

Det er logisk, at den viden, Juan har på fortælle-tidspunktet er styrende for fortællingens organisering. Men ved at tilbageholde denne viden for læseren accentueres et misforhold eller skisma mellem fortælling og fortal-  
theden. Juans manglende lyst til at vide, som beskrives på fortal-  
thedens niveau, transformeres på det fortællende niveau til en manglende lyst til at afsløre den viden, han faktisk har.

Det er i dette hul mellem at tie og at afsløre, at teksten skrives frem som en tøvende, afprøvende diskurs. Fortællerens suveræ-  
nitet trækkes bevidst tilbage, ikke for at øge spændingen på det fortal-  
tes plan (jvf. spørgsmålet: hvorfor døde Teresa?), men for retrospektivt at indfange de øjeblikke, hvor 'skæb-  
nen' endnu ikke var afgjort.

Tekstens tøven mellem at tie og at afsløre er således også en tøven overfor det at vælge nutidens determination. Der er ingen tvivl om, at Ranz er morder, men denne viden er så overvældende, at den truer med helt at afbryde talen, ligesom Teresas død altid har været omgivet af total tavshed på det fortal-  
te niveau.

Døden og mordet er begivenheder, der har det tilfælles, at de i første instans er anti-kommunikative og i sig selv næsten ufor-  
tællelige. De er ultimative og grænsesættende begivenheder, der bremser livets almindelige og udvekslende sproglighed, en effekt, der er så meget desto større, hvis afdøde eller gerningsmand står i nær relation til én selv. Derfor må afsløringen af Ranz' uger-  
ning udskydes til næstsidste kapitel af romanen. Det er selve denne udskydelse, der muliggør fortællingen. Skriften bygger på tavsheden.

Dermed skabes der på et overordnet plan det, jeg har kaldt et skisma mellem på den ene side den viden, der markeres af fortæl-  
lingens organisering og betydningsladning af bestemte detaljer og på den anden side den uvidenhed teksten tilstræber ved på det fortal-  
te niveau at fortie den altafgørende baggrundshistorie.

### **Det fortællende niveau**

På det fortællende niveau, dvs. på det formelle niveau, er uvisheden bevidst indbygget i en tøvende, men forholdsvis let fremadskridende skrivestil. Ofte fortælles der i enkle, ligefremme sætninger, der isoleret set er uproblematisk og ofte rensat for metaforiske komplikationer:

"Lyset fik Luisa til at vågne lidt op og hun bad om noget at drikke, og da hun havde drukket lidt følte hun sig bedre tilpas, og da hun følte sig lidt bedre tilpas var hun indstillet på at snakke lidt..."<sup>17</sup>

De korte sætninger i parataktisk sidestilling med simple konsekutive konnotationer giver en hverdagsagtig, refererende stil (og så, og så...). Denne simplicitet slår dog i dette tilfælde over i parodi på grund af den overdrevne brug af "lidt" og gentagelsen af hver sætnings sidste led i den efterkommende (og hun bad om noget at drikke, og da hun havde drukket lidt følte hun sig bedre tilpas, og da hun følte sig lidt bedre tilpas...). Stilen er så bevidst forsimplende, at det virker mistænkeligt. Den klarhed der hersker i de indledende sætninger i sekvensen (mellem to punktummer) forsvinder da også, hvis man læser sekvensen til ende.

"Lyset fik Luisa til at vågne lidt op og hun bad om noget at drikke, og da hun havde drukket lidt følte hun sig bedre tilpas, og da hun følte sig lidt bedre tilpas var hun indstillet på at snakke lidt, og da hun var blevet klar og så at lagenerne var mindre klæbrige og at hun selv havde det bedre og sengen var i orden, og frem for alt da hun forstod og accepterede at det var aften og at dagen var forbi for hende, hvad enten hun syntes om det eller ej, så der ikke var mulighed for at genoptage noget, og der ikke var andet at gøre end at lade som om sygdommen ikke var der, og begrave den i søvnen indtil den næste dag, hvor alt angiveligvis ville vende tilbage til det normale inden for den forholdsvis anormale situation som vores bryllupsrejse var, og hvor hendes legeme ville være kommet i orden og hun ville være legemliggjort igen, da alt det var sket, da var det at hun kom i tanker om min manglende betænksomhed, som hun sikkert ikke havde opfattet som manglende betænksomhed, eller også huskede hun at jeg havde sagt "det skal De ikke tænke på" til en eller anden ukendt person nede på gaden og at der dernedefra var kommet stemmer og råben som hun havde hørt i søvne eller halvsøvne, og som havde vækket hende og måske forskrækket hende."<sup>18</sup>

Sætningerne slynger sig i en mere og mere kompliceret ornamentik. Den konsekutive logik, der går fra "da hun var blevet klar" til "da var det at hun kom i tanker om" brydes op af flere problema-tiserende led, der trækker følgerigtigheden tilbage.

Hvad er eksempelvis forholdet mellem sætningen "dagen var forbi for hende, så der ikke var mulighed for at genoptage noget" og "da var det at hun kom i tanker om"? Er Luisas umiddelbart efterfølgende spørgsmål: "Hvem var det du talte med lige før?" ikke netop en genoptagelse af den foregående episode, hvor Juan ikke ville svare på spørgsmålet (se p. 24)? Og er hendes spørgsmål ikke netop en potentiel trussel mod den normalitet, som Juan

hævder vil genoprettes dagen efter, fordi Luisa føler sig bedre tilpas? Følgerigtigheden brydes op i semantikken mellem sætning-erne i Juans egen diskurs. Den meddelelse, der gives læseren, er dobbelt og selvmodsigende.

Sådan skabes der usikkerhed gennem romanen helt ned i selve sprogbrugen, i semantikken og sætningsstrukturen.

Udvider man perspektivet fra sekvens-niveau til et niveau, der indbefatter større perioder, nedbrydes overblikket yderligere, som man eksempelvis ser det i 'perioden' fra p. 136-137. Juan slår her fast, at "Den virkelige forening af ægtefolk og par skabes af ord...", hvorefter følger en lang modifikation: "Det er ikke så meget det at...", "Det er ikke blot det at...", "Det er heller ikke kun...", "Det er heller ikke sådan at...", og endelig "Det er snarere sådan at..." Næret så langt tror man, at man får svaret på ægteskabets problem. Men "det er snarere sådan" efterfølges af "Eller måske er det sådan..." En påstand, fire lange og udfoldede negationer eller modifikationer, efterfulgt af en forsigtig påstand, der herefter udsættes for tvivl. Således brydes de enkelte sætningers klare semantik op. Læseren ledes via enkelheden ind i en kompleks, slynget og tøvende tankegang.

Hertil kommer, at der er et væld af udtryk som "måske", "jeg formoder", "så vidt jeg ved", "jeg tror", der hele tiden stiller spørgsmålstegn ved de udsagn, der fremføres. Og der er mange parenteser og bindestreger, der afbryder lineariteten i diskursen. Bindestregerne forbinder ikke altid, i hvert fald ikke på nogen logisk måde. Se f.eks. p. 13, hvor Juan er inde i en beskrivelse af de ændringer, ægteskabet har medført: "for nu er der ikke tvivl om at vi går det samme sted hen, hvad enten vi vil det eller ej i aften - eller måske var det i går aftes jeg ikke ville." En ulogisk tilføjelse, eftersom der ikke er tale om en konkret aften.

Parenteser plejer at have den funktion, at man her tilføjer noget til den sætning, man er i gang med, som ikke modsiger denne sætning, men som er yderligere information, eller højst en modifikation. Hos Marías kan parenteser imidlertid godt modsige: P. 75 siger Juan, at det var ham, der tog initiativet til at han og Luisa kunne være sammen, og han af og til kunne blive hos hende natten over, men derefter står det i parentes: "(det foreslog jeg, men det endte altid med at jeg gik efter at vi havde kysset og favnet hinanden i vågen tilstand.)"

Den sproglige tøven understreger den usikkerhedstilstand, der hersker på det fortalte niveau. Manglen på en klar sproglig struktur hænger tæt sammen med personen Juans generelle 'krise'tilstand. Men det er også en del af bogens generelle strategi. På alle niveauer foretrækkes dobbelttydige hændelser og ting fremfor entydige. Eksempelvis betyder Miriams håndbevægelse både:

“du er min” og “jeg slår dig ihjel”. Ordet “hvid” betyder både “fejg” og “uskyldig”. Lady Macbeth er skyldig, fordi hun tilskynder, men især fordi hun er medvidende og dog er hun ikke skyldig, for kun gerninger kan gøre én skyldig. Den der står, sidder eller ligger bag os bakker os op i betydningen støtter os, men han/hun til-skynder os også til bedrag og mord. De dobbeltydige figurer medvirker til, at der hersker tvivl om alt. Både på detaljeniveau og mht. de større fortolkningsmæssige bevægelser.

Spørgsmålet er imidlertid, hvilket formål denne strategi med at etablere en så radikal usikkerhed tjener. For at svare på det, er det nødvendigt at se på det fortalte niveau.

### **Det fortalte niveau**

På det fortalte niveau sætter usikkerheden sig igennem som et spil mellem at ønske at vide og at vægre sig ved at vide. I videre forstand drejer denne dobbelthed sig også om et dilemma med hensyn til at determinere sit liv og lade det forblive udestemmeret. Spillet ses udfoldet dels i den polariserede ‘kamp’ mellem Juan og Luisa, dels som en indfoldet dobbelthed i Juan selv.

"Sandt at sige, så har netop mit ægteskab været årsagen til at jeg i den senere tid har ønsket at vide hvad der skete for længe siden (om end jeg snarere har ønsket ikke at vide det, og alligevel fået det at vide). Lige fra jeg indgik det (indgå er et verbum der er ude af brug, men meget nyttigt og betegnende) begyndte jeg at få alle mulige dystre forudannelser."<sup>19</sup>

Ægteskabet er konventionelt set eksemplet par excellence på en forpligtende determination. For Juan er det en negativ determination, der er at ligne med en akut sygdom. Ægteskabet medfører ikke blot en forandring af ens liv, men en udradning af ens identitet. Ved ægteskabets indgåelse har Juan “en ubehagelig følelse af at være ankommet til et sted, og dermed også til et slutpunkt” (p. 12) Ankomsten er det samme som en afsked, underforstået med én selv. Ægteskabet markerer ikke en begyndelse, men et radikalt slutpunkt, der annullerer både fortiden og fremtiden. (se p. 13) Den abstrakte fremtid, hvor alle muligheder endnu står åbne, hvor intet er afgjort på forhånd umuliggøres. Eftersom Juans identitet bygger på muligheden for indetermination, vil ægteskabets determination logisk set gøre ham identitetsløs.

Juan bruger selv sammenligningen med en ubehagelig sygdom, og der er grund til at accentuere det ubehagelige, for de ord, teksten bruger, konnoterer alle død: suspendere, slutpunkt, afslutning, en voldsom ændring, der ikke giver ånderum, afskaffelse, borteliminering, (p. 12 -14).

Læser man romanen forfra, foregriber disse døds-associerende termer den død/det mord, Ranz afslører senere. De "for-udannelser om katastrofe", Juan har i ægteskabet, retfærdiggøres af afsløringen. Læser man derimod romanen bagfra og tager datids-formen i betragtning, så er Ranz' bekendelse en foregribelse af og måske direkte årsag til de døds-konnotationer, der lægges ind i beskrivelsen af ægteskabet. Juan skriver *efter*, at han har hørt bekendelsen og kan ikke undgå at lade det farve fortællingen.

Det afgørende er imidlertid den parallellitet, der skabes mellem den ægteskabelige 'død' og den konkrete død (mordet), en parallellitet, der på subtil vis (og fordi ægteskabet er en narrativ institution) ligestiller det at "vide" og "fortælle" med det at "dræ-be". At vide, at få at vide, at erfare bevirker, at andre personers erfaringer i en vis forstand bliver ens egne. Når man én gang har fået en viden, kan den ikke bare glemmes. Viden forpligter og gør den uskyldige medskyldig.

For så vidt er der her tale om et traditionelt og normativt kommunikationsideal, der bygger på ansvarlighed: Viden om de sande hændelser ændrer (og bør ændre) ens livspraksis. Det er et ideal, der ligger bag alle demokratiske livsytringer. Når Juan vægrer sig ved at vide, er det i anerkendelse af dette princip. Dikotomien i hans liv synes derfor umiddelbart at ligge mellem at hylle sig i illusionen, dvs. bevare sin uskyld, og at erfare sandheden, dvs. blive ansvarlig.

Det er muligt at læse hele romanen ud fra denne dikotomi. Romanen læses da som en etisk udviklingsroman eller en dannelse-roman; det er en læsning, der vil gå nærmere ind i personen Juans udvikling.

### **Ægtemanden Juan og hovedpuden som ledemotiv**

#### **Romanen læst som dannelse-roman**

Juans ubehag ved ægteskabet skyldes to forhold, dels at det via sin konventionelle og institutionelle karakter er en livsdetermination, dels at det er en intensivering af det generaliserede bedrag. De to forhold er imidlertid forbundet, idet det netop er den deter-minerende relation til et andet menneske (den intime andethed), der sætter bedrageriet igang. Bedraget opstår ikke på trods af parrets fællesskab, men i kraft af dette. Ægteskabet udvikler det, man kunne kalde en form for sekundær narcissisme. Det er en ironisk pointe, at her hvor loyaliteten er størst, er også bedrageriet størst. De basale og vigtigste menneskelige relationer hviler tilsyne-ladende altid på bedrag.

Det altoverskyggende problem med ægteskabet er, ifølge Juan, at det er en narrativ institution. Hovedpuden, hedder det, kender ikke til

hemmeligheder, og sengen sammenlignes med en skriftestol, hvor alt fortælles og kommer for en dag. Men netop ved at fortælle alt, forråder man alt:

"Af ren og skær kærlighed eller af dennes essens - at fortælle, informere, proklamere, kommentere, mene, adsprede, lytte og le, og lægge luftige planer - forråder man andre, venner, forældre, søskende, dem man har blodfællesskab med og dem man ikke har det med, gamle kærester og ens egne overbevisninger, tidligere elskerinder, ens egen fortid og barndom, ens eget sprog som man ophører med at tale, og utvivlsomt ens eget fædreland, alt hvad der i et menneske findes af hemmeligheder, eller måske er det snarere fortid."<sup>20</sup>

Bedrageriet ligger her direkte indføjet i sprogligheden, i det at fortælle. At fortælle alt gør de to gensidigt uskyldige, men skyldige overfor alt andet. Overfor dette bedrageri sættes tavshedens bedrageri. Tydeligst ses dette eksemplificeret i Juans fortielse af dramaet mellem Guillermo og Miriam. Men også Luisa er under mistanke for fortællinger, fortællinger af visse ting, der sker mellem hende og Ranz og fortielse af et eventuelt forhold til Custardoy. Fortielsen opleves af begge parter som et bedrageri, der gør dem indbyrdes skyldige. Vi har altså to slags bedrag: bedraget der skyldes sproget og bedraget, der skyldes tavsheden.

Den hvide hovedpude er det gennemgående symbol for det tvetydige fællesskab, der opbygges mellem ægtefællerne. Juan taler om hovedpuden, men understreger flere gange, at det er en talemåde, for i virkeligheden er der altid to. Der er i overført for-stand én hovedpude, fordi ægteskabet er et fællesskab; der er i virkeligheden to, fordi hovedpuden omfatter begge betydninger af ordet "hvid", både det fejge og det uskyldige.

"Hovedpuden er afrundet og blød og ofte hvid, og efter nogen tid ender det afrundede og hvide med at erstatte verden og dens svage hjul."<sup>21</sup>

Hovedpuden er hvid som Lady Macbeth' hjerte og som Teresas og Luisas kroppe. Den kvindelige afrundethed og blødhed tiltrækker som et trygt territorium, et tilflugtssted, hvor verden ophæves og subjektet bekræftes. Hovedpuden er stedet for ægteskabets narra-tive fællesskab, der består i en gensidig opbakning (*respaldar*, at "bakke op"). Når hovedpuden forlades, frivilligt eller ufrivilligt, truer det farlige, som eksempelvis kan være utroskab. Den regnfulde nat, hvor Juan ser Custardoy og får mistanke om utroskab, har han lige forladt hovedpuden: "stod [jeg] op fra sengen og forlod hovedpuden..." (p. 191). I Havanna, mens han lytter til Miriam og Guillermos samtale sidder han i fodenden af sengen med fødderne på gulvet og holder

ryggen ret "uden at støtte den op ad noget" (p.36) (Hovedpuden er okkuperet af Luisa).

I begge tilfælde betyder det at forlade hovedpuden en ydre trussel fra verden mod ægteskabets fundament. Den ydre trussel understreger imidlertid blot en indre trussel, der allerede ligger i hovedpudéfællesskabet. Helt fra starten er Juan klar over det konfliktfyldte i ægteskabet. Ægtefællerne skal, hedder det, dele "en fælles hovedpude, som de vil være nødt til at slås om i søvne" (p. 14). Kampen om hovedpuden er den ubevidste kamp, der konstant udkæmpes mellem parterne om at hævde hver deres individualitet. Hvis hovedpudéfællesskabet er narrativt, er det at vinde hoved-puden både i negativ og positiv forstand at vælge tavsheden og disassocieringen fra partneren. På hotelværelset på Cuba vælger Luisa denne tavshed og udelukker kontakten til Juan ved at lade som om hun sover: "Luise, som ikke sang eller sagde noget, men blot trykkede hovedet mod hovedpuden" (p. 46) En gestus, der tidli-gere er blevet foretaget af Teresa, efter at Ranz har fortalt hende sandheden: "hun talte næsten ikke med nogen, hun trykkede ansigtet ned mod hovedpuden som om hun hverken ønskede at se eller høre" (p. 254)

Den viden, der etableres gennem narrativiteten, åbner for sin egen modsætning: konflikten, tavsheden, afvisningen. Intimiteten og nærværet er truet både indefra og udefra, og både af sproglig-heden og tavsheden.

Luisa er personen, der i kraft af sin 'nysgerrighed', trækker Juan mod mere og mere sproglighed, men hun er samtidig den instans, der via det potentielle utroskab truer med at indsætte den ultimative tavshed, døden. Da Juan forestiller sig, hvordan "Luisa ville have fornægtet og ringeagtet [ham] hvis hun havde delt hovedpuden med Custardoy...", må han straks derefter tænke:

"[...] intet er tilstrækkeligt efter ringeagtelse og afsværgning og foragt, derefter kan kun det følgende skridt komme der er konsekvensen af det foregående, afskaffelsen, aflysningen, døden for den der blev udstødt fra det territorium der afgrænses af hovedpuden."<sup>22</sup>

Når Juan ikke vil vide, når han vil blive i sin osteklokke, er det fordi han er bange for, hvad der vil ske, hvis den løftes. At løfte osteklokken er at udsætte sig selv for fare, direkte, - eksempelvis kan Luisa være ham utro eller pønse på at dræbe ham, eller indirekte, - eksempelvis ved at indse de bedrag, der dagligt begås også indenfor ægteskabet, både ved at tale og tie. Alligevel vil Juan gerne løfte lidt på klokken. Når han anstrenger sig for at høre, hvad Miriam og Guillermo mumler på den anden side af væggen på et hotelværelse i Cuba, er



det ikke fordi, han interesserer sig for Miriam og Guillermo, men fordi den historie fortæller ham noget om ham selv og hans liv.

Normalt, siger han, er det en lettelse for en tolk, når han ikke kan høre eller forstå, hvad folk siger, fordi en tolk altid vil have en tendens til at oversætte, med mindre det forhindres udefra. Tolken er kun i hvile, når der er tavshed eller når det hørte er uforståeligt. Alligevel anstrenger Juan sig til det yderste for at høre, både i hotelværelset i Cuba og senere i sit eget soveværelse under Ranz' bekendelse.

Der er tydelige paralleller mellem de to situationer, f. eks. sidder Juan begge gange i fodenden af sengen, med rank ryg uden opbakning og uden hovedpude og ryger og lytter med bevidstheden om, at hver eneste hvisken, der ikke bliver opfanget eller forstået vil være tabt for altid, en sætning, der gentages i begge situationer (p. 29 og p. 249). Men der er endnu flere paralleller mellem Ranz' historie og refleksioner, og de refleksioner, Juan har haft tidligere i bogen. Ranz har i sin ungdom den holdning, at man elsker højere, hvis man fortæller hemmeligheder til hinanden: "man ønsker med tungen at nå helt igennem", siger han. Juan har samme opfattelse og supplerer i parentes: "tungen som en regndråbe, tungen ved øret" (p. 253). Ranz siger, at en person ikke kan være skyldig i en andens handlinger, selv om vedkommende har tilskyndet til disse handlinger, og Juan supplerer i parentes: "(en tilskyndelse er ikke andet end ord,)" (p. 254). Og sådan fortsætter parallellerne uden nogen form for systematik: Den måde Ranz beskriver Teresas opvågningen på, svarer til Juans beskrivelse af Luisas opvågningen på hotelværelset i Cuba (p. 254), Ranz tilståelse overfor Teresa: "jeg har allerede gjort det", svarer til Juans refleksioner over Macbeth' udtalelse "I have done the deed" (p. 259). Teresa vil som Luisa vide det hele, og Juan gentager i parentes sin overbevisning: det farligste er at lytte (p.260), Gloria tvinger Ranz til at elske hende, hvilket svarer til den engelske regeringsleders tanke, at alle tvinger alle (p. 261), Gloria klæber til Ranz som Miriam til Guillermo (p. 269), Gloria nynner, før hun falder i søvn ligesom Miriam og endelig: Glorias brystholder strammer på grund af den stilling, hun ligger i og Ranz undlader at løsne den, ligesom Juan undlod at løsne Luisas strammende brystholder på bryllupsrejsen (p. 271).

Det er interessant at se, hvordan Ranz' bekendelse finder sted i næstsidste kapitel. For fortælleren afslører her, at bekendelsen er uundgåelig. Det har læseren for så vidt vidst fra starten. Det ville være usandsynligt, at vi efter alt, hvad vi har læst ikke skulle høre forklaringen bag. Det ville kun kunne finde sted i en postmoderne roman, eventuelt med montypythonsk humor. I Mariás' roman ved læseren tværtimod fra starten, at han vil få forklaringen, og

han får den uden for mange omsvøb. Da han først er kommet i gang, falder Ranz' ord, som Luisa har forudsagt det, forholdsvis hurtigt efter hinanden.

De eneste forsinkelser, der optræder, skyldes (udover almindelige samtalepauser etc.) de tanker og kommentarer, Juan indskyder enten ligefremt eller i parentes. De ligefremme tanker er tænkt i situationen. De tanker, der står i parentes, refererer alle direkte til tidligere passager i bogen. Mange af dem er direkte gentagelser fra ord til andet. Gentagelserne virker som en bekræftelse af hele fortællingen. Juan havde ret i at have dystre forud-anelser, han havde egentlig ret i at vælge tavsheden. Men samtidig viser gentagelserne, at hele romanen indtil dette punkt har været lagt til rette med henblik på bekendelsen. Bekendelsen virker som 'konklusion' på romanen.

Overfører vi dette til vores tolkning af fortalthedens niveau i romanen, er konklusionen den, at fortiden altid vil indhente Juan. Parallellerne mellem Ranz og Juan viser, at det er umuligt at fortrænge fortiden og sandheden om fortiden. Helt fra starten har Juan været påvirket af Ranz' historie. Ikke desto mindre forsøger Juan forgæves bogen igennem at undgå eller formindske fortidens magt. Men jo mere han ikke vil vide, jo mere får den fortid - som uvægerligt dukker op som antydninger i samtaler, i en tavshed, eller på direkte forespørgsel af Luisa hos Ranz' venner - en altdominerende og skæbnetung indflydelse på hans liv. At faderen er morder er i romanen aldrig et konkret problem, som der findes et adækvat modspil eller en modstand til. Det er en skæbne, der får Juan til kontinuerligt at revurdere alle menneskelige relationer.

Fra at leve i en 'uskyldig' uvidenhed, bliver Juan trukket ind i en større og større viden, ikke bare om faderens fortid, men om alle de små bedrag og løgne, der eksisterer hele tiden mellem mennesker. Hvert kapitel i romanen fortæller om en ny bedragerisk adfærd: de to statsledere er under deres demokratiske overflade antidemokratiske, Guillemos og Miriams hvisken skjuler intentionen om at begå et mord, ægteskabet, der skulle være et fællesskab, er både et gensidigt bedrag mellem de to ægtefæller og et bedrageri over for verden, Berta (Juans veninde i New York) bliver bedraget af hver eneste mand, hun er i kontakt med, Ranz udøver små bedrag i sit almindelige virke som kunstkender og Custardoy bedrager alle, han kommer i nærheden af, etc.

Hver ny opdagelse af et lille bedrag er en spejling af faderens store bedrag, som i mere end én forstand bliver en metafor for den generelle og menneskelige desillusion. Således står jeg'et mellem en sandhed, der ikke kan forties, og en sandhed, der når den først er fortalt, ikke kan udholdes. Det negative dannelsesprojekt, Juan gennemløber, hvor han erkender mere og mere, munder i sidste kapitel, der har form som en epilog, ud i en tvivlende og

resigneret holdning, der næsten er barnligt regressiv. I bogens sidste linier står Juan på dørtærskelen til badeværelset og betragter Luisa, der er ved at gøre sig i stand:

"jeg står der som en lille dreng der er doven eller syg og som ser på verden fra sin hovedpude eller uden at overskride dørtærskelen, og som derfra lytter til denne kvindelige nynnen med halvlukket mund, og som ikke er der for at blive aflyttet og mindre endnu for at blive fortolket eller oversat, denne ubetydelige nynnen uden egen vilje og uden modtager som høres og læres og ikke glemmes. Denne syngen der på trods af alting kommer ud og som ikke forties eller forgår efter at være udsunget, når den efterfølges af tavsheden i den voksne tilværelse, eller måske er den mandlig."<sup>23</sup>

Bogen synes til sidst at bekræfte ideen om, at dét ikke at vide er et fundamentalt element for overlevelsen. Efter at Ranz' bedrag er fuldt afsløret, står kun denne ordløse nynnen tilbage, "denne ubetydelige nynnen uden egen vilje og uden modtager". Erkendelsen af verdens generaliserede bedrag har med andre ord været for overvældende.

Slutningen er dog åben for flere tolkninger. En af dem er diamentralt modsat af ovennævnte, idet den vægter de positive tilkendegivelser, der også gives i epilogen. Epilogen starter med følgende: "Nu er mit ubehag mildnet og mine fornemmelser er ikke længere så katastrofale, og selvom jeg endnu ikke er i stand til at tænke på den abstrakte fremtid som før, begynder jeg nu igen at tænke vagt..." (p. 277). Hvor Juan tidligere har hævdet, at ægte-skabet kræver, at man eliminerer den man tidligere var, siger han til sidst: "endnu har vi ikke krævet gensidig afskaffelse eller elimineret af den vi hver for sig var før og som den anden blev forelsket i, vi har blot skiftet ægtestand, og dette synes nu ikke så alvorligt eller uoverskueligt: vi kan godt sige vi har købt eller vi vil købe et klaver eller vi skal have et barn eller vi har en kat ." (p. 279) Endelig er det heller ikke uvæsentligt, at Juan siger, at han en dag vil lade sit skæg gro ud for at undgå at komme til at ligne sin far, som han ser ud nu (jvf. p. 283), hvilket symbolsk markerer et oprør med den fader, der i hele bogen har været determinerende for hans liv med Luisa. Desuden får han også her i slutningen (i næstsidste kapitel) et navn, dvs. en identitet. Det er først her, læseren erfarer, at han hedder Juan.

Alt tyder på en forholdsvis lykkelig slutning. Den nynnen, han til sidst lytter til, skal da ikke tolkes som en regression til barnlig uskyldighed, men som et tegn på vilje til overlevelse. Nynnen markerer da en stædig insisteren på at leve videre på trods af en smertefuld viden, netop den funktion, som nynnen har haft for de forskellige kvinder. Denne syngen kommer ud, som der står til

sidst, på trods af alting, dvs. på trods af al viden, og den vil ikke som eksempelvis den sproglige viden blive negeret af tavsheden, tværtimod.

Der kan findes belæg for både den negative og den positive tolkning af slutningen, som befinder sig i hver sin ende af fortolkningsspektret. Spørgsmålet er imidlertid, om læseren er tvunget til at vælge én af mulighederne. Måske skulle man snarere se dem som sider af én og samme tolkning.

### **Romanen set som et oxymoron**

På fortalthedens niveau gebærder romanen sig som en indirekte dannelses- og udviklingsroman; indirekte, fordi Juan ikke dannes eller udvikler sig gennem egne handlinger og oplevelser, men gennem hhv. viden og uvidenhed om andres handlinger. Jeg'et er placeret lidt forskudt i forhold til det episke centrum, som må siges at være okkuperet mestendels af Ranz, men også af f.eks. Miriam, Luisa og Berta. Juans funktion synes at være tilskuerens og i vid udstrækning er temaet hans afhængighed af faderen.

I epilogen kan afhængigheden delvist siges at være brudt, idet faderen selv gennem afsløringen har gennemgået en forandring fra at være ungdommelig og autoritativ til pludselig at fremstå som gammel og lidt medynkværdig. Faderens ændring og det faktum at sandheden kommer frem, frisætter Juan og måske kan han nu indlede et almindeligt, lykkeligt liv med Luisa. At fortælle sandheden gør sandheden ufarlig og forhindrer dermed dens indflydelse. På det fortalte niveau vil man kort sagt skulle tage stilling til, om Ranz' forbrydelse og henholdsvis hans tavshed og afsløring af den har en positiv eller negativ virkning på Juans udvikling. På det fortalte niveau vil man læse narrativt og se handlingen i et kronologisk og udviklingsmæssigt perspektiv.

Ser vi nu på romanen lidt ovenfra og inddrager det fortællende niveau, er det mindre vigtigt, hvor Juans udvikling fører ham hen, og om han udvikler sig overhovedet. På dette niveau vil man i stedet se på den tvetydighed eller ubeslutsomhed, der ligger i alle bogens bevægelser, og som går på tværs af udviklingsperspektivet.

I en anmeldelse af romanen foreslår den spanske kritiker Rafael Conte, at den skal læses som et forlænget og fortsat oxymoron. Oxymoronet indledes allerede i bogens første sætning "Jeg har ikke ønsket at vide, men alligevel har jeg ladet mig fortælle", det fortsætter i de mange dobbeltrettede refleksioner over forholdet mellem at vide og ikke at vide, i det hele taget fascinationen af dobbelttydige bevægelser og ting, og det bekræftes endeligt i den uafgørlige

og tvetydige slutning, hvor Juan stadig holder sig på dørtærskelen (han går ikke ind og beslutter sig ikke for at blive ude). Her lytter han til en nynnen, som både er kvindelig og mandlig, både sprogløs og sproglig med halvt lukket mund, ikke åben, ikke lukket.<sup>24</sup>

Det kendetegnende ved et oxymoron er, at det udsætter eller umuliggør valget mellem de to ligestillede, men modsatrettede elementer, der indgår i figuren; elementer, der altså holdes i en gensidig spændingstilstand. Oxymoronet er en stilistisk figur, der i ét kort udtryk samler et paradoks eller en syllogisme. Det bruges normalt ikke til at beskrive noget, der udfoldes over særlig lang tid. Det er indlysende, at hvis hovedpersonen gerne vil vide noget de første fem sider og ikke vil vide noget de næste fem, så kan det ikke siges at være oxymoront. Oxymoronet kræver samtidighed: jeg vil vide og ikke vide på én gang og tie og tale på én gang, som man gør i ærkeeksemplet: "talende tavshed".

Oxymoronet sætter tiden i stå og det er dermed tæt knyttet til et andet stiltræk, der er karakteristisk for Marías og som jeg kunne tænke mig at nævne kort her. Jeg tænker på romanens tendens til at fastholde situationer i stivnede stillbilleder. Disse stillbilleder er ligesom oxymoronet antinarrative og har mere tilfælles med fil-mens klippeteknik end med den almindelige romanagtige udfoldelse af tingene. Måske kan stillbilledet også have ligheder med maleriet, især med stillebenbilledet. På trods af, at Marías skriver i lange, ofte *meget* lange passager, tenderer hans stil mod at ville udkrystallisere en situation, der i sin detaljeklarhed fastholdes for eftertiden. Teknikken er ikke så meget at kondensere *mange* detaljer i en sekvens, men snarere at lade få, enkle detaljer og enkle modsætninger (rød/hvid, våd/tør, død/liv) indtage en privilegeret plads, således at de fremtræder med stor stoflighed og nærhed.

Hertil kommer, at disse detaljer gentages mange gange gennem romanen, hvor de optræder identisk eller med en betydningsforskydende nuance. Gentagelsen giver detaljerne og dermed de situationer, de optræder i en relativt set for stor vægt i forhold til den narrative fremdrift. Detaljerne tenderer mod at bremse fortællingen, idet læseren automatisk vil tænke tilbage til sidste gang, detaljerne optrådte. Således skabes også en udtalt spejl-effekt, idet forskellige episoder henviser til hinanden.

Effekten af Marías' teknik er, at der i romanen hele tiden optræder to tider, eller to måder at opfatte tiden på.

Der er dels den lineære, kronologiske tid, som udfolder handlingen narrativt. Marías' lange sætninger og udstrakte prosa-stil læner sig op ad denne tid. Dels er der den fortættede tid, øjeblikket, momentet, hvor tiden næsten står

stille og alt og alle synes lammede midt i en bevægelse. (Jeg skal senere vise, hvordan de to tider samles i en paradoksal samtidighed).

Voldsomme hændelser befordrer, at momentets tid træder i kraft. Som jeg tidligere har nævnt, er hændelser som død og selvmord stærkt antinarrative.

Et eksempel på dette finder vi i indledningskapitlet. Efter at have hørt skuddet, der dræber Teresa, bliver faderen siddende "lamslået, med munden fuld af mad, som han hverken vovede at tygge eller synke, og langt mindre at spytte ud på tallerkenen".

Da familien og gæsterne betragter Teresas døde legeme, synes de ligeledes stivnede i deres bevægelser. Faderen står ubeslutsom og ved ikke hvor, han skal se hen. Gæsterne står på tærskelen "med kroppen let foroverbøjet" og "uden at tage skridtet fremad" (p. 7). Selv lægen går ikke, som det ville have været naturligt, ind til Teresa. Hele scenen har karakter af et tableau, eller som sagt, et stillbillede, hvilket bliver understreget af, at scenen reflekteres i spejlet, der ligesom rammer situationen ind, måske som et maleri.

Den almindelige kronologiske tid, hvor middagen og ikke mindst islagkagen skulle have været spist og man skulle have drukket eftermiddagskaffe sammen med Ranz og Teresas bror, er suspenderet.

Fascinationen af stillbilledet går igen hele vejen gennem romanen. Stillbilledet fastholder et moment i al evighed. Hver-dagen, rutinen, handlingen og tingenes processualitet afværges. Om Juan hedder det, at han ikke har lyst til at se, hvordan Luisa tager strømpebukser på; han har ikke lyst til at se processen, men kun resultatet (p. 82). Han har ikke lyst til at se Luisa i hendes daglige aktiviteter, men han er interesseret i at se hende sove "når hun ikke er ved bevidsthed", "mens hun ikke agerer".

Søvnen er uskyldens og tavshedens tilstand, men den er også karakteriseret ved at ligne dødens tilstand. "De sovende og de døde, er jo blot som malerier", siger den engelske statsleder i en henvisning til Shakespeare. Billedet af den sovende Luisa går igen i det maleri, Ranz forærer hende, og som hun hænger op i Juans kontor: et billede af en kvinde med lukkede øjne, der dobbelttydigt refererer til både søvnen og døden. I dette billede ligger der også en parallel til fotografiet af Teresa, et billede, der for altid fastholder hende i ung, uskyldig tilstand, men som også for evigt vil minde beskueren om døden. I en passage siger Juan, at han efter bekendelsen synes at kunne genkende Luisa i Teresas træk.

I scenen med Mateau og Rembrandt-billedet er forholdet mellem stilstand og handling eksemplarisk udstillet. Mateaus irritation over billedet skyldes netop, at det for altid fastfryser situationen, at man aldrig erfarer, hvad

der videre sker. Billedet er, trods det at det skildrer en meget handlingsrig situation, netop antinarrativt.

Fascinationen af stillbilledet er en fascination af et øjeblikks unikhed. Og dette øjeblik er i bogen stærkt betinget af døden. Døden gør livet unikt. Døden er i sig selv 'betydningsløs', men den afgiver stor betydning til livet. Den er med til at skabe disse øjeblikke, der er som sæbebobler af fortættet nærvær. I en vis forstand kan man hævde, at hele den udfoldede narration i romanen er skrevet med henblik på disse øjeblikke, eller er skrevet som et forsøg på at komme overens med den betydning (eller skæbne), døden afsætter. Eller sagt på en anden måde: romanen er et forsøg på at skrive dødens skæbnebestemmende betydning frem. Den betydning, der ligger i stillbilledet, viser dermed også ud over sig selv til livet generelt. Dette ligger også allerede gemt i de to tider, der er indfoldet i stillbilledet.

Stillbilledet markerer i sit væsen stilstand. Indbygget i stilstanden findes imidlertid en vis passiv bevægelse, som, vil jeg hævde, på paradoksal vis understreger stilstanden, ligesom en statues tåre, på trods af sin menneskelighed også understreger statuens generelle umenneskelighed.

Vender vi tilbage til bogens første scene (og ordet scene er ikke tilfældig), nemlig Teresas selvmord, ser vi en sådan væskebevægelse: Først er der tårerne i Teresas øjne (p. 5), der er blandet op med sved og vand (p. 6), der som dråber er faldet ned på hendes kinder. Så er der håndklædet, der bliver gennemvædet af blod, så meget, at det, da det hænger på badekarret, drypper videre ned på gulvet. Endelig er der islagkagen, der står og smelter og løber ud.

Alle disse løbende væsker markerer, at tiden trods alt går. Vandbilledet går igen forskellige steder i romanen også allersidst i romanen, hvor billedet af Teresa på badeværelsesgulvet genop-tages, idet Juan her udtrykker sin frygt for at Luisa en dag vil gøre som Teresa:

"Men i det tilfælde ville jeg være tilfreds med at hun i det mindste kom ud fra badeværelset, i stedet for at ligge på det kolde gulv med et bryst og et hjerte så hvidt, og med krøllet nederdel og kinder der også er våde af blandingen af tårer og sved og vand, idet strålen fra vandhanen måske havde ramt mod fliserne så der var faldet dråber ned over den faldne krop, dråber som regndråber der falder fra tagskægget efter uvejret, altid på det samme sted hvor jorden eller huden eller kødet bliver opblødt indtil dråben trænger igennem og der bliver et hul eller måske en rende, ikke som dråben fra vandhanen der forsvinder i afløbet uden at efterlade noget spor på porcelænet [...]"<sup>25</sup>

Det løbende vand markerer den tid, der går af sig selv, lige så stille, næsten umærkeligt og som baggrund eller scene for handlingen, ligesom regnvejret i

Madrid, der ikke er vildt eller dramatisk, men blot falder som en rolig siveregn. Regnen eller den faldende dråbe markerer en lineær tid, for det hul dråben laver, vil altid blive større, processen kan ikke stoppes eller vendes.

Hermed bliver vandet et symbol på livsprocessen, der langsomt arbejder sig frem mod døden, eller på fortællingen, der arbejder sig frem mod sin konklusion, nemlig Ranz' bekendelse: ordene falder ligesom af sig selv, og romanen der arbejder sig frem mod sin slutning.

Denne lineære tid, vil jeg hævde, er kun i princippet en modsætning til stillbilledet. I praksis underbygger den stillbilledderne i bogen. Når det gang på gang gentages, at Madrids gader er regnvåde, bliver dette til et billede af Madrid. Der er ikke tilfældigvis regnvejre, den og den dag i personens liv. Regnvejret er ikke en omstændighed. Det er en tilstand. En del af billedet, som sagt.

De to tider samles i praksis i en oxymoron bevægelse. Set ud fra læsningens synspunkt kan man sige, at romanen både lægger op til en narrativ læsning, der følger kronologien i romanen, som jeg har vist det med min læsning af romanen som dannelsesroman og til en antinarrativ læsning, der i højere grad koncentrerer sig om detaljerne, stillbillederne og generelt med billeddannelsen i romanen, og måske også med bogens tema på tværs af kronologien.

### **Post-postmodernismen revisited**

Oxymoronet indebærer en tvetydighed, der, som jeg har vist, gennemskrives på forskellige niveauer i romanen. Figuren optræder helt fra detaljeniveau (hvor det f.eks. rummes i en gestus' dobbelte betydning) over det fortalte og fortællende niveau til det fortolkningsmæssige niveau, der lægger op til en sammenholdning af to læsninger, nemlig en narrativ og en antinarrativ læsning.

Hvordan skal man da tolke denne bogens 'oxymoronitet'? Som tidligere nævnt beskriver oxymoronet to samtidige, modsat-rettede 'begreber'. I en sådan figur kan man i tolkningen enten vægte figurens tvetydige indhold eller man kan vægte det faktum, at tvetydigheden optræder i *samme* figur. Bogen peger hele tiden i to retninger, men disse retninger har et fælles forankringspunkt. En postmoderne læsning vil vægte tvetydigheden i figuren. Jeg vil i forsøget på at se konturerne af en post-postmoderne læsning vægte figurens enhed. På trods af bogens tendens til altid også at ville sige det modsatte, ligger der én hovedbestræbelse gemt i hele bogen. Oxymoronet markerer ikke en uendelig spillende bevægelse. Det gennemarbejder nogle



muligheder for at forstå livets grundlæggende paradoksalitet. Oxymoronet er også en ordnende figur.

Vender vi nu tilbage til min fempunkts-beskrivelse af postmodernismen, må vi notere os, at *Et hjerte så hvidt* opfylder næsten alle punkter:

1. Der er ironiske kapitler. Der er intertekstualitet via referencerne til Shakespeare og også, hvilket jeg ikke har været inde på, til Kundera og Nabokov og helt sikkert flere andre. Og via sine refleksioner over sproglighed og fortællingens konsekvenser for livet kan romanen siges at være metafiktiv.
2. Romanen har til en vis grad labyrintisk karakter, ikke på fortalthedens niveau, men på det formelle niveau, hvor detaljerne optræder i et spejlmønster, der forvirrer hovedhistorien.
3. Romanen henter ikke eksplicit noget fra massemedierne, men indirekte ligger bogen tæt op af filmens klippeteknik og måden, man med enkle og gentagne detaljer (f.eks. Bogarts cigaret) opbygger en scene. Fjernsynet indgår i flere vigtige scener, f.eks. som et akkompagnement af Luisa og Juans samtale i sengen. Jerry Lewis er medskaber af rytmen i samtalen og virker samtidig som en komisk kommentar til samtalens alvor.
4. Romanen foregår i flere storbyer, der ikke har et udtalt lokal præg. Den er for så vidt kosmopolitisk
5. Romanen er imidlertid *ikke* en sproglig leg og den er helt klart i sin grundtone alvorlig.

De første fire punkter indgår på en eller anden måde i romanen. Men som jeg har nævnt, ligger der i bogens organisering en underminering af ironien. Metafiktionen er underordnet bogens tema. Henvisningerne til filmen og fjernsynet foregår skjult og indirekte. Og storbyscenen bruges ikke i særlig udstrakt grad. Denne roman ville sagtens kunne foregå på landet. I det omfang der indgår referencer til storbylivet, indgår de i en større og mere generel reference til "informationssamfundet", som der i en vis udstrækning tages afstand til.

De første fire postmoderne træk indgår dermed i modificerede former i romanen. Men det femte træk gør ikke: romanen er aldrig kun en sproglig leg. Alvoren er dét positive træk, der placerer romanen i en anden kontekst end postmodernismens. Dette femte punkt er i princippet det afgørende træk, der reducerer de postmoderne træk til at være forbigående karakteristika.

Alvoren knytter sig direkte til bogens tema, som udover at være en refleksion over sproglighed, er en refleksion over individets forhold til andre mennesker, over skyld og ansvarlighed, over "forbrydelse og straf" og over liv og død. Romanen placerer sig dermed i det, der forsøgsvis kan kaldes en

nyetisk genre, der både har referencer til en tidligere romantradition (f.eks. Shakespeare, Tolstoy, Dostojevskij, Orwell, men også Nabokov og Kundera), og til postmodernismen.

"Alvor" kan synes at være et upræcist karakteristika, men med alvor mener jeg, at bogen i sin intention har et transcendentalt indhold. Dette betyder ikke at indholdet er entydigt, men det betyder at bogen har en bestræbelse på at sige noget, og sige noget nyt om de livseksistentielle temaer, den tager op. Som jeg tidligere har nævnt kan romanen læses som en dannelseshistorie, hvor der undervejs erkendes delaspekter af sandheden. I dette perspektiv er det afgørende, at "sandheden" til sidst afsløres. Selve opbygningen af romanen med et mystificeret jeg, der får mere og mere at vide, henviser til en ældre romantype, der her ikke bliver brugt som pasticheform, men bliver udnyttet positivt i sine indbyggede muligheder (f.eks. er spændingsmomentet en indbygget fordel). Når romanen afslutter med en epilog, der samler trådene op, understreges det, at der har været tale om et udviklingsforløb.

Selv uden at læse romanen som dannelsesroman ville den imidlertid placere sig i et post-postmoderne rum, hvilket skyldes temaets alvor, der således bliver forankringspunkt for oxymo-ronets tvetydige bevægelser.

Bogens titel *Et hjerte så hvidt* refererer direkte til Shake-speare og til Lady Macbeth' sætning: "I shame to wear a heart so white". Lady Macbeth er ikke morderen, men hun er medvideren og tilskynderen. Tungen er hendes våben, når hun står bag os og hvisker os i øret: "Tungen som en regndråbe, tungen ved øret", (jvf. p. 253) og "Tungen som en regndråbe, der drypper ned fra tag-skægget", (jvf. p. 72).

Hvem er Lady Macbeth i romanen, kunne man spørge? Ja, det er Teresa, der uden at ville det, tilskynder til mord, det er Luisa, der sidder bag ved Juan i tolkesituationen ved mødet mellem de to statsledere og hvisker ham i øret og med en finger over eller i munden, i en seksualiseret gestus (der lover konkret indfrielse) tilskynder til forfalskning i tolkningen (jvf. p. 63)<sup>26</sup>, det er Luisa, fordi hun vil vide alt og tilskynder Ranz til at fortælle. Men det er også Juan selv, ikke fordi han tilskynder til noget direkte, men fordi hans hjerte er hvidt; han er både fejj og uskyldig: han vil ikke vide, han vil bevare sin uskyld. I sin bestræbelse på at ville holde sandheden skjult, og forklejne faderens skyld siger han med Lady Macbeth: "The sleeping and the dead are but pictures". På denne vis gøres det gjorte ugjort. Men, hvorfor vil Juan ikke vide sandheden? Det vil han ikke, fordi sandheden afficerer hele hans livs- og selvforståelse.

Sandheden er jo, at hans eget liv kun er muliggjort på grund af en forbrydelse. Hvis Ranz ikke havde slået Gloria ihjel, hvis han ikke havde fortalt det til Teresa og dermed tilskyndet hende til selvmord, hvis Teresa ikke havde

slået sig selv ihjel, så ville Juan aldrig være blevet født. Juan lever kun, fordi faderen er morder, næsten dobbeltmorder. Selve hans eksistens er dermed skyldbe-tyngtet og kan i en vis forstand ikke være andet.

Hvadenten denne sandhed er kendt eller ej, vil den sætte sig igennem. Det, romanen viser, er at fortidens hændelser altid ligger gemt i nutidens hændelser, i det der siges eller netop i tavsheden. Alting får en virkning, hvad enten vi vil eller ej. For at gentage en tidligere pointe: Hvis man hævder, at sproget er postmoderne, konsekvensløst vil man blive belært af de sandheder og betyd-ninger, der ligger i tavsheden mellem linierne, bag ordene, skjult i en gestus. Hvis man hævder, at sproget gør en forskel, dvs. har konsekvenser, ligger skæbnen gemt i den åbenlyse, men ikke altid nemt fortolkelige fortælling, i sprogligheden.

Romanen har begge sider med sig. Bogens pointe, hvis det er tilladt at tale om en sådan, synes dermed at være, at individet altid er involveret og afficeret af, hvad der siges og forties og generelt af, hvad der sker i verden. Man kan ikke blande sig udenom. Man kan ikke indtage en distanceret eller ironisk position:

"Hvert eneste skridt, der tages og hvert ord, der siges af en hvilken som helst person under hvilke som helst omstændigheder (tøvende eller overbevist, i løgn eller sandhed) har virkninger man ikke kan forestille sig, og som berører nogen der endnu ikke er født, og dem der ingen anelse har om vores eksistens, og disse skridt og disse ord bliver bogstaveligt talt til et spørgsmål om liv og død [...] Det at gå ud, tale, gøre ting, være i bevægelse, se, høre og blive set og hørt anbringer os i en konstant risiko, og ikke engang det at lukke sig inde og forholde sig tavs og rolig kan redde os fra konsekvenserne [...]"<sup>27</sup>

---

## Noter

<sup>1</sup>Et hjerte så hvidt, oversat af Jan Gustafsson, Kbh. 1993. Referencer til den spanske udgave er til *Corazón tan blanco*, Anagrama, Barcelona, 1992.

<sup>2</sup>Et alternativt begreb kunne være "postavantgardisme". Dette begreb bruger Frederik Tygstrup f.eks. i sin bog *Erfaringens fiktion*, (Viborg 1992) til at beskrive en nyorientering af romanen efter postmodernismen. Begrebet kræver imidlertid, at man tolker modernisme og postmodernisme sammen som værende grundlæggende avantgardistiske (hvilket der i øvrigt kan være mange gode argumenter for). For imidlertid ikke at gå ind i denne diskussion, har jeg valgt det mere neutrale "post-postmodernisme".

<sup>3</sup>"[...] if postmodernism really succeeded in expelling the idea of order (whether expressed in metonymic or metaphoric form) from modern writing, then it would truly abolish itself, by destroying the norms against which we perceive its deviations. A foreground without a background inevitably becomes the background of something else" p. 245 i *The Modes of Modern Writing*, London 1977

<sup>4</sup>Nogle mere dynamiske beskrivelser af postmodernismen kan man finde i f.eks. Brian Mc Hale *Postmodernist Fiction*, New York 1987, Patricia Waugh *Metafiction*, London, New York, 1984 og i David Lodge op.cit.

<sup>5</sup>Termen "novísimos" blev først anvendt om en række digtere, nærmere bestemt 9 digtere, der udkom i 1970 i antologien ved navn: *Nueve novísimos* (se p. 52-55 i Javier Marías: *Literatura y fantasma* Ediciones Siruela, Madrid 1993). Senere blev det også brugt om prosaforfattere, der også fik tildelt en lang række andre navne: kulturalister, eskapister, venetianere, narcissister etc. "Los novísimos" er også blevet kaldt "68-generationen", en term, der ikke passer så godt med Marías' inkludering, idet han som en af de yngste i generationen kun var sytten

---

år i 1968. Udover Marías inkluderes i generationen Alvaro Pombo (f. 1939), Juan José Millás (f. 1946) (*Dit navns uorden*), Antonio Muñoz Molina (f. 1956) (*Vinteren i Lissabon, Mørkets Herre, Beatus Ille, Den polske rytter*), Eduardo Mendoza (f. 1943) (*Mirak-lernes by, Den sælsomme ø og Intet nyt fra Gurb*), Vicente Molina-Foix (f. 1949), José María Guelbenzu (f. 1944), Félix de Azúa (*Historien om en idiot fortalt af ham selv*) Fernando Savater (f. 1947) (*Tanker fra en kannibal, Den politiske brødrister, Tvivlens have*), Manuel Vázquez Montalbán (f. 1939) (*Sydhavet, Direktørens ensomhed*,) etc. (Værkerne i parentes er værker, der er oversat til dansk)

Nogle kritikere hævder, at den vigtigste ændring i romantraditionen skete med Mendozas værk *La saga/fuga de J.B.* i 1972 (se Darío Villanueva p. 285 i Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona 1992). Andre fremhæver Mendozas *La verdad sobre el caso Savolta* fra 1975. Atter andre går helt tilbage til Martín-Santos' roman *Tiempo de Silencio* fra 1966. Men selv om der er uenighed om nøjagtig at fastsætte tidspunktet, er der mere eller mindre enighed om at fastsætte forandringens art. Javier Marías er født i 1951 og udgav sin første roman som tyveårig i 1971.

<sup>6</sup>"Javier Marías, un hombre tranquilo" interview v. J. Goñi i *Insula*, sept. 1987, V. 42, núm. 490, p. 10-11

<sup>7</sup>jvf. p. 11 i *Et hjerte så hvidt*

<sup>8</sup>ibid. p. 54

<sup>9</sup>ibid. p. 255

<sup>10</sup>ibid. p. 191

<sup>11</sup>ibid. p. 210

<sup>12</sup>ibid. p. 41

<sup>13</sup>Han falder ikke helt sammen med bogens stemme. Eksempelvis er der detaljer i situationen efter Teresas selvmord, som Juan ikke kan vide, og som han ikke har hørt, hverken fra Ranz selv, Custardoy eller forretningssmanden i Geneve. (De to sidstnævnte har i øvrigt begge deres oplysninger fra Ranz)

<sup>14</sup>"La magia de lo que pudo ser", interview v. Luis H. Castellanos i *Quimera* 1989, mar., V. 87, p. 24-31

<sup>15</sup>ibid. p. 27: "Ésa es otra idea que aparece en mis novelas: la idea de que no saber puede ser no ya sólo un consuelo, en ciertas circunstancias, sino incluso el elemento fundamental para la supervivencia de alguien. Existe la incertidumbre, y la posibilidad de que exista la incertidumbre como algo alimentado, deseable y, bajo una apariencia de intentar averiguar, lo que existe es el deseo de mantener esa incertidumbre"

<sup>16</sup>Hvis man vil udbygge parallelliteten, må man tilføje, at det, der pirrer nysgerrigheden, ikke kan være det samme for Juan, der er søn til Ranz og for læseren, der til enhver tid blot kan lukke bogen og glemme Juan og Ranz. Derfor indleder bogen med Teresas død for at pirre læserens nysgerrighed. Således fanget ind kan læseren efterstræbe sandheden bag hendes død.

<sup>17</sup>Min oversættelse. Gustafsson har "da hun havde drukket følte hun sig lidt bedre tilpas", men "lidt" lægger sig til "drukket" *Et hjerte så hvidt* p. 27

<sup>18</sup>ibid. p. 27-28

<sup>19</sup>ibid. p. 11

---

<sup>20</sup>ibid. p. 137

<sup>21</sup>ibid. p. 138

<sup>22</sup>ibid. p. 222-223

<sup>23</sup>ibid. p. 285

<sup>24</sup>Det at stå på tørtærskelen refererer som sagt til de erindringer, Juan har fra sin barndoms sygedage, men det refererer også til allerførste scene i romanen, hvor familie og gæster står og ser på Teresas døde legeme gennem døråbningen uden at turde gå ind og uden at kunne gå væk og slippe synet. Således er ringen sluttet og slutningen forbundet med begyndelsen.

<sup>25</sup>ibid. p. 284

<sup>26</sup>Luisa er den tilsyneladende pålidelige kontroltolk. Hun beder angiveligt Juan om at tie ved at holde pegefingern for munden: "Jeg er sikker på at jeg aldrig vil glemme denne smilende mund med pegefingern på tværs der ikke kunne skjule smilet. Jeg tror det var i det øjeblik (eller endnu mere i det øjeblik) at jeg tænkte det ville være godt for mig at pleje omgang med denne pige, der var yngre end jeg og havde så nydeligt klædte fødder. Jeg tror også at det var kombinationen af mund og pegefingern (den åbne mund og fingern der forseglede den, de buede læber og den lige pegefingern der skilte dem), der gav mig mod til at lade være med at være spor præcis i oversættelsen af det følgende spørgsmål..." p. 63

Luisas gestus' fascination ligger i dens tvetydighed, der markerer både en opfordring og et forbud, et løfte og en afvisning. De seksuelle undertoner i hendes gestus understreger hendes dobbeltrolle. Pegefingern forseglers først den åbne mund, så skiller den de buede læber fra hinanden. Betydningsforskydningen går fra en opfordring til at tie til en opfordring til at tale, eller fra en seksuel afvisning til en gestisk fuldbyrdet seksuel akt. Det seksuelle ligger implicit i gestussen som et løfte, der kan indfries, hvis Juan taler, hvis han overskrider sin normbundne tolkerolle, der byder ham at tie. Luisa optræder her i rollen som fristeren Lady Macbeth, der uden at sige noget tilskynder til handling, der er medskyldig, men samtidig undgår den skyldbelastende handling.

<sup>27</sup>ibid. p. 84