

Det nærmeste jeg kommer sannheten

- ei lesning av Juan Marsés *Rabos de lagartija* (*Firfislehaler*)

Hanne Degerstrøm Ellingsen
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Juan Lopez Pellicer
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
Høsten 2007

Synopsis

Juan Marsés roman *Rabos de lagartija* ble utgitt første gang i 2000. Romanen er ikke oversatt til norsk, men finnes blant annet på engelsk. Marsé er født og oppvokst i Barcelona, og bor der fremdeles. Tekstene hans er satt til Barcelona under Francos diktatur, ofte i de fattige bydelene hvor Marsé selv vokste opp. *Rabos de lagartija* er intet unntak i så måte, og handler om David og hans mor som strever med å få endene til å møtes etter at far har rømt fra politiet. I magen til mor ligger Víctor, som forteller historien til familien sin fra tida før han ble født.

En hovedproblemstilling i oppgaven er: På hvilken måte formidler og forteller Juan Marsés roman *Rabos de lagartija* sin historie, og hva slags historie er det som fortelles? Min lesning tar først for seg fortellerstemmen i teksten. Den oppleves underlig, som om den forsøker å narre leseren. Med Gérard Genette og narratologien som tolkningsverktøy undersøker jeg hvordan teksten er fortalt, samtidig som jeg diskuterer hva fortellerstemmen har å si for historien som fortelles. Videre tar jeg for meg tekstens behandling av begrepene sannhet, hukommelse og språk. Med utgangspunkt i teksten selv og dens forståelse undersøker jeg på hvilken måte disse begrepene spiller inn i fortellinga. Flere teoretikere vil bli brukt for å belyse begrepene for meg, her kan nevnes blant annet Friedrich Nietzsche, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva og Jean Starobinski. I forhold til hukommelsen vil den spanske konteksten være relevant. Sannheten, hukommelsen og språket settes også i sammenheng med begrepene melankoli og nostalgi. Til slutt diskuterer jeg hvordan teksten er delt inn i verdener, da spesielt barnas og de voksnes verden. Her vil Brian McHales verdensbegrep stå sentralt. Jeg ser også på hvordan teksten forholder seg til det fantastiske slik vi kan lese det hos McHale, og også hos Todorov. Distinksjonen mellom begrepene *fantasía* og *imaginación* vil være sentral i min diskusjon rundt tekstens verdener; et begrepspar jeg har fra forfatteren selv. Underveis i oppgaven vil min samtale med forfatteren trekkes inn der hans refleksjoner kan gi nye perspektiver til min lesning.

Til mamma og pappa

Takk

Først vil jeg rette en stor takk til min veileder Juan Lopez Pellicer for god og hyppig veiledning, og for å ha vært hjelpsom og tilgjengelig gjennom hele skriveprosessen. Takk til Tone Selboe for gode innspill, og takk til Eva Refsdal for uvurderlig hjelp med oversettelsene. Jeg vil også takke José María Izquierdo som hjalp meg i gang med oppgaven.

Jeg vil takke Celia Romea Castro ved Universitat de Barcelona fordi hun tok vennlig imot meg, og viste meg hvor jeg skulle gå for å finne Juan Marsés Barcelona. En takk til alle de dyktige bibliotekarene ved diverse spanske universitetsbiblioteker som på tross av et tungvint system skaffet meg alt jeg trengte i deres arkiver og magasiner. Takk også til det hyggelige personalet ved Biblioteca Juan Marsé i Barcelona.

Takk til Juan Marsé for hans gjestfrihet og nysgjerrighet, og selvsagt for å ha skrevet *Rabos de lagartija*.

Takk til Karen Sikkeland for kvalifisert lesning, og til Øyvind Gjengaar for korrektur. Takk til mine medstudenter på lesesalen i 10. etasje for kaffe, kake og faglig fellesskap. Til sist en takk til Trond Enger for hans gode innspill til oppgaven, og fordi han alltid er stolt av meg.

Hanne Degerstrøm Ellingsen
Blindern, november 2007

Innhold

Synopsis	2
Takk.....	4
1. Innledning.....	6
1.1 Juan Marsé – Barcelonas forfatter.....	7
1.2 Hjemsoøkt av spøkelser	10
1.3 Mitt sekundærmateriale.....	14
1.4 Om valg av utgave og språk.....	15
2. Fortellerens rekonstruksjon	17
2.1 Genette og Benjamin – en teoretisk oversikt	17
2.2 Víctor – forteller og person	20
2.3 Stemmemangfold	31
2.4 Rekonstruksjonens hvorfor	35
3. Sannheten, hukommelsen og språket	37
3.1 Sannheten må fortjenes	37
3.1.1 Hva er sannhet?.....	42
3.2 Hukommelsen og det som en gang var	46
3.2.1 Hva er hukommelse?.....	49
3.3 Språket – kommunikasjon og metafor	51
3.3.1 Hva er språk?.....	55
3.3.2 Språkets metaforer.....	56
3.4 Melankoli og nostalgi.....	59
4. Verdener møtes	65
4.1 En verden av muligheter	65
4.2 <i>Fantasia, imaginación</i> og det fantastiske.....	67
4.3 Barnas verden.....	71
4.3.1 I Davids verden - illusjonsbrudd og spøkelser	72
4.3.2 Amanda	75
4.3.3 I David og Paulinos verden - film og firfislehaler	78
4.3.4 Et eget rom	82
4.4 I de voksnes verden – evig eies kun det tapte	87
4.5 Den katastrofale overgangsfasen.....	90
5. Avslutning	95
Litteratur.....	98
Primærlitteratur	98
Sekundærlitteratur	98
Oppslagsverk.....	100

1. Innledning

8. januar 1933 blir Juan Faneca Roca født i Barcelona.¹ To uker etter fødselen dør mor, og far, som er taxisjåfør, sitter igjen med to små barn. En dag får far et ungt par som kunder i taxien sin. Hun gråter fordi de nettopp har mistet sitt første barn. Taxisjåføren tilbyr dem å adoptere sin nyfødte sønn, og lille Juan får nye foreldre samme ettermiddag (Ordoñez 2000: 33). Siden tar Juan navnet til adoptivforeldrene sine – Juan Marsé. Historien om Juan Marsé er, som han sier det selv: litterær (Ordoñez 2000: 33). En god historie, eller en god fiksjon, kjeder ikke sin leser. Det som gjør litteratur til litteratur for Juan Marsé er at vi lar oss fange i fiksjonen. Hvordan fortelles en god historie?

Jeg gjør i denne masteroppgaven ei lesning av Juan Marsés roman *Rabos de lagartija*, eller *Lizard tails* i engelsk oversettelse.² Min oppgave er delt i tre hovedkapitler, i tillegg til innledning og avslutning. For å kontekstualisere teksten har jeg gjort plass til noen sider om forfatteren og om *Rabos* i innledningen. Jeg skriver om en roman som i stor grad er knyttet til sin kontekst, og det vil derfor være viktig å gi et bilde av den før jeg begynner min lesning.

I oppgavens første hovedkapittel, kapittel 2, vil jeg gjøre en analyse av fortellerposisjonen i romanen. Det falt seg naturlig å gjøre dette fordi *Rabos* har en noe underlig fortellerstemme. Utgangspunktet for denne analysen er at fortellerposisjonen slår en som fremmed. Analysen vil dessuten være nødvendig for den videre lesninga fordi den gir en innsikt i hvordan teksten er bygget opp. For å gi meg noen nøkler har jeg konsultert Walter Benjamins ”Fortelleren” og Gérard Genettes *Narrative discourse*.

I kapittel 3 tar jeg for meg tre sentrale begreper i romanen: sannheten, hukommelsen og språket. Her identifiserer jeg tekstens forhold til disse begrepene, og drar også inn noen teoretiske refleksjoner. Blant annet vil Friedrich Nietzsche, Arne Melberg, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva og ikke minst Jean Starobinski gi meg noen nøkler. Teksten selv tenker rundt disse begrepene, så de refleksjonene jeg drar inn vil være med på å belyse tekstens eget forhold til sannheten, hukommelsen og språket. Til slutt diskuterer jeg hvordan sannheten, hukommelsen og språket i teksten forholder seg til begrepene *melankoli* og *nostalgi*.

I kapittel 4, som vil være det siste hovedkapitlet, viser jeg hvordan teksten er inndelt i forskjellige verdener, og hvorvidt dette kan knyttes opp til det fantastiske og det imaginære. Brian McHale og Tzvetan Todorov gir noen teoretiske innfallsvinkler til begrepene *verden* og *det fantastiske*. Jeg går også inn i en diskusjon av forfatterens eget begrepspar *fantasía* og

¹ Alle biografiske referanser er hentet fra Juan Marsés offisielle hjemmeside (Marsé 2001).

² Jeg omtaler primærteksten som *Rabos* fra nå av.

imaginación, og hvordan disse spiller inn i teksten. Jeg velger primært å forholde meg til begrepene på spansk i min masteroppgave, da distinksjonen kommer bedre fram på spansk, og jeg synes spesielt *imaginación* klinger dårlig på norsk. Der jeg refererer til det samme på norsk vil jeg bruke *forestilling* og *forestillingsevne*. Det siste kapitlet i min masteroppgave viser at *Rabos* er en roman hvor overgangsfasen mellom barn og voksen, og deres verdener, står sentralt.

Mitt utgangspunkt for arbeidet med denne masteroppgaven var å undersøke hvordan *Rabos* formidler både oppvekst og hukommelse, og dette ligger fremdeles som en grunntanke i min lesning. Jeg skal vise at *Rabos* er en tekst som ikke bare reflekterer rundt og forteller en historie om oppvekst og hukommelse, men at den også favner mer enn det. Melankoli, nostalgi, seksualitet og identitetsproblematikk har også vist seg å være komponenter som er med på å bygge opp fortellinga. Jeg har derfor kommet fram til, og formulert, en overordnet problemstilling: På hvilken måte formidler og forteller Juan Marsés roman *Rabos de lagartija* sin historie, og hva slags historie er det som fortelles?

1.1 Juan Marsé – Barcelonas forfatter

Las cosas son como no son. Eso es lo primero que se aprende leyendo cualquiera de las novelas de Juan Marsé, esas historias que antes se llamaron *Un día volveré* o *Últimas tardes con Teresa* o *Si te dicen que caí*, que ahora se llaman *Rabos de lagartija* y que, en contra de lo que muchos creen, no pasan en Barcelona, en la Ronda del Guinardó, ni en los años de la postguerra, sino en ningún lugar y en ningún tiempo, porque suceden en esa extensa zona de nuestras vidas en donde se mezclan la desesperación y las esperanzas, en la que siempre es a la vez de día y de noche, hace calor y frío, todo es real y todo es inventado, nunca se sabe muy bien ni qué es lo que se busca ni qué es lo que se ha perdido. Esa interminable zona de todos nosotros acerca de la cual no sabemos mucho y que se conoce con el nombre de imaginación (Prado 2002: 189).³

Spanjolen, eller rettere sagt barceloneseren Juan Marsé, er en kjent og kjær forfatter i sitt hjemland. Han debuterte i 1961 med romanen *Encerrados con un solo juguete*,⁴ og til nå har

³ ”Tingene er som de ikke er. Dette er det første en lærer seg når en leser hvilken som helst av Juan Marsés romaner, disse historiene som før het *Un día volveré* eller *Últimas tardes con Teresa* eller *Si te dicen que caí*, og som nå heter *Rabos de lagartija*. I motsetning til det mange tror, foregår ikke disse historiene i Barcelona, i la Ronda del Guinardó, og heller ikke i etterkrigsårene, men på ingen steder og til ingen tid. De foregår i den vidløftige sonen i våre liv hvor fortvilelse og håp blandes, hvor det alltid er dag og natt på samme tid, hvor det alltid er både varmt og kaldt, hvor alt er virkelig og alt er oppfunnet, og en vet aldri helt hva en leter etter eller hva en har mistet. Denne uendelige sonen vi alle har og som vi vet så lite om, går under navnet *imaginación*” [min oversettelse. Jeg har valgt å bruke *imaginación* i oversettelsen, siden dette er et begrep jeg diskuterer og bruker aktivt. Se kapittel 4 for diskusjon av begrepet].

⁴ *Innelåst med en eneste leke* [min oversettelse].

han skrevet 13 romaner til sammen, i tillegg til noveller og korttekster, og han er også avisskribent. *Rabos* er hans nest siste roman og ble utgitt første gang i 2000. Marsé er en selvlært forfatter. Han har ingen formell høyere utdanning og sluttet på skolen som 13-åring for å jobbe i en gullsmidforretning og spe på familiens økonomi. Han skriver ofte om barn og unge, og har selv uttalt i et intervju: "I am one of those writers who believe that childhood is paradise and the seat of our true selves. Later on, we are just like the living dead who have survived childhood" (Casals 1991: 172). *Rabos* er intet unntak her, romanen er i høyeste grad ei fortelling om barn og oppvekst. Et bilde av barndommen som vårt sanne jeg er hele tida til stede og synlig i teksten. Personene trer levende fram i all sin tristhet og melankoli, men samtidig med varme og humor.

Juan Marsé blir gjerne plassert blant en generasjon spanske forfattere som kalles "la generación del 50" - 50-generasjonen. Begrepet viser til en generasjon forfattere som har sin litterære debut rundt 1950-tallet. Celia Romea Castro skriver at etter borgerkrigen er landet ødelagt og preges av fattigdom og sult, og ikke minst av strikt sensur. Mange av de store spanske forfatterne er døde eller i eksil, og dette skaper et voldsomt brudd med den litterære tradisjonen. De nye forfattere må starte på nytt i et fiendtlig miljø. Den generasjonen forfattere som fødes i årene 1924-1935 har alle opplevd borgerkrigen som barn, og med dette i mente fødes "la novela social" – den samfunnskritiske romanen (Romea Castro 1980: 8). Esperanza Domínguez Castro skriver at det dreier seg om den kunstneriske bearbeidinga av en hel generasjons ubehag (Domínguez Castro 2005: 6). Marsés produksjon på 50 og 60-tallet bør sees i forhold til andre forfattere; men disse ikke er en generasjon eller en gruppe. Det er snarere en sammenkomst av uroligheter i en gruppe av unge forfattere, de fleste av dem med universitetsutdanning, som følte behov for å fornye realismen fra den tidlige etterkrigstida for å gjøre plass til en ny sosial kontekst (Domínguez Castro 2005: 13). Marsé skriver ikke realistiske romaner i betydninga å forsøke å speile virkeligheten, noe som er tydelig i *Rabos*.

Det fins en klar koherens i forfatterskapet til Juan Marsé. Det er nært knyttet til forfatterens fødeby, Barcelona. Personene i hans romaner lever og beveger seg i de samme gatene hvor Marsé selv vokste opp, i bydelene Carmel, Gracia og Guinardó. Som José Martí Gómez har sagt det, dreier det seg nærmest om en egen verden hvor disse bydelene trer fram, men også en konkret epoke (Martí Gómez 2000: 37). Maria Concepción Sagra Bonnet kaller Marsés forfatterskap en saga om Katalonia (Sagra Bonnet: 271). Topografien i tekstene kan finnes igjen på et kart over byen, men stedene blir også en "barrio mental" – en mental bydel, slik Esperanza Domínguez Castro skriver (Domínguez Castro 2005: 20).

Spesielt *Rabos* klarer å skape et slikt mytisk rom fordi personene ikke deltar i byens dagligliv, de holder seg mest til sine mytiske steder. Dette kommer jeg inn på i kapittel 4.

Et annet element som går igjen i forfatterskapet er fraværet av far. Dette er nok et element hentet fra forfatterens eget liv: I Marsés oppvekst var faren hans mye borte på grunn av fengselsopphold av politiske årsaker. Et tredje element er en utvisket grense mellom sannsynlighet og virkelighet. Virkelige hendelser fra en tidsepoke, Spanias etterkrigstid, flettes inn i romanene som en del av handlinga. Salwa Mohamed Mahmoud Ahmed Khalil ser også en rød tråd i forfatterskapet gjennom en slags refleksjon over livet selv:

Descubrimos también que su obra narrativa refleja la nostalgia del pasado, la añoranza del paraíso perdido y la conciencia de sentir el dolor de los pobres y las penas de los marginados, y nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el tiempo y la soledad, el sentido de la vida y de la muerte, la memoria y el olvido que forman parte de la condición de vivir (Khalil 2005: 11).⁵

Selv om sitatet ovenfor kanskje er noe pompøst, skal vi ikke se bort ifra at Marsés romaner kan anses som et forsøk på å gjenvinne fortida, et *nostalgiprojekt*. Og hans romaner er uten tvil ofte fortalt i de utenforståendes perspektiv. Ofte handler de om *charnegos* – innvandrere fra sør som kom til Katalonia før eller like etter borgerkrigen, og som ofte bodde i Marsés foretrukne bydeler. Celia Romea Castro var den første som lanserte begrepet marsiano - altså en adjektivisering av navnet Marsé ("marseisk", eller noe tilsvarende på norsk).⁶ Dette gjorde hun fordi Marsés litterære univers er så omfattende og kjent at det fortjener sitt eget begrep. Mange elementer i forfatterskapet er av selvbiografisk karakter: stedet, menneskene, hendelsene, en manglende farsfigur, epoken romanene er satt i. I romanen *El amante bilingüe*⁷ har Marsé sågar nærmest skrevet inn seg selv: hovedpersonen heter Juan Marés og endrer senere karakter til Juan Faneca – Marsés fødenavn. Også i *Rabos* er splittet identitet et element.

Marsé er Barcelonas forfatter. Han er ikke den første som har Barcelona som sete for sitt forfatterskap, men det synes klart at Marsé har en spesiell plass i barcelonernes hjerte. Barcelona kommune har opprettet et folkebibliotek i hans navn, Biblioteca Juan Marsé. Det

⁵ "Vi vil også oppdage at hans forfatterskap gjenspeiler fortidas nostalgi, lengselen etter det tapte paradiset og samvittigheten ved å kjenne de fattiges smerte og de utelattes sorg, og vi får muligheten til å reflektere over tida og ensomheten, meninga med livet og døden, hukommelsen og glemselen, som alle er en del av livet" [min oversettelse].

⁶ Dette er informasjon jeg har fra Celia Romea Castro personlig. Jeg har ikke undersøkt dette videre. Hun fortalte også at ingen hadde protestert nevneverdig på dette begrepet. På spansk er dette forøvrig et vanlig grep å gjøre med språket - jamfør Cervantes - cervantesco. "Marsiano" gir også assosiasjoner til begrepet "marciano" – en marsboer.

⁷ Denne romanen ble filmatisert i 1993, og den engelske versjonen fikk tittelen *The bilingual lover*.

ligger i hjertet av bydelen Carmel, som seg hør og bør ettersom det er Juan Marsés barndomsmiljø så vel som litterære miljø. Biblioteket har spesialisert seg på det som på katalansk heter ”*novel.la barcelonina*”, altså den barcelonesiske romanen.⁸ På tross av Marsés klare tilknytning til Barcelona, har han likevel alltid skrevet på kastiljansk.⁹ Under Francos diktatur ble katalansk sensurert vekk som språk i den katalanske offentligheten. Etter Francos død i 1975 ble katalansk igjen innført som språk i aviser og medier, på skolen og i offentligheten generelt. For vår forfatter har dette den konsekvensen, som for så mange andre som vokser opp under Francos diktatur, at han snakker katalansk hjemme, men lærer å skrive kastiljansk på skolen. Han skriftspråk er derfor majoritetsspråket, selv om han er tospråklig. Som han sier det selv til Ana Rodríguez-Fischer, begynte han å skrive på kastiljansk fordi han imiterte det han tidligere hadde lest. Han vil ikke skifte skriftspråk, og han føler ikke lojalitet overfor et flagg eller et språk. Han avviser at det er politiske årsaker til hans valg av skriftspråk (Rodríguez-Fischer 1991: 25). Rosemary Clark skriver på sin side at Juan Marsé befinner seg i et språklig borderline mellom katalansk og kastiljansk, noe som har gjort han marginalisert i academia for på den ene siden å formidle en spesifikk katalansk erfaring, og på den andre siden å velge majoritetsspråket. Den katalonske identiteten er sterkt knyttet opp mot det katalanske språket. Rosemary Clark mener det blir feil å lese ham som en krigssone mellom to språk, fordi det vil ignorere rikdommen og mangfoldet den narrative diskursen oppnår ved bruk av *flere* språk (Clark 2002). Jeg kommer tilbake til språket i *Rabos* i kapittel 3.

1.2 Hjemsoekt av spøkelseser

Rabos handler om unggutten David og mora Rosa, eller ”*la Pelirroja*”.¹⁰ Romanen er satt i Barcelona i etterdønningene av den spanske borgerkrigen (1936-1939). David og *la Pelirroja* lever i en av de fattige bydelene i Barcelona, Carmel, hvor de leier det gamle legekantoret til den avdøde ørelegen P. J. Rosón- Ansio. Mesteparten av historien foregår sommeren 1945,

⁸ Celia Romea Castro påpekte da jeg snakket med henne at det er ikke spesielt vanlig at man oppretter biblioteker i en forfatters navn mens forfatteren er i live. Det sier vel litt om Marsés posisjon i den spanske offentligheten mer enn noe annet.

⁹ Katalonia har to offisielle språk: kastiljansk og katalansk. Kastiljansk vil være det brorparten av verdens spansktalende snakker, og kaller spansk. Det er også Spanias offisielle språk. Siden denne masteroppgaven beskjeftiger seg med katalansk litteratur, opprettholder jeg distinksjonen kastiljansk-katalansk, slik katalanerne gjør det. Begge språkene er jo spanske.

¹⁰ ”*La Pelirroja*” betyr den rødhårede kvinnen. Det er Davids far Víctor som har gitt henne dette kallenavnet, som David viderefører. Hva hun kalles i teksten avhenger av hvem som tiltaler henne, eksempelvis politiinspektør Galván kaller henne fru Bartra og misliker dette kallenavnet sterkt (pág 22, p. 10). For ordens skyld bruker jeg konsekvent *la Pelirroja* i denne oppgaven. Det er mest naturlig å snakke om henne slik David ville gjort det, selv om hennes navn, Rosa, har betydning. Det skal jeg komme tilbake til.

året da bombene falt over Hiroshima og 2. verdenskrig tok slutt. Kontrasten til et Europa på vei mot frihet er stor: David og la Pelirroja lever i Francos diktatur og strever med å få endene til å møtes. La Pelirroja kom en gang fra Sør-Spania til Barcelona, og hun kan vel kanskje kalles en *charnega*. Hun er en utdannet kvinne, og var skolelærerinne under Spanias 2. republikk, før borgerkrigen. Hun og mannen Víctor Bartra er politisk radikale som har blitt tvunget til taushet etter borgerkrigen. La Pelirroja får ikke lenger undervise, og må nå livnære seg med å være syerske. Når historien begynner, har Víctor Bartra rømt av politiske årsaker, og la Pelirroja er derfor i praksis alenemor. I tillegg har hun mistet en sønn, Davids storebror Juan, i et bombeattentat mot en kino.

Historiens hovedforteller er Víctor, Davids yngre bror, som i 1945 fremdeles ligger i magen til mor. La Pelirroja går altså gravid gjennom hele romanen. En dag dukker politiinspektør Galván opp i livene deres - til å begynne med for å etterforske Víctor Bartras forsvinning, men etter hvert forelsker han seg i la Pelirroja og tar seg av henne. Han har med mat og blomster til henne og passer på henne under svangerskapet. Galván representerer alt det David hater. Det går en liten faen i ham og han gjør alt han kan for å vise mora at Galván har uredelige hensikter. Det er spesielt etter at Galván avliver Davids hund Chispa at David setter i gang sin vendetta. Han overbeviser sin mor om å kutte kontakten med Galván, noe som resulterer i at hun er alene når hun skal føde, og hun dør av svangerskapsforgiftning. Fortelleren Víctor blir født som en konsekvens av at mora dør. Dette har også konsekvenser for ham selv – han fødes som invalid og er lenket til senga. Romanens siste kapitler foregår i 1951 på historiens andre tidsnivå. Her er Víctor 6 år gammel og opplever til slutt at også David dør fra ham - han blir påkjørt av en trikk.

Underveis i historien møter vi også andre personer. Blant disse er Davids gode venn Paulino, som han har et både intimt og merkelig forhold til, hunden Chispa som er så gammel at han knapt kan gå og som spyr over hele huset, og ei jente på herresykkel. Dessuten får David besøk av flere spøkelser: Chispa, Davids storebror Juan, ørelegen Rosón-Ansio og piloten Bryan O’Flynn. Også far dukker opp nå og da, men om han er en fantasifigur eller ei er ikke godt å si.

Da *Rabos* ble utgitt i 2000, var det sju år siden Juan Marsé ga ut sin forrige roman, *El embrujo de Shanghai*.¹¹ Kritikeren Marcos Ordoñez sier i et intervju med Marsé:

”[*Rabos de lagartija*] reúne todos los ingredientes que han hecho de Juan Marsé el autor que mejor ha reflejado la España doliente y desahogada de las décadas posteriores a la guerra civil

¹¹ Romanen ble filmatisert i 2002. Den engelske tittelen lyder *The spell of Shanghai*.

[...] *Rabos de lagartija* es una auténtica *Biblia Marsé*, suma y recapitulación de sus temas primordiales [...]” (Ordoñez 2000: 31).¹²

Han er ikke alene om dette synspunktet. I et intervju med José Martí Gómez anerkjenner Marsé selv at *Rabos* har elementer som er typiske for hans forfatterskap. Han har også påpekt at romanen har selvbiografiske trekk og er basert på hans barndomsminner som forstadsgutt (Martí Gómez 2000: 42).¹³ Esperanza Domínguez Castro påpeker også dette. Hun skriver at *Rabos* er tro mot det marseiske universet i Barcelona, men i denne romanen reduseres antall personer og allegoriene utenfor er færre.

[...] una obra entendida como reescritura continuada de la memoria [...] siempre armada con la suficiente ironía distanciadora, la producción de Juan Marsé va ocupando – al trazarlos – recovecos del recuerdo colectivo, en una filigrana cuanto más aparentemente compleja más esclarecedora y urgida por el afán de hacerse entender [...] (Domínguez Castro 2005: 4-5).¹⁴

Rabos er likevel en roman som skiller seg ut i forfatterskapet til Juan Marsé. Romanen har et uvirkelighetsnivå som kan gjøre den til en ”vanskelig” tekst. Det velkjente miljøet til Marsé har denne gang blitt hjem søkt av spøkelser, skriver Ordoñez (Ordoñez 2000: 31).¹⁵ Romanen er trist og forteller en sørgelig historie, men samtidig er den full av humor og ironi. Et eksempel er faren som i utgangspunktet er en republikansk helt, men når han viser seg for David skjer det i en lite heltmodig framtoning. Da far rømte skar han seg på baken med et flaskeskår, og dette såret blør kontinuerlig og vil aldri gro. Fars særdeles ydmykende framtoning med et blødende sår og med ei cognacflaske i hånda gjør ham mer menneskelig, men samtidig slår den beina under den vanlige dikotomien republikaner – frankist. I *Rabos*' univers fins det ikke ensidig godt og ondt, og et ord som ”fiende” blir for dogmatisk.

¹² “[*Rabos de lagartija*] forener alle de ingrediensene som har gjort Juan Marsé til den forfatteren som best har gjenspeilet et Spania som var sykkelig og ute av kontroll i tiårene etter borgerkrigen [...] *Rabos de lagartija* er en autentisk *Marseisk bibel*, en oppsummering og et sammendrag av hans grunnleggende temaer [...]” [min oversettelse].

¹³ Jeg har oversatt ”chico de barriada” til ”forstadsgutt”.

¹⁴ “[...] et verk som blir forstått som hukommelsens kontinuerlige gjenfortelling [...] stadig utstyrt med nok ironisk distanse, beskjeftiger Juan Marsés produksjon seg med og skisserer omveier i den kollektive hukommelse, i en tråd som jo mer kompleks den virker desto mer oppklarende og nødvendig er den for ønsket om å bli forstått [...]” [min oversettelse].

¹⁵ En kuriositet i så måte: Marsé forteller i dette intervjuet med Ordoñez at *Rabos* egentlig skulle være en tredelt roman, hvor del 1 skulle foregå i 1945, del 2 skulle foregå på 1960-tallet og handle om Víctor Jr, og del 3 skulle være satt på 80-tallet, hvor Víctor Jr har fulgt mors drøm og blitt en (ukjent) forfatter. Imidlertid viste det seg at mens forfatteren skrev, ble del 1 så lang at han forsto det var denne historien han hadde lyst å fortelle. Det ble derfor en roman om 1945, men de siste delene kommer senere, sier Marsé.

Et annet aspekt som gjør at *Rabos* skiller seg ut i forfatterskapet er fortellerposisjonen. Fortelleren, en som erindrer en historie fra før han selv ble født, er et av elementene som gjør at *Rabos* står på egne ben. Både Laurence Sternes *Tristram Shandy* og Carlos Fuentes' *Cristóbal Nonato* er romaner som ofte nevnes i forbindelse med *Rabos*, som eksempler på romaner med ufødt forteller. Men fortelleren i *Rabos* er slett ikke ufødt, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 2. Marsé sa selv, da jeg snakket med ham i november 2006, at han ikke ville forsøke å være original ved å gjøre dette fortellergrepet, men at han ved å bruke en slik underlig fortellerposisjon kunne tillate seg mer.

Jeg har allerede nevnt at det fins paralleller mellom forfatterens eget liv og tekstene han skriver. Marcos Ordoñez trekker paralleller mellom David og forfatteren. David hører stadig stemmer og sus i ørene, slik forfatteren har en form for øresus. Denne tilstanden hos forfatteren er plassert hos personen David, og understrekes ytterligere av at den lille familien ironisk nok er leieboere i det gamle kontoret til en ørespesialist. Huset de bor i står tomt, og oppleves som en labyrint eller en øregang. Dette huset er basert på et hus som fantes i miljøet der Marsé vokste opp (Ordoñez 2000: 32-33). I tillegg til slike klare biografiske referanser, finner vi også flere historiske hendelser i teksten. I 1945 ble et RAF-fly på vei til Gibraltar skutt ned av en tysk båt. De seks pilotene ligger begravd på kirkegården i El Mataró i Barcelona. Denne hendelsen ble selvfølgelig ikke nevnt i aviser av noe slag, men folk hadde jo sett det. Dermed ble denne historien en legende (Ordoñez 2000: 33). Historien finner vi igjen i *Rabos*: David forteller om flyet, men ingen har sett det. Det samme gjelder for referansen til trikkestreiken i Barcelona i 1951, som er scenen for Davids død, eller at Hiroshima nevnes ved flere anledninger. Disse er gode eksempler på hvordan fiksjon og virkelighet flettes sammen i *Rabos*. Esperanza Domínguez Castro har poengtert at disse hendelsene ikke skildres fra et historisk ståsted, men snarere som en del av samtalene mellom personene og som referansepunkt i diskursen. Det blir en måte å kontekstualisere handlinga på, samtidig som de historiske hendelsene har en funksjon i livet til personene (Domínguez Castro 2005: 48). Men disse historiske hendelsene har også ei betydning for historien som fortelles, fordi de er med på å danne et bilde av det narrative universet og situasjonen personene befinner seg i. I kombinasjon med at vi finner historiske hendelser infiltrert i handlinga, gir historiens uvirkelighetsnivå den et preg av å være fantastisk. Skillet mellom fantasi og virkelighet blir visket ut. Dette ser jeg nærmere på i kapittel 4.

1.3 Mitt sekundærmateriale

Fordelen med å skrive om litteratur som er skrevet i ens egen samtid, er at det er gode sjanser for at forfatteren fremdeles er i live. Det er ikke alle litteraturstudenter forunt å ha muligheten til å treffe sin forfatter. 20. november 2006 var jeg i Barcelona og fikk hilse på Juan Marsé og prate med ham om *Rabos*. Noen vil kanskje ikke tillegge en forfatters utsagn om sitt eget verk så stor betydning som jeg tidvis har gjort i min masteroppgave. Min begrunnelse for å gjøre dette er simpelthen at ettersom jeg er i den heldige posisjon at jeg har snakket med Juan Marsé om romanen hans, *kan* jeg simpelthen ikke ignorere det. Ikke dermed sagt at min masteroppgave reproducerer forfatterens eget ståsted. Jeg har snarere brukt hans tanker som et grunnlag for mine egne diskusjoner der jeg har funnet det relevant. Jeg vil ikke la hans ord stå alene som tolkningsgrunnlag, men jeg vil la noen av hans betraktninger komme til orde. Marsé vil fungere som en leser av sin egen tekst, en svært kvalifisert leser vel å merke, men like fullt en leser. Jeg ser altså ikke Marsé som en "forfatter" slik for eksempel Roland Barthes ville sett ham i "Forfatterens død". Barthes angriper tendensen til å sette likhetstegn mellom forfatter og verk eller tolke verket som forfatterens personlige betroelse (Barthes 1994: 49-50). Det er ikke det jeg gjør her. Jeg vil i stedet anse Juan Marsés betraktninger som en kvalifisert lesning av teksten; ei lesning som kan gi en verdifull teoretisk refleksjon. Jeg lar dette være siste ord med hensyn til mitt valg om å bruke Marsés egne betraktninger i min lesning.

Siden *Rabos* er et av de nyere verkene til Marsé, er det som fins av skriftlig materiale om Marsé og hans forfatterskap i stor grad rettet mot hans tidligere verker. *Últimas tardes con Teresa*¹⁶ er nærmest kanonisert i spansk litteratur, og er tatt inn på pensum i skolen mange steder. Avis- og tidsskriftartikler fins det mange av, det samme gjelder intervjuer med forfatteren. De akademiske undersøkelsene som er utgitt i bokform er få, men de som fins har jeg hatt nytte av. Ellers har jeg forholdt meg til noen upubliserte doktorgradsavhandlinger som jeg har konsultert i Spania.¹⁷ Disse undersøkelsene er ofte komparative, og de ser på

¹⁶ Romanen ble filmatisert i 1984. Den engelske tittelen lyder *Last afternoons with Teresa*.

¹⁷ Under mitt besøk i Barcelona viste det seg at å få tak i det som fins av forskning på Juan Marsé kan være vanskelig. Eksempelvis er det nærmest umulig å oppdrive en doktorgradsavhandling av nyere dato. Bibliotekaren ved Universitat de Barcelona forteller meg at det ikke er noen automatikk i at avhandlinger overleveres til universitetsbiblioteket, eller hvilket som helst annet bibliotek, verken nasjonalt eller lokalt, og det fins heller ikke noe pålegg om dette. Det ligger derfor mange avhandlinger og støver ned på instituttene rundt omkring. De overleveres bibliotekene ved leilighet, med mindre de er publisert i bokform. Bibliotekaren holder på å legge inn noen avhandlinger fra 1989, som han nettopp har fått inn til registrering. Dette er visstnok slett ikke uvanlig. Bibliotekene prøver selv å gjøre noe med dette, og det har nå blitt laget en nasjonal database med resymeer for avhandlinger etter 1975. Sjansen for at disse tekstene fins i et bibliotek er likevel små - og i tilfelle må man lete opp tekstene på det lokale biblioteket, siden det ikke fins noe tilsvarende "bibsys". Dette vil altså si at det som fins av eldre forskning som regel er lett å få tak i, mens det nyere - og for min del mest relevante - er

forfatterskapet som en helhet. Jeg har funnet lite vitenskapelig materiale som handler spesifikt om *Rabos*, bortsett fra noen artikler i diverse antologier eller på internett. Det viser seg at de som har beskjeftiget seg med Marsés tekster ofte er opptatt av intertekstualiteten i forfatterskapet. Jeg kommer ikke til å gjøre en slik komparativ analyse her, først og fremst fordi jeg mener at *Rabos* er en roman som står for seg selv. Vi vet at det fins fellestrekk med de andre tekstene til Marsé, men jeg mener likevel det er viktig at man også kan gi den sin selvstendighet. Det er ikke sikkert at det alltid er fruktbart å lese en tekst som en del av et forfatterskap. Komparative analyser kan ende opp med å bli overfladiske og overse det som er særegent med et verk. *Rabos* er en roman som har så mange fasetter at den fint kan stå alene og være objekt for en nærlesning, ikke bare en kontekstualisert lesning.

1.4 Om valg av utgave og språk

Jeg forholder meg i denne oppgaven primært til originalteksten på spansk, og jeg bruker førsteutgaven fra 2000 utgitt på Areté forlag. Det forutsettes derfor at min leser i utgangspunktet leser spansk. Verken *Rabos* eller noen andre av Marsés romaner er, så vidt meg bekjent, oversatt til norsk, men den fins på tysk, fransk, italiensk, portugisisk og engelsk. For lesere som ikke leser spansk, har jeg derfor forholdt meg til Nick Caistors oversettelse til engelsk fra 2004, utgitt på Vintage forlag. Jeg finner det ryddigere å henvise til en publisert oversettelse enn å oversette primærteksten selv. Alle referanser og sitater som jeg har hentet fra primærteksten på spansk er derfor også gjengitt fra den engelske oversettelsen i fotnoter. Slik skal det være lettere å følge med for lesere som ikke kan spansk.

Jeg vil understreke at dette *ikke* er ei lesning av oversettelsen, men av originalteksten. Jeg forholder meg kun til oversettelsen som et oppslagsverk og et verktøy til hjelp for lesere som ikke behersker spansk. Det skal likevel bemerkes at oversetteren har tatt seg friheter. Et eksempel på dette finnes på pág. 316, hvor originalteksten lyder: "... o tal vez no es más que un respingo de la propia impostura....". Oversettelsen er her som følger: "... or perhaps it is no more than a reflex produced by the imposture *my brother is acting out...*" (p. 205, min kursivering). Her har oversetteren lagt til en leddsetning som sier eksplisitt at det er David som handler her. Originalteksten har ikke denne spesifiseringa, og det gjør at oversettelsen her har gått glipp av tvetydigheten i utsagnet, som preger *Rabos* i sin helhet. Oversetteren har også vært nødt til å ta et valg i forhold til de passasjene i teksten hvor vi finner innslag fra andre språk. Der originalen har fraser på engelsk, for eksempel "well" (pág. 280), har

vanskelig å finne. Mye av stoffet jeg refererer til i denne oppgaven har jeg vært så heldig å få tak i fra lukkede arkiver og med uvurdelig hjelp fra bibliotek- og universitetspersonale.

oversetteren valgt å skrive dette om til det spanske "bueno" (p. 183) i den engelske oversettelsen. Dette er likevel et mye mer legitimt og forståelig grep enn å endre mening i teksten gjennom oversettelsen. Når dette er sagt, vil det ikke forekomme flere kritiske refleksjoner rundt oversettelsesproblematikk i denne oppgaven. Der avvikene er spesielt påfallende mellom original og oversettelse står dette kommentert i fotnoter. Det er ikke naturlig å bruke mer plass på denne problemstillinga i selve oppgaveteksten når jeg leser originalen.

En annen observasjon jeg har gjort under arbeidet er det fins avvik mellom de ulike spanske utgavene. *Rabos* er kommet ut i flere utgaver, og har dertil blitt revidert underveis. Små detaljer er endret. Et eksempel på dette er fjerdeutgaven fra 2001. På påg. 316 i førsteutgaven (som jeg bruker) står det: "Ahi va, poco menos que de inconciente putilla [...]".¹⁸ Fjerdeutgaven har her lagt til et adjektiv: "Ahí va, *investido* poco menos que de inconciente putilla..." (min kursivering). Adjektivet *investido* kommer av verbet *invertir*, som betyr å tildele, overdra verdighet eller innsette (Bratli 1947: 803). Forfatteren har gjort en redigering i sitt eget verk, og lagt til en dimensjon av ironi hvor David innsettes eller ordineres som hore. I tillegg kommer det tydelig fram at det er David i forkledning som Amanda, ettersom adjektivet står i maskulinum. Se kapittel 4.3.2. for øvrig diskusjon om Amanda. At en forfatter reviderer sitt eget verk er ikke et uvanlig fenomen, og det er heller ikke usannsynlig at lignende tilfeller finnes andre steder i teksten. Denne observasjonen ble gjort ved en tilfeldighet og jeg har ikke gått hele teksten etter i sømmene.

I referanser til originalteksten har jeg valgt å skrive kun sidetall, da det virker unødvendig å skrive hele referansen hver gang. Den spanske originalteksten refereres til slik: (påg. 81). *Påg.* er en forkortelse av det spanske *página* (side), og vil alltid vise til min primærttekst. På samme måte har jeg satt inn et (p. 205) hver gang jeg refererer til den engelske oversettelsen. Slik skal det være lett gjenkjennelig hvor referansene er hentet fra.

Jeg har også forholdt meg til en del sekundærlitteratur på spansk. Noen ganger har jeg funnet det nødvendig å sitere direkte fra disse kildene, noe som også kan observeres tidligere i innledninga. Ved slike anledninger fins mine egne oversettelser til norsk i fotnoter.

¹⁸ "There she goes, looking for all the world like an oblivious little whore [...]" (p. 205).

2. Fortellerens rekonstruksjon

Den britiske strukturalisten Jonathan Culler har pekt på et paradoks ved litteraturen: Vi leser og interesserer oss for litteratur fordi den skiller seg ut fra vanlig kommunikasjon, men likevel forsøker vi å assimilere litteraturen og gjøre den til kommunikasjon for at vi skal forstå den (Culler 2002: 157). Culler kaller denne prosessen *naturalisering*: En leser vil automatisk forsøke å bringe en tekst innenfor det man kan godta og akseptere som meningsdannende. Dermed vil det leseren først legger merke til, være det som skiller seg ut og som slår en som underlig og fremmed ved teksten, og så vil hun forsøke å naturalisere disse elementene.¹⁹ *Rabos* er en roman med en noe underlig fortellerposisjon. Fortelleren blir dermed et slikt element som leseren vil naturalisere. Dette kapitlet vil ta for seg fortellingas *hvordan*, altså en narrativ analyse av teksten. En slik analyse vil gjøre den videre diskusjonen klarere. Jeg vil ta for meg spørsmål som: Hvem er fortelleren? Hvorfor er fortelleren så viktig for lesninga? Og hva *betyr* fortellerposisjonen?

For å kunne svare på disse spørsmålene er det greit å ha ta i bruk noen verktøy. Jeg vil derfor begynne med en teoretisk oversikt over mine to hovedteoretikere for dette kapitlet, Gérard Genette og Walter Benjamin.

2.1 Genette og Benjamin – en teoretisk oversikt

Ettersom jeg her har fokus på fortellerstemmen og dens rolle i teksten, er det naturlig å forholde seg til Gérard Genette og narratologien som tolkningsverktøy. Genette er en pioner innenfor narratologien med hans *Narrative discourse* fra 1972. Han skisserer en metode for å analysere de formelle grepene ved en tekst, eller fortellingas *hvordan*. Jonathan Culler sier i sitt forord at Genette er strukturalist, det vil si at for Genette er å undersøke strukturene i teksten viktigere enn selve fortolkninga (Genette 1995: 8).²⁰ Jeg forholder meg her til Genette for å etablere et begrepsapparat som gir noen nøkler til fortolkninga av *Rabos*, ikke for å gjøre en ren beskrivelse av teksten.

Genette gjør en avklaring i forhold til *historie (story)* – det narrative innholdet, *fortelling (narrative)* – det fortalte, altså teksten selv, og *narrasjon (narrating)* – den produserende fortellerhandling (Genette 1995: 27). En forteller vil som oftest forholde seg til

¹⁹ Jonathan Culler bruker i sin *Structuralist poetics* begrepet *naturalisering* i en diskusjon rundt leserens rolle i møte med en tekst, og skisserer en metode for kompetansebasert lese-teori. Metoden hans forutsetter at leseren må ha *litterær kompetanse* som hun tilegner seg gjennom de litterære institusjoner. Metoden til Culler lar jeg forbli urørt, men drar likevel inn hans begrep *naturalisering* fordi det viser til et ankepunkt i lesninga av *Rabos*: vi kan ikke diskutere den uten å komme inn på fortellerstemmen, nettopp fordi den er vanskelig å forstå.

²⁰ Det samme kan i grunnen sies om Cullers egen metode for kompetansebasert lese-teori, og hans begrep *naturalisering*.

narrasjonen, og ikke til historien, med mindre det er en førstepersonsfortelling. Som jeg skal vise, er *Rabos* preget av flere typer diskurser, slik at fortelleren noen ganger er *i* historien, og andre ganger er han kun en fortellende instans som ser det hele *utenfra*. Et annet viktig aspekt i en narrativ tekst er *tid* – og spesielt forskjellen mellom historiens tid og narrasjonens tid (Genette 1995: 35). Det vil si forskjellen på når de fortalte hendelsene skjer, og når de fortelles.

Genettes avklaring av begrepene *mood* og *voice* vil være viktig i forhold til fortellerstemmen i *Rabos*. *Mood* regulerer den narrative informasjonen, det vil si hvor fortellerstemmen får informasjonen sin fra (Genette 1995: 162). *Voice* er selve fortellerstemmen. Ifølge Genette lider mange studier av en forvirring mellom *mood* og *voice*. Leseren må skille mellom hvem som innehar det narrative perspektivet, og hvem som forteller (Genette 1995: 186). Denne distinksjonen har etter Genette gått inn som en selvfølge i litteraturvitenskapen. Det narrative perspektivet kaller Genette *fokalisering*. Denne kan være *ekstern* (helten handler uten at vi kjenner til hans tanker), *nullfokalisert* (fortelleren står utenfor det narrative universet og det vil ikke være tydelig hvor fokaliseringa er plassert), eller også *intern* (fokaliseringa sammenfaller med en av personene). Den interne fokaliseringa kan være plassert på et sted gjennom hele narrasjonen, eller den kan være *variabel*, det vil si at fokaliseringa skifter sted i teksten, på både mikro- og makronivå (Genette 1995: 189-190). Når det gjelder *voice*, altså fortellerstemmen, er dette en instans hvis tid nesten er umulig å ikke stadfeste, men hvis sted sjelden er relevant.

Det fins fire typer fortellerposisjoner: etterstilt, framtidig (fortelles i presens eller futurum), samtidig og *interpolated* (det fortelles mellom handlingens øyeblikk) (Genette 1995: 217).²¹ Petter Aaslestad bemerker at den etterstilte fortellerposisjonen som regel fortelles i preteritum, men den kan også fortelles i historisk presens – da går det gjerne klart fram av narrasjonen at det er en fortidsfortelling (Aaslestad 1999: 114). Dette kommer jeg tilbake til i forhold til fortellerposisjonen i *Rabos*. Videre kan fortelleren ha forskjellige funksjoner i teksten: narrativ funksjon (fortelleren befinner seg i historien), regifunksjon (fortelleren befinner seg i teksten, som en sceneanvisning),²² kommuniserende funksjon (fortelleren henvender seg til leseren), testimoniell funksjon (fortellerens forhold til seg selv kommer til syne), og til sist ideologisk funksjon (didaktisk kommentar fra fortelleren) (Genette 1995: 255). Flere av disse ulike typer fortellere kan en lesere finne igjen i *Rabos*.

²¹ Petter Aaslestad kaller ”interpolated” for ”innskutt narrasjon” (Aaslestad 1999: 111).

²² Jeg har oversatt ”directing function” til ”regifunksjon”.

Genette sier at ingen narrasjon kan imitere sin historie, men den kan fortelle om den på en sånn måte at den gir en *illusjon av mimesis* (Genette 1995: 164-165).²³ Størst grad av mimesis i en tekst oppnås dersom leseren får maksimal mengde informasjon og minst mulig tilstedeværelse av den fortellende instans, mens diegesis vil være vice versa (Genette 1995: 166).²⁴ Genette skiller mellom to typer narrative diskurser; *narrative of events* og *narrative of words*. Den første vil alltid være narrativ, det vil si den transkriberer det (antatt) ikke-verbale til det verbale, altså skaper en *illusjon av mimesis* og dermed en større grad av diegesis. En *narrative of events* er altså en *fortalt* diskurs. En *narrative of words* er derimot en imitasjon av hendelsen, ikke ei fortelling om den. *Narrative of words* har større grad av gjengivelse og dermed større grad av mimesis, i motsetning til en illusjon av den. Den fortellende instans vil ”kopiere” det helten eller personen sier eller gjør, i motsetning til å fortelle om det – her er det altså snakk om en *fiktivt rapportert* diskurs (Genette 1995: 169-170). Skillet går altså mellom å fortelle og å imitere. Både den fortalte diskursen og den rapporterte diskursen kan identifiseres i *Rabos*.

Videre er Walter Benjamins ”Fortelleren” relevant å dra inn i min analyse av fortellerstemmen i teksten. Hans klagesang over fordums fortellere, de som formidler en historie muntlig (vi ser for oss fortelleren sitte rundt leirbålet), beskriver romanens forfatter som ensom. Benjamin sier at fortellinga har sitt utspring i muntlig fortellertradisjon. Ei fortelling er formidlet, felles erfaring, men fortellingas problem i dag er at vi ikke lenger har en slik felles erfaring. Etter 1. verdenskrig kommer soldatene tause tilbake, hvilket resulterer i at det ikke lenger fins en felles erfaring man kan meddele og utveksle med andre. Erfaringa har falt i kurs (Benjamin 1991: 179). Fortellingas undergang er et resultat av romanens framgang:

Det som skiller romanen ut fra alle øvrige former for prosadiktning – eventyr, sagn, ja selv novellen -, er at den verken utgår fra eller inngår i en muntlig tradisjon. Men først og fremst skiller den seg ut fra det å fortelle. Fortelleren tar det han forteller fra erfaringen; sin egen erfaring eller den som andre beretter om. Dessuten gjør han det til erfaring for dem som hører på hans historie. Romanforfatteren har isolert seg. Romanens fødested er det ensomme individ, som ikke lenger er i stand til å uttrykke seg ved å gi eksempler på hva som opptar ham mest, som ikke selv får råd og som ingen råd kan gi. Å skrive en roman vil si å drive det inkommensurable til det ytterste i

²³ ”Mimesis (gr. ’etterligning, etterlignende fremstilling’), etterligning gjennom kunsten av naturen og den menneskelige erfaringsverden” (Lothe m.fl. 1999: 160).

²⁴ ”Diegesis (gr. ’fortelling, omstendelig beskrivelse’), *diegese*. 1. Fiktiv verden der de fortalte hendelser inntreffer og handlingen utspiller seg. 2. Fortelling, i motsetning til etterlignende fremstilling (mimesis)” (Lothe m. fl. 1999: 48).

framstillingen av menneskelivet. Midt i livets fylde og i framstillingen av denne fylde uttaler romanen de levendes dype rådløshet (Benjamin 1991: 182-183).

Det er ikke et lystig syn på romanen Benjamin presenterer. Romanen er et resultat av en mangel på felles erfaring, et individuelt opplevd traume. Det erfaringstapet Benjamin skriver om som følge av 1. verdenskrig kan leses som en generell observasjon av krig som fenomen. *Rabos* er en relativt ny roman, men handlinga er lagt til en historisk kontekst som resulterer i et tilsvarende erfaringstap for de involverte. Den felles erfaringa er tvunget til å forbli usagt gjennom diktaturets sensur. Et eksempel på dette er Davids tydelige minne om å ha sett et jagerfly krasje på stranda i Mataró, en episode jeg også nevnte i innledninga:

Sí, dice David, justo un año después de que viera caer al mar el bombardero B-26. Tú me dijiste que el teniente O'Flynn había muerto quemado o ahogado en ese avión.
¿Yo? Un bombardero de la RAF estrellado en el mar? Ni siquiera los periódicos hablaron de ningún bombardero caído frente la playa de Mataró, recuérdalo... (pág. 289).²⁵

Personenes erfaringer forblir usagte og det gjør at de isolerer seg. Og ikke bare det; fordi erfaringa ties i hjel blir personene også fratatt sin hukommelse. Et annet aspekt som gjør at Benjamin er relevant å trekke inn, er fortellerens posisjon i tid og hans forhold til språket. Dette vil jeg komme tilbake til, men at vår forteller er isolert levnes det liten tvil om.

2.2 Víctor – forteller og person

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que llega a fingir que es dolor
el dolor que de veras siente (Fernando Pessoa, epigrafi pág. 7).²⁶

Jeg har i innledninga vært inne på at det fins en koherens i forfatterskapet til Juan Marsé, og at enkelte elementer i hans tekster er hentet fra hans eget liv. Genette påpeker at fortelleren ofte forveksles med forfatteren, men i en fiksjon er ikke denne sammenlikningen holdbar. Fortelleren er fiktiv i likhet med resten av fiksjonen (Genette 1995: 213). Hvorfor påpeke dette? Fordi *Rabos* er en tekst med en *selvbiografisk forteller*; en som forteller om seg selv i første person. Dette er noe helt annet enn en selvbiografi og må ikke forveksles med det. En

²⁵ “Yes, David says, exactly a year after I saw the B-26 bomber crash into the sea. You told me Flight Lieutenant O’Flynn had died burnt or drowned in that plane.

Me? An RAF bomber crashing into the sea? There was nothing in the papers about any bomber crashing off Mataró, remember...” (p. 188).

²⁶ “The poet is a faker

So good at his act

He even fakes the pain

Of pain he feels in fact” (Fernando Pessoa, epigrafi, uten sidetall i den engelske oversettelsen).

selvbiografisk forteller er et narrativt grep som gjør teksten mer ”personlig” og gir den preg av å være selvopplevd. Genette sier følgende om selvbiografiske fortellere:

The autobiographical narrator, having no obligation of discretion with respect to himself, does not have this kind of reason to impose silence on himself. The only focalization that he has to respect is defined in connection with his present information as narrator and not in connection with his past information as hero (Genette 1995: 198-199).

En førstepersonsforteller vil være mer autorisert til å snakke på vegne av seg selv enn en tredjepersonsforteller, ifølge Genettes resonnement. *Rabos* fortelles av Víctor Bartra jr. Navnet hans får ikke leseren vite før mot slutten av romanen, fordi Víctor ikke blir født før i nest siste kapittel. Fortelleren gir seg imidlertid til kjenne allerede i første kapittel som Davids yngre bror, og *Rabos* er Víctors fortelling om storebroren David og mora la Pelirroja. Helten i denne historien er altså ikke fortelleren selv, men broren hans David. Kwang-Hee Kim poengterer at Víctor som forteller er en ”narrador yo periférico” - en jeg-forteller i periferien, som på det homodiegetiske nivået forteller en historie som baserer seg på andres minner. Ifølge Kim er hans deltakelse i historien passiv og indirekte (Kim 2006: 148-150). At Víctor fabrikkerer sin egen deltakelse i historien synes å være et utbredt ståsted blant kritikerne, blant annet også hos Marco Kunz som jeg kommer tilbake til. Kim har videre en analyse av besøkene til den irske piloten Bryan O’Flynn, og kommer fram til at hans siste besøk hjemme hos la Pelirroja var omtrent på det tidspunktet da Víctor ble unnfanget. En kan derfor ikke utelukke at det er O’Flynn som er far til Víctor, mener hun (Kim 2006: 140). I så fall vil det være nok et element som skaper distanse mellom Víctor og resten av familien hans. Han er ikke bare den som tar livet av la Pelirroja ved å simpelthen komme til verden, men han er også et fremmedelement i form av å ha en annen far. Det er også et likhetstrekk med forfatteren, som heller ikke fikk vokse opp med sin biologiske far. I alle tilfelle er det ikke farskapet som skal være mitt hovedanliggende her, så jeg lar det ligge og tar utgangspunkt i at Víctor Bartra er faren til fortelleren Víctor.

Jeg har vist at for Genette er *tid* et viktig aspekt i narrative tekster. *Rabos* opererer med to tidsnivåer. Det første tidsnivået er rammefortellinga, eller det homodiegetiske nivået, hvor fortelleren Víctor befinner seg. En kan anta at han er i voksen alder på dette tidsnivået. Han er invalid og sengeliggende, og bor sammen med sine kusiner Fatima og Lucía. Måten han forteller på markerer en tydelig voksenstemme, og signaliserer at han forsøker å erindre noe som skjedde for lenge siden:

Todo se halla en penumbra en la memoria que guardo de aquella casa, y todo me habla de sentimientos quebrantados y de emociones sofocadas, de un tiempo en que los silencios en torno a la mesa ocultaban graves trastornos de familia, oscuros sucesos, amarguras del corazón (pág. 16).²⁷

Denne uttalelsen har et tydelig preg av å komme fra en voksen person. Fortelleren konstaterer at han husker tilbake til dette huset – altså at narrasjonen hans skjer i ettertid og hans nåtid er en annen. Dette reflekteres grammatisk i teksten; Víctors narrasjon er etterstilt, men han forteller som oftest i *historisk presens*. Dette grammatikalske grepet gjør at han skaper en nærhet til historien han forteller. Presensformen gjør at leseren kan bli lurt til å tro at han er en samtidig forteller, men fordi vi vet at han ikke er tilstede på historiens tidsnivå, må han være en etterstilt forteller. Historien foregår på det andre tidsnivået, det heterodiegetiske, og denne historien har videre to tider: den første er mens la Pelirroja går gravid med Víctor og David er 14 år, i 1945: "...es el verano de la bomba de Hiroshima..." (pág 19).²⁸ Her ser vi for øvrig et eksempel på historisk presens. Nesten hele romanen omhandler denne tida, bortsett fra det siste kapitlet som foregår 6 år etter, når David har blitt 20 år og fotograf og Víctor er 6 år gammel. Fortellingas to tider kretser altså rundt to dødsfall: Davids og la Pelirrojas. Fortelleren hopper mellom de to tidsnivåene (historiens tid og narrasjonens tid) mens han forteller, og han forsøker å samle trådene til ei fortelling som egentlig ikke er hans.

Det er altså ikke en tradisjonell førstepersonsforteller vi har med å gjøre, siden Víctor faktisk ikke forteller sin egen historie. Ei heller er det ei fortelling om hans egen fortid som helt, men Víctor har i stedet skrevet inn seg selv slik at han gir inntrykk av at også han er en deltaker. Han gir leseren en *illusjon av mimesis*, som Genette ville sagt det, det vil si han presenterer historien på en måte som gjør at leseren *tror* fortelleren speiler virkeligheten. I de delene av teksten hvor Víctors stemme kommer tydelig fram kan vi snakke om en diegetisk diskurs. Víctor forteller om hendelser som skjedde mens han selv var et foster i mors liv, og han forteller historien nærmest som noe han husker fra tida før han ble født. Hans stemme veksler mellom å være tydelig til stede og å være fraværende. Mye av det han forteller er episoder der la Pelirroja ikke har vært til stede - og hvor det dermed er fysisk umulig at han selv kan ha vært. Spørsmålet om det bare fins én forteller er derfor nærliggende, det kommer jeg tilbake til. Gjentatte ganger i romanen er det som om andre snakker. Víctors framstilling er et sammensurium av Davids minner som fortelleren har fortolket, og som han framstiller

²⁷ "Darkness shrouds all I can remember of that house; everything speaks of frustration, of suppressed emotions, of silences at table concealing family disasters, hidden events, heartbreak" (p. 5).

²⁸ "...it's the summer of the bomb on Hiroshima..." (p. 7).

etter egen hukommelse: "Lo que cuento son hechos que reconstruyo rememorando confiancias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad" (pág. 20).²⁹ Her ser vi kanskje et speil av forfatteren selv. Ei fortelling kan aldri bli helt lik sin historie, men så nært som mulig må vel være enhver forfatters pretensjon. Et slikt utsagn fra fortellerens side kan derfor være en kommentar også fra forfatterens side – som en bekjennelse om hva en forfatters virke er og hvordan man kan komme til kort når man skal konstruere en historie. I tillegg sier et slikt utsagn selvfølgelig noe om både fortellerens og fortellingas forhold til sannheten. Dette diskuterer jeg videre i neste kapittel. Fortelleren leter etter sannheten og vil fortelle sin historie, men kommenterer likevel sin egen mangelfullhet som forteller. På den måten problematiserer han selv sin egen posisjon som utenforstående, og at han har plassert seg selv inn i historien som en deltaker i den. Han bruker selv ordet *rekonstruksjon* om historien han forteller, noe som signaliserer at han ser for seg historien som en kopi eller et bilde og at det er slik han vil framstille den. En rekonstruksjon vil alltid være nest best og nesten sant; en kopi som hermer etter sin original. En rekonstruksjon gir assosiasjoner til et forsøk på å gjenskape noe, en gjenstand eller en situasjon en forsøker å iscenesette på ny. Men rekonstruksjonen er også brokker og fragmenter man setter sammen og skaper noe nytt ut fra. Gjennom tekst og fortelling vil Víctor rekonstruere fortida og også skape den, og slik kommer han så nært som mulig en sannhet og en hukommelse av hva som har skjedd. Når fortelleren selv sier at hans narrasjon er en rekonstruksjon, sår han tvil om sannheten og troverdigheten i sin egen fortelling, og åpner for at det fins flere fortellere. Det setter også Víctor i en posisjon som annenhånds forteller.

Marco Kunz mener at Genettes elementære distinksjon *hvem ser og hvem forteller* har gått flere kritikere hus forbi når de har uttalt seg om *Rabos*. Flere har påstått at teksten opererer med en ufødt forteller, men på grunn av de forskjellige tidsnivåene er ikke det tilfelle. Men, sier Kunz, det er lett å la seg forvirre i *Rabos*. Bruk av grammatisk presens i narrasjonen og referanser til hendelser i mors liv simulerer en samtidighet mellom fortellinga og narrasjonen. Det gir en "efecto de ilusionista" – en illusjonseffekt (Kunz 2002: 103). Jeg har allerede påpekt at narrasjonen er etterstilt og fortalt i historisk presens. Fortelleren Víctor er altså i voksen alder, mens perspektivet ligger hos den ufødte Víctor. Videre spør Kunz: hvor har fortelleren sin informasjon fra? (Kunz 2002: 108) David er jo unektelig hovedinformant, men han er ikke alltid en sikker kilde ettersom Davids

²⁹ "What I'm describing are facts that I am reconstructing from my memories of secrets and suggestions my brother told me. I do not claim everything is completely accurate, but it is the closest I can get to the truth" (p. 8).

virkelighetsoppfatning er noe særegen. Víctor fyller ut historiene der det trengs. En kan også regne med at kusinene har bidratt til å fylle inn hull i historien. Men selv om fortelleren skriver seg selv inn i historien, kommuniserer han med personene fra sin tilstand som foster. Kunz mener at Víctor lider av et mindreverdighetskompleks både på grunn av sine kroppslige skavanker, og fordi hans eksistens tok livet av mora. Derfor skriver han seg selv inn i historien, hvor han må tåle dårlig behandling fra broren David, og dette reflekterer tilbake på Víctor selv:

Tampoco podemos excluir la posibilidad de que el narrador invente, de manera masoquista, la totalidad de las injurias, pero está claro que, según las normas de la verosimilitud realista, no puede tratarse de recuerdos de auténticas conversaciones prenatales. Es verdad que, en un pasaje, el feto le pregunta a David desde el útero: "¿No sabes, ignorante, que al cumplir cuatro semanas ya tenemos cerebro, y que también soñamos, y que el sueño más frecuente es el de volar?" (pág. 93). Sin embargo, se trata aquí de un truco del narrador para hacer parecer más verosímil la extravagante focalización que ha elegido como la más apropiada a su caso específico porque el feto se asocia tanto con la deformidad corporal como con el embarazo, cuyo fin anticipado causó la discapacidad de Víctor, y además nos revela el sentido más profundo de esta obsesión autohumillante (Kunz 2002: 114).³⁰

Kunz konkluderer altså med at fortelleren vil lure oss til å tro at fokalisinga ligger hos et foster i mors mage – at han vil skape en illusjon, men han ønsker også at fokalisinga skal bli mer sannsynlig. Víctors kommunikasjon med de andre personene er altså, ifølge Kunz, ikke reell, men noe han konstruerer i narrasjonen. En sterk skyldfølelse hos Víctor gjør at han bruker dette knepet for å konstruere et nærmere forhold til sin mor, som han aldri fikk bli kjent med (Kunz 2002: 115). Det samme så vi hos Kwang-Hee Kim, som mener at Víctors deltakelse er passiv og indirekte. Kanskje kan det ikke utelukkes at Víctor fabrikerer sin egen deltakelse i historien av ren skyldfølelse. Kunz' tolkning tar imidlertid ikke høyde for at det i denne narrasjonen ikke bare er snakk om en illusjonseffekt, men at en også må ta høyde for litterære konvensjoner. En slik fortellerposisjon oppleves underlig, men på grunn av

³⁰ "Vi kan heller ikke se bort fra muligheten for at fortelleren på masochistisk vis finner opp krenkelsene i sin helhet, men det synes klart at ifølge de realistiske normer om sannsynlighet kan det ikke dreie seg om minner fra autentiske samtaler før fødselen. I en passasje spør fosteret David fra livmora: "Vet du ikke, du uvitende, at allerede når vi er fire uker har vi hjerne, og at vi også drømmer, og at den vanligste drømmen handler om det å fly?" (s. 93) I alle tilfelle dreier det seg her om et knep fra fortellerens side for at den ekstravagante fokalisinga han har valgt som den mest passende for sitt eget tilfelle, skal virke mer sannsynlig. Fosteret assosierer seg nemlig like mye med kroppslig deformitet som med svangerskapet, hvis forutbestemte slutt forårsaker Víctors funksjonshemming, i tillegg til at han viser oss den dypeste meninga bak denne selvnedverdiggende besettelsen" [min oversettelse].

romanens litterære konvensjoner kan leseren akseptere den som en del av fiksjonen. Det er ingen grunn til å tvile på autensiteten i fortellinga, fordi vi aksepterer at fortelleren har makt til å gjøre disse grepene. Hvis fortelleren skriver inn seg selv, åpner det snarere for at man kan tolke ham også som en person i historien – og tillegge ham egenskaper deretter. Víctor skriver inn seg selv fordi han har et ønske om å være en del av sin egen familie, men jeg mener bestemt at som lesere må vi ta ham alvorlig og som en deltaker på lik linje med de andre. Fiksjonen krever det av oss. Så kan man selvfølgelig diskutere, noe jeg også vil gjøre senere, hvorvidt det er *fortelleren* Víctor eller *personen* Víctor som snakker. Kunz' lesning legger videre til grunn at en må nøye seg med at historien er fokalisert et sted, nemlig via Víctor selv som foster på historiens tidsnivå. Slik forklares hans tilstedeværelse i historien som et selvbedrag motivert av skyldfølelse. Jeg vil derimot påstå at fokaliseringa i *Rabos* ikke bare er plassert et sted. *Rabos* er en mye mer sammensatt tekst enn det: Den er et sammensurium av forskjellige stemmer og situasjoner, og balanserer hårfint mellom fantasi og virkelighet. Teksten er preget av *variabel fokalisering*.

Fortelleren Víctor vil for det meste ha en narrativ funksjon i teksten. Kan det hende at Víctor får en testimoniell funksjon noen ganger? For å vende tilbake til Marco Kunz:

Víctor, a compararse con un gusano que vuela, se identifica también con “the invisible worm / that flies in the night” de la poesía “The Sick Rose” de William Blake, que el teniente O’Flynn le enseñó a la pelirroja (pág. 185), y que se convierte en una premonición lúgubre cuando ésta muere en la cama del hospital (Kunz 2002: 114).³¹

Vil ei lesning av Víctor som tynget av skyldfølelse gjøre at noen av hans utsagn reflekterer tilbake på ham selv? En kan nok kanskje si at sammenligninga mellom ham selv og en orm vil være en form for selvrefleksjon som gjør at hans forhold til seg selv kommer til syne. Slik kan Víctors forhold til seg selv leses som en del av karakteristikken av ham som person, og narrasjonens tidsnivå blir også en del av historien. Slik står ikke Víctor på utsida, men er til stede i historien.

Jeg vil vende tilbake til Walter Benjamin og hans tanker om at romanen preges av erfaringstap. *Rabos* er en roman hvor David lar sin historie fortelles gjennom broren, og erfaringstapet blir derfor dobbelt: På den ene siden vil mye av Davids erfaring gå tapt fordi han ikke formidler den selv, men lar sin historie fortelles gjennom et mellomledd. På den andre siden har ikke Víctor noen egen erfaring å formidle, simpelthen fordi han ikke var født

³¹ ”Ved å sammenligne seg selv med en flyvende orm, identifiserer Víctor seg også med ”the invisible worm / that flies in the night” fra diktet ”The Sick Rose” av William Blake, som inspektør O’Flynn lærte la Pelirroja (s. 185), og som blir til et dystert frampek til når hun dør i sykehussenga” [min oversettelse].

på det tidspunktet historien finner sted. Selv om han påberoper seg å huske det som skjedde, kan det være at Víctor skriver seg selv inn i historien for å døyve sin egen ensomhet. Det vil si at den historien som fortelles slett ikke er preget av en felles erfaring, men en konstruert erfaring. I ordets rette forstand er det altså snakk om en fiksjon. Med Davids død forsvinner jo også hans erfaring, og det vi da sitter igjen med er Víctors forsøk på å rekonstruere ham. Fra sin isolerte posisjon forteller han sin historie. Samtidig, den fortelleren Benjamin skisserer er en som videreformidler ei fortelling han har hørt fra andre. På den måten er jo Víctor i Benjaminsk forstand en forteller.

Narrasjonen er preget av muntlig språkføring. Spesielt er dette tilfelle i dialogene, men med tekstens fragmenterte stil er det ikke alltid like lett å identifisere hva som er dialog og hva som er gjengitt tanke. Slik sett har *Rabos* en muntlig stil og narrasjonen har form som en tankerekke. Dette står i kontrast til fortelleren selv, som har et språkproblem: Víctor har noe som ligner afasi. Riktignok får ikke leseren noe som helst slags kunnskap om dette før i romanens siste kapittel. Der nøstes trådene sammen, og de uforståelige utsagnene vi finner i første kapittel får mening: ”¡Lucía, cázame guerripa!” (pág. 16) viser seg å bety *Guerra y Paz*, altså Tolstojs *Krig og fred*.³² Narrasjonen begynner og slutter med det samme, noe som gir *Rabos* en sirkelform. Víctors talespråk er nesten uforståelig, mens hans evne til å formidle en historie gjennom skriftspråket er intakt.

Víctors manglende talespråk gir fortellinga en ny side. Hans behov for å fortelle blir forståelig når han ikke har muligheten til å formidle sin historie på muntlig vis. Davids historie går altså igjennom flere ledd før den når ut: først gjennom Davids muntlige overlevering til Víctor, som lenge etter historiens tid har plantet inn seg selv og rekonstruert den gjennom skrift, gjennom romanen - hjemløshetens sjanger ifølge Benjamin. All annen overføring av Davids historie er umulig. Skrift blir den eneste mulige form for overlevering av denne historien – og leseren er dermed i mye større grad prisgitt Víctors framstilling. For at Víctor skal være en del av sin egen familie, må han være en del av den i fiksjonen. Fra hans posisjon som rådvill og ensom får vi servert historien uten mulighet til å opponere; akkurat slik Benjamin ser for seg romanforfatteren – det motsatte av en forteller. Siden den virkelige erfaringsoverføringa skjer fra David til Víctor, er kanskje David også en forteller i denne historien.

Jeg har vist at det er forskjell på fortelleren Víctor, som forteller historien fra det homodiegetiske nivået som voksen, og personen Víctor som deltar på det heterodiegetiske

³² Den engelske oversettelsen lyder her “Lucia, assmewarapis!”, og viser altså til *War and Peace* (p. 6).

nivået i fostertilstand. Personen Víctor kommuniserer med både David og la Pelirroja fra sin posisjon i mors mage. Den lille familien ”prater” med hverandre uten å snakke.

Kommunikasjonen skjer i form av tanker og bilder. Også senere når Víctor er født, går kommunikasjonen med David gjennom blikk og bilder. At Víctor ikke har et muntlig språk, understreker ytterligere at det han forteller er gjennom en rolle som utenforstående – og at det også kan fins andre fortellere enn ham.

Kommunikasjonen mellom personen Víctor og David er ikke bare av det broderlige slaget. Sentralt i *Rabos* står den splittede familien, noe som gjør at Víctor ofte opptrer som moraliserende og irettesettende overfor broren David. Er dette den voksne fortelleren eller den ufødte Víctor? Ofte henvender Víctor seg direkte til David: ”¿Estás pensando qué, hermano? Ya sabes que te queremos mucho, pero ¡vaya jeta la tuya, chaval! ¿No has oído a mamá, o no quieres entender? Tuvo que decidir por ti. Se armó de valor, hizo de tripas corazón, y ahora te necesita” (pág 209-210).³³ Siden far ikke er til stede, tar Víctor rollen som farsmodell, og refser David slik en far ville gjort i hans sted. Han framstår som en voksenperson i Davids liv snarere enn et yngre søsken, noe som understrekes ytterligere ved at Víctor bærer navnet til far. Dette kan for så vidt forklare Davids opposisjon til Víctor som et merkelig ungdomsopprør. Víctor inntar rollen som fornuft der David er følelser, og forsøker å geleide David på rett vei.

Politimannen Galván lar det ikke gå upåaktet hen at han mener David er både udugelig og uansvarlig. David mangler en farsfigur først og fremst fordi faren hans ikke er der, men også fordi det heltebildet han har av faren ikke stemmer overens med den mislykkede alkoholikeren faren hans egentlig er. Galván på sin side prøver å innta rollen som irettesettende far, men ender opp med å fordømme David. Dette vises spesielt i at Galván kjenner til forholdet mellom David og Paulino, og han bruker dette som pressmiddel overfor David. Galváns misnøye med David kan i stor grad relateres til en forakt overfor hans biologiske far: en moralsk forfallen mann som er tro mot sine misforståtte idealer. Galván ser det derfor som sin moralske plikt å geleide David i riktig retning. Det at han tar livet av Davids hund Chispa framstår for Galván selv som en barmhjertighetshandling, og noe han gjør for å hjelpe la Pelirroja, mens David opplever det som et overgrep fra en farsfigur han aldri har ønsket seg. I Davids mangel på en god farsfigur blir det tydeligere at Víctor inntar denne rollen – en rettesnor og moralsk kraft for David.

³³ “What are you thinking, brother? You know we all love you, but just look at you! Didn’t you hear Ma, or don’t you want to get it? She had to decide for you. She was brave, she plucked up her courage, and now she needs you” (p. 135).

Víctor snakker ikke bare med og til sin bror David mens han ligger i magen til mor. Han opptrer også som veileder og samtalepartner for la Pelirroja, og rollen han inntar overfor henne er nokså lik den han inntar overfor David. La Pelirroja og barnet har et underlig forhold. Når Galván er til stede skjer det flere ganger at barnet er urolig i magen hennes, som om det prøver å advare henne: "¿Estás segura de querer aceptar esta rosa, mamá? ¿Dónde la vas a poner, si quieres que David no la vea? / – Tú quieto – dice ella con la nariz entre los pétalos" (pág. 229).³⁴ Her ser vi et typisk eksempel på at la Pelirroja på et eller annet nivå har kontakt med barnet i magen hennes. Barnets advarsel mot å ta imot gaver fra politimannen, slippe han inn, servere ham kaffe, ta imot rosen, viser igjen den rollen Víctor inntar i historien som moralens vokter. Han har ikke bare skrevet seg selv inn i historien, men han har også tillagt seg selv en funksjon; han er der for å advare David og la Pelirroja. Víctor vet fra begynnelsen av hvordan det vil gå; gjennom frampek (såkalte prolepser), henspeiler han hele veien på romanens tragiske slutt: "Nunca verá los ojos de mi madre, pero sé que se bizquean un poco y que su mirada es risueña y clara [...]" (pág. 65).³⁵ Det fins mange slike frampek, noe jeg kommer tilbake til blant annet i kapittel 3.1.1. Víctor blir en person fra framtida som forsøker å endre fortida. Víctors stemme gjenspeiler dessuten Davids skepsis til Galván, og er slik sett et eksempel på at stemmen til David lever i Víctor. La Pelirroja merker Víctors advarsler mot Galván, men velger som regel å ikke høre på ham. Når barnet er urolig i magen hennes, merker hun det, men det er David som til slutt har makt nok over henne og får henne til å kutte kontakten med Galván.

Et problem dukker opp: Er det personen Víctor som kommuniserer med David og la Pelirroja, og som fungerer som deres moralske rettesnor, eller er det fortelleren? For denne leseren er det ikke alltid godt å vite. Noen ganger kan det virke som om Víctor ikke blir hørt av de andre personene. Han snakker *til* dem, ikke *med* dem. I slike tilfeller er det kanskje fortelleren som snakker i andre person, og som kommenterer fortida fra sin posisjon som forteller. Andre ganger kan det visselig virke som David og la Pelirroja kan høre det Víctor sier, fordi de svarer på tiltale. Ta for eksempel denne passasjen:

En cualquier caso, tú de ningún modo podías oírlo, porque no estabas aquí ni allá ni en ninguna parte, monicaco, aún no habías salido del cascarón.

³⁴ "Are you sure you want to accept the rose, Ma? Where are you going to put it so David doesn't see? / 'Quiet, you,' she says, sniffing at the rose" (p. 148).

³⁵ "I'll never see my mother's eyes, although I know they are slightly close together, yet that their expression is clear and bright [...]" (p. 37).

Vale, de acuerdo, tú lo has vivido, pero yo lo he imaginado. No creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano (pág. 18-19).³⁶

Her er det tydelig at Víctor og David snakker sammen. Sannsynligvis er det en samtale i ettertid, som fortelleren har flettet inn i historien. Men siden det er Víctor som forteller, ligger den narrative makta hos ham og leseren er prisgitt hans narrasjon. Det er i så fall Víctor som har skrevet inn en slik type dialog mellom seg selv og en annen. Og det aksepterer vi, som en del av fiksjonen.

William Sherzer skriver om Víctor³⁷:

[...] esta última voz narrativa es totalmente desconfiable, ya que pertenece a un ser anormal que narra casi toda la novela desde su condición anterior y perspectiva de feto. Toda la posible futilidad de la narración y los acontecimientos que se narran se resumen irónicamente en el cortísimo párrafo final: “Y es que todavía me cuesta hacerme entender” (pág. 354) (Sherzer 2002: 264).³⁸

Sherzer nevner en del intertekstuelle elementer i Marsés forfatterskap, og de elementene en kan finne igjen i *Rabos* er den narrative stemmen og fraværet av far. Ifølge Sherzer er den ufødte fortelleren i *Rabos* kulminasjonen av barn som fortellere i Marsés forfatterskap. I *Rabos* er det ikke bare far som er borte, men også mor er følelsesmessig fraværende som en konsekvens av hennes kontakt med inspektør Galván. Denne mangelen på familær autoritet resulterer i mangel på narrativ autoritet, og dette tomrommet forsøker David og broren å fylle. Når både far og mors autoritet og stemme mangler, blir barnas, og i dette tilfellet den ufødtes stemme, den eneste som oppjonerer mot regimet (Sherzer 2002: 263-264). Utfra denne analysen kan en forstå Víctors rolle som moralens vokter. I mangel på autoritet i familien går han inn og opptrer som farsfigur for David, og som rådgiver for la Pelirroja. Når det er sagt, undrer det meg at Sherzer velger å bruke et begrep som *upålitelig forteller*. Det er ikke nødvendigvis heldig, og det brukes ikke i særlig grad i narratologien. Sherzer begrunner sin påstand om at Víctor er en upålitelig forteller med at han forteller fra en fostertilværelse, men

³⁶ “So what, there was no way you could have heard it, because you weren’t here, there, or anywhere, shrimp, you hadn’t poked your nose out yet. OK, you’re right, you lived it, but I imagined it. Don’t think you’re that far ahead of me on the road to the truth, brother” (p. 7).

³⁷ William Sherzer publiserte sin bok *Juan Marsé - entre la ironía y la dialéctica* i 1982, som er en av få studier av Marsé som er publisert i bokform. Boka tar blant annet for seg intertekstualitet i Marsés forfatterskap. Sitatet i hovedteksten er hentet fra en nyere artikkel, men det baserer seg i stor grad på hans tidligere arbeid.

³⁸ “[...] denne siste narrative stemmen er fullstendig upålitelig, da den kommer fra et sykkelig vesen som forteller nesten hele romanen fra sin tidligere tilstand og perspektiv som foster. I det siste, korte avsnittet oppsummeres på ironisk vis narrasjonens verdiløshet og hendelsene det fortelles om: ’Og faktum er at jeg fremdeles har vanskelig for å gjøre meg forstått’” [min oversettelse].

det har både flere andre kritikere og jeg vist at ikke er tilfelle. Et foster som forteller vil kunne ha et aspekt av upålitelighet over seg, men ettersom *Rabos* fortelles av en voksen i retrospekt vil dette argumentet falle til jorda. Jeg kan være med på at vi som lesere av og til tar det som fortelles med en klype salt, men det er *ikke* fordi vi ikke tror på fortelleren. Derimot er denne type fortellerposisjon med på å danne det uvirkelighetsnivå i teksten som hører særlig barnas verden til. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4. Fortelleren sier selv at han ikke er i stand til å fortelle historien akkurat slik den var, men så nært som mulig. Dette er *ikke* det samme som en upålitelig forteller; det gjør snarere fortellinga mer troverdig fordi vi vet at den er en gjengivelse og en rekonstruksjon. Den gir seg ikke ut for å besitte den hele og fulle sannhet.

Det skapes en glidende overgang mellom David og fortelleren Víctor fordi leseren vet at det Víctor forteller ikke er selvopplevd. Det er som om en kan høre David snakke gjennom det fortelleren sier, selv om fortelleren helt tydelig er en annen person enn David. Kanskje kan David og fortelleren leses som en og samme person? Ta for eksempel denne passasjen:

El inspector se lo da, David le enciende el cigarillo en silencio y cuidadosamente, y luego lo prueba dos veces, demorando la yema del pulgar en la rosca dorada y en la tapa impulsada por el rescorte, regalándose los oídos con el clinc al cerrarse. Fantástico, cuando sea mayor tendré uno igual, pero auténtico. ¡Cline! (pág. 190)³⁹

Det kan til å begynne med virke som om dette er Víctor som forteller om David. Men er det Víctor som ønsker seg en slik lighter når han blir stor? Passasjen kommer midt i en samtale mellom David og Galván, så dersom dette skulle være noe David sa til Galván ville det ha fungert som en del av samtalen. I stedet er dette Davids tanker fortalt i førsteperson, en indre monolog eller "narratized speech" som Genette kaller det (Genette 1995: 171) – altså noe som er opplevd av fortelleren selv. Hvorfor skulle Víctor gjengi brorens tanker som om de var hans egne? Her synes det tydelig at David tar over fortellerstemmen. Passasjen er et eksempel på at David og Víctors stemmer noen ganger går inn i hverandre og blandes sammen - til slutt vet en ikke helt hvor Víctor slutter og David begynner. Og det er jo ikke underlig at i denne fortellingen, i rekonstruksjonen, får David sin egen stemme. At denne stemmen noen ganger smelter sammen med Víctor, understreker at det er Davids historie som fortelles. Det er uten tvil Davids narrative perspektiv som ligger til grunn i slike tilfeller, og sammensmeltinga av stemmene blir en måte å tydeliggjøre Davids ståsted på. Ved at stemmene til David og Víctor smeltes sammen, får David en tydeligere posisjon som historiens helt og kilde; det er han som

³⁹ "The inspector gives it [to] him. David carefully lights his cigarette, then tries the lighter a couple more times, the tip of his thumb against the golden wheel and the spring of the lid, enjoying the sound of the clunk as it snaps shut. It's fantastic, when I'm grown up I'll have one the same, but a real one. Clunk!" (p. 121).

har diktert historien. Samtidig gir det ham mer autoritet i forhold til hans egen historie - dersom hele hans historie fortelles av en annen, vil ikke David ha særlig makt over den. Når han selv får fortelle har han større kontroll over det fortalte, fordi det ikke går igjennom like mange ledd.

Rabos er altså Víctors forsøk på å gjenfortelle Davids historie. Noen ganger blandes brødrenes stemmer sammen, andre ganger taler de hver for seg. Det er likevel ikke alltid like klart hvem som forteller, og det som er enda mindre klart er hvem som ser. *Rabos* er, som jeg har nevnt, et godt eksempel på en narrativ diskurs med *variabel fokalisering*. *Rabos* er en tekst som på den ene siden fortelles av flere enn én person, men som også er fokusert gjennom flere personer. Til sammen er disse to momentene med på å forvirre leseren maksimalt og å skape en tvetydighet i teksten. Videre skal jeg se litt på hvordan fortellerstemmen varierer, og jeg skal vise at det narrative perspektivet skifter sted.

2.3 Stemmemangfold

En hovedgrunn til min påstand om at det fins andre fortellere enn Víctor i *Rabos*, er at det fins situasjoner i teksten hvor verken David eller la Pelirroja er til stede. Det vil dermed si at det fortelles om situasjoner som Víctor ikke har noen forutsetning for å kunne fortelle om, fordi han ikke har vært tilstede selv, og det har heller ikke David. I tillegg til dette, fins det sekvenser hvor andre personer overtar fortellerstemmen, for eksempel slik David gjør det (jamfør forrige delkapittel). Historien er også fortalt med raske vekslinger fra en situasjon til en annen, det foregår en slags "kryssklipping" i teksten. Et eksempel på dette finnes på pág. 277 (p. 180), hvor Paulino forteller David sin historie om hvordan han har prøvd å ta livet av onkelen. Midt i deres samtale veksler narrasjonen rett inn i en situasjon der Paulino blir avhørt av en politimann om hendelsen. Ser en for seg en filmscene, klippes scenen med David og Paulino rett over i en ny scene med politiavhør. Dette er et filmatisk grep som forekommer flere ganger i løpet av romanen, og som gjør teksten fragmentert. Det gjør også at historien framstår enda mer som en gjenfortelling fritt etter hukommelsen – nærmest som en *stream of consciousness*. En fragmentert form viser til en tilværelse uten faste holdepunkter, hvor alt flyter og hovedfokus ligger på å ha hodet over vannet. Videre er teksten konstruert i bilder gjennom beskrivelser og personkarakteristikker, og leseren får følelsen av å se en film som sakte "zoomer" inn i bildet før en situasjon utspiller seg:

El inspector Galván ha tocado el timbre y aguarda frente a la puerta de día, pensativo y con la mano yerta hundida en la mata de margaritas. En la otra mano, liberada ya del vendaje y del

cabestrillo, lleva la carpeta azul. Se abre la puerta, dice unas palabras, muestra la carpeta, y adentro (pág. 195).⁴⁰

Ifølge Gérard Genette kan en forteller ha forskjellige funksjoner i en tekst. Fortelleren Víctor har jeg allerede identifisert som en forteller med narrativ funksjon, og noen ganger med testimoniell funksjon. Mer interessant er det imidlertid å se hva som skjer i de situasjonene der det fins en annen forteller. Jeg skal her vise til to eksempler på slike situasjoner. Det første eksempelet er fra første kapittel, hvor det utspiller seg en samtale mellom noen prostituerte og en politimann (vi kan anta at det er Galván, uten at vi får noen sikker informasjon om det):

Que si patatín y que si patatán. Que si la han visto llorar, que si es hipertensa y diabética y fuma como un hombre, que si ella y su hijo viven con dos reales al día... Bueno, será como dicen, pero oiga, nunca la verá usted quejarse, aunque está de la espalda peor que yo, y pálida no digamos, hay días que su carita está más amarilla que este limón y asín y todo usted no la verá nunca torcer el gesto. Hace milagros con la ropa vieja y una aguja.

Y que lo digas. La señora Bartra es una mujer muy animosa. Siempre tan atenta y amable, una bellísima persona, y además muy instruida.

Nombre y apellidos, venga.

Dicen que había sido maestra de escuela.

La costurera pelirroja es una mujer todavía joven y muy guapetona.

Una mujer sola que se las apaña ella sola, Rufina. Una de tantas, hoy en día.

¿Que si le gusta el café? ¡Vaya pregunta tiene aquí el señor policía! [...] (pág. 24-25).⁴¹

Det andre eksempelet har jeg allerede nevnt tidligere, en situasjon med Paulino og en politimann. Heller ikke her vet vi hvem politimannen er:

⁴⁰ "Inspector Galván has rung the bell and stands waiting at the day-time door. He looks thoughtful, and an empty hand is plunged into the bush of marguerites. The other, freed from its bandage and sling, is carrying the blue folder. The door opens, he says a few words, shows the folder, and he is inside" (p.125).

⁴¹ "And whether this and whether that. Whether they have seen her crying, whether she suffers from nerves and is diabetic and smokes like a man, whether she and her son live on ten pesetas a day... Well, all that may be true, but listen, you'll never see her complain, even though her back plays her up even worse than mine, and she is so pale, there are days when her face is yellower than this lemon here, but even so, you'll never hear a word from her. She works wonders with old clothes and a needle.

That's right. Señora Bartra is always working. But she's also polite and friendly: she's a tremendous person, and very well-educated.

First name and family names, come on.

They say she was a schoolteacher.

That red-headed seamstress is still young and very attractive.

A woman on her own, who gets by as best she can. Like so many other women today, Rufina.

Does she like coffee? Strange question for a police officer to ask! [...]" (p. 11).

¿Te parece? ¿Qué pasó, muchacho? No llores. Queremos la verdad.
 No lo sé.
 Dos tiros. Por qué.
 Se me escapó...
 ¿Dónde apuntabas?
 No lo sé, señor policía.
 Te estás ganando una tanda de hostias que pa qué. ¿Dónde apuntabas? [...] (pág. 277).⁴²

I begge disse passasjene er det snakk om samtaler med politiet, hvor bruddet med førstepersons-narrasjonen er klar. Det faller meg vanskelig å se Víctor som forteller her, men samtidig fins det heller ingen tydelig forteller. Her står leseren overfor en nøyaktig gjengivelse av en samtale, uten Víctors sedvanlige kommentarer eller innskytelser. Begge passasjene er presentert som scener fra en film eller et manus, de er nøytrale og leseren får ingen unødvendig informasjon. Det er bare replikkene som gjengis. Jeg har tidligere poengtert at Víctor som forteller tilfører narrasjonen en illusjon av mimesis, altså en diegetisk framstilling. I den type scene jeg viser til her er det motsatte tilfellet: Leseren står overfor tekstpassasjer med høy grad av mimesis. Det er snakk om en gjengitt diskurs og ikke en fortalt diskurs; leseren får maksimal mengde informasjon og narrasjonen har minimal mengde fortellende instans. Leseren blir en tilskuer eller en publikummer. Den som forteller eller gjengir disse dialogene, er altså en person som ser det hele utenfra og som bare sitter på harde fakta. Men leseren vet ikke hvem det er.

Disse gjengivelsene av direkte dialog trenger slett ikke å foregå på et realistisk plan. I denne litterære virkeligheten er det ikke underlig at samtaler foregår for eksempel mellom David og hunden Chispa, mellom David og piloten på fotografiet på soverommet hans, eller andre ”usannsynlige” samtaler. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4. Dialogen er gjengitt ord for ord, nærmest i replikkform, og språket er ofte muntlig og ”gatespråk”. Celia Romea Castro skriver: ”Los diálogos de los personajes de *Rabos de lagartija* convierten al lector no en un silencioso testigo, sino en partícipe de unos hechos en los que se le integra a través de la palabra” (Romea Castro 2002: 245).⁴³ Kanskje har hun rett i at dette er en måte å involvere

⁴² “You think? What happened? Don’t cry. We only want to know the truth.

I don’t know.

Why fire two shots?

I lost control...

What were you aiming at?

I don’t know officer, sir.

You’re only making it a whole lot harder on yourself. What were you aiming at? [...]” (p. 180-181).

⁴³ ”Dialogene mellom personene i *Rabos de lagartija* gjør ikke leseren til et taust vitne, men snarere til en deltaker i hendelser som man blir trukket inn i gjennom ordene” [min oversettelse].

leseren på slik at leseren faktisk deltar i det som skjer. I tillegg til å skape en deltakelse i teksten, bryter det opp teksten og tilfører andre perspektiver. Gjennom denne type ”kryssklipping” og skifting av forteller er det ikke bare Víctors stemme som kommer igjennom, det er også rom for at andre skal kunne komme med innspill. Slik skapes en usikkerhet rundt historien og hva som egentlig skjedde, en usikkerhet leseren aldri får visshet om, som gjenspeiler den usikkerheten personene opplever i livene sine.

I tilfellene hvor Víctor forteller, er det ofte David som ser, men noen ganger er det også Victor selv: ”Ya estoy encajado en la pelvis de la historia y percibo aviesos fulgores, pero no tengo ninguna prisa” (pág 206).⁴⁴ Fostertilværelsen er altså ikke bare relatert til Víctor selv, men også til hans posisjon som forteller; hans fødsel i historien er også historiens slutt. Slik blir fødsel og død nært forbundet. Når det gjelder de tekstpassasjene hvor det er vanskelig å definere en forteller, kan det også være vanskelig å plassere det narrative perspektivet. Selv om fortelleren er ukjent, må informasjonen som blir gitt i en narrativ tekst nødvendigvis komme et steds fra. De to eksempelpassasjene er preget av en gjengitt diskurs, og leseren får ingen informasjon om hvor det narrative perspektivet er plassert. Fokaliseringa er definitivt *ekstern*, og kanskje er disse tekstpassasjene til og med nullfokaliserte – altså at fokaliseringa ikke er *i* teksten, men at den som ser står utenfor det narrative universet og observerer. Den som ser kan være mannen i gata eller frua på hjørnet – eller kanskje leseren selv. Min påstand blir derfor at i de passasjene hvor fortellerinstansen er utenfor teksten, vil det være leseren selv som har det narrative perspektivet. De filmatiske virkemidlene gjør leseren til en publikummer som observerer handlinga fra utsida og får hendelsene presentert uten kommentarer. Leseren må derfor tillegge teksten sitt eget perspektiv. Slik blir vi, slik Celia Romea påpeker, deltakere.

Denne blandinga av en tydelig plassert fokalisering og nullfokalisering, tilfører teksten en tvetydighet og usikkerhetsmoment. Personene og deres handlinger, og valgene de tar, belyses fra flere sider, og slik er den variable fokaliseringa med på å nyansere virkelighetsbildet. I tillegg blir det vanskelig å ta et standpunkt til menneskene og situasjonene. Denne tvetydigheten skaper likevel den effekten at alle personene framstår med sine gode og dårlige sider, og det vanskeliggjør en dogmatisk tolkning. Kwang-Hee Kim har poengtert dette, og bruker Galván som eksempel. Han karakteriseres på motstridende vis i romanen: Der David ser er Galván en representant for undertrykkelse, mens der la Pelirroja ser framstår han som en omsorgsfull og god mann. Kim skriver:

⁴⁴ “By now I am engaged in the pelvis of the story and I can see strange flashes of light, but I am in no hurry” (p. 133).

Por otra parte, es obvio que si el escritor expone continuamente dos características totalmente opuestas del personaje de Galván es porque a través de ellas quiere explicar que nadie es perfecto. Por ello, pese a que en *Rabos de lagartija* dicho personaje representa la autoridad franquista, nos presenta no sólo la faceta negativa – sus atrocidades – sino también la positiva – su nobleza y bondad -. Nadie es absolutamente malo pero tampoco completamente bueno; todos y cada uno de los personajes son víctimas de la intolerancia ideológica, en este caso la fascista, que les marca una pauta de conducta a seguir (Kim 2006: 148).⁴⁵

Det skal sies at Kim tillegger forfatteren egenskaper og intensjoner jeg mener en bør være litt mer forsiktig med. Men likevel vil denne noe bombastiske uttalelsen fra Kim si noe om hvorfor en variabel fokalisering i *Rabos* blir så effektiv. Her kan også nevnes de mange scener med politimenn i romanen som også viser til Galván, selv om det ikke er eksplisitt at det er ham de handler om. Ved å presentere et litterært univers fra flere sider, får leseren et helt annet og nyansert bilde av historien enn om den bare var fokalisert et sted. Det gir leseren mulighet til å reflektere over det som skjer i stedet for å bli servert et ferdig fordøyd måltid, vi får muligheten til å spre vår sympati på flere steder enn ett. En slik mulighet for nyansering og en slik tvetydighet er med på å gjøre Víctors og Davids fortelling troverdig, og ikke minst: godt fortalt.

2.4 Rekonstruksjonens hvorfor

Etter å ha identifisert et mangfold i stemmer og perspektiver, kommer jeg omsider til spørsmålet jeg nevnte innledningsvis: Hva betyr fortellerposisjonen?

Víctor som forteller betyr mye for narrasjonen. Som Genette har vist, har ikke en førstepersonsforteller noen grunn til å legge bånd på seg. Det gjør heller ikke Víctor. At han forteller en historie om sin egen familie, gjør at historien hans automatisk får en autentisitet over seg. Men denne autensiteten kan gi en følelse av falsk trygghet i forhold til sannheten i historien, som Víctor også påpeker selv – og som jeg påpeker i tittelen på denne masteroppgaven. Den får dessuten et personlig preg siden det også er hans egen historie som fortelles. Men som jeg har vist, er Víctors fortelling en gjengivelse av andres hukommelse og minner, den er en gjenfortelling og en rekonstruksjon. At fortellinga er en uttalt rekonstruksjon gjør jo at dens sannhetsgehalt blir lav, og at en leser ikke helt vet hva en skal

⁴⁵ ”På den annen side er det åpenbart at om forfatteren kontinuerlig stiller opp to totalt forskjellige karakteristikk av personen Galván, er det fordi han med disse vil forklare at ingen er perfekt. Selv om nevnte person i *Rabos de lagartija* representerer den frankistiske autoritet, får vi ikke bare presentert de negative sidene og hans barbari, men også det positive; hans edle og gode sider. Ingen er fullstendig ond eller fullstendig god; hver og en av personene er ofre for ideologisk intoleranse – i dette tilfellet den fascistiske – som påtvinger dem et visst adferdsmønster de må følge” [min oversettelse].

tro på og ikke. Uansett vil et slikt fortellergrep holde på leserens oppmerksomhet. Samtidig må en vel kunne si at enhver narrasjon er en rekonstruksjon, og at det er historien selv – den såkalte virkeligheten – som er konstruksjonen. Ethvert forsøk på å gjenfortelle, enhver fiksjon, vil slik sett bli en rekonstruksjon.

Til syvende og sist mener jeg at fortellergrepet i *Rabos*, med en forteller som fødes etter historiens tid og forteller en historie etter andres hukommelse, fungerer som et bilde på den situasjonen romanen prøver å beskrive. I et samfunn hvor aviser og radio er sensurert og folket får lite annen informasjon enn det de ser av Hollywood-filmer og propaganda, blir muntlig overføring av erfaring, det vil si historiefortelling, viktig. Kontakten mellom mennesker blir den nyhetskanalen folk har, og Víctors manglende språk blir et bilde på menneskene som ikke har rett til å uttale seg – men likevel har de en historie å fortelle.

En usynlig forteller, slik vi finner enkelte steder i teksten, fungerer som et vindu for leseren. Vi blir kikkere eller tilskuere til handlinga, samtidig som vi deltar i den. En slik måte å fortelle på illustrerer den tausheten jeg har vært inne på, som Víctor allerede personifiserer med sin språkløshet. Leseren får bare tilgang til handlinga som tilskuer fordi det er slik menneskene i historien lever. De er også tilskuere til sine egne og andres liv, de må observere verden rundt seg uten å kommentere den. Men en ikke-tilstedeværende fortellerposisjon, med filmatiske virkemidler, viser også til den virkelighetsflukt filmens verden er. Og som vi skal se er det ikke bare i formen *Rabos* er filmatisk; film har også en viktig plass i historien. Ved å sette seg til rette og forsvinne inn i fiksjonen, trenger man ikke å forholde seg til virkeligheten. Alt i alt vil *Rabos'* varierende fortellerdiskurs gjøre teksten fragmentert og mindre tilgjengelig. Det tilfører teksten et uvirkelighetsnivå som tjener noe annet enn en realistisk framstilling. Det er ikke den historiske virkelighet som er målet, men snarere en fiktiv virkelighet som refererer til en felles hukommelse. En personlig fortelling, og en felles historie; hvilket bringer meg videre til neste kapittel.

3. Sannheten, hukommelsen og språket

Dette kapitlet vil ta for seg tre begreper i *Rabos*: sannheten, hukommelsen og språket. Disse tre begrepene spiller en viktig rolle for historien, både som virkemidler, begreper – og også som motiver, selv om de ikke er entydig noen av delene.⁴⁶ Det er vanskelig å gi dem en felles funksjon i teksten, men alle tre begrepene er med på å bygge opp fortellinga, og de har en sterk forbindelse med hverandre. Sammen utgjør de nærmest essensen av *Rabos* som fiksjon og narrasjon. Teksten selv tenker rundt begrepene som teoretiske enheter, samtidig som sannheten, hukommelsen og språket er gjentakende elementer som driver handlinga framover. De er hele tida til stede og kommer igjen i forskjellige former. I det følgende vil jeg derfor starte med å vise eksempler på hvor og hvordan teksten problematiserer disse begrepene, både eksplisitt og implisitt. Deretter vil jeg definere dem som begreper, og undersøke forskjellige måter å se dem på, for å identifisere hva slags forhold teksten har til begrepene. Det skal vise seg at alle begrepene henspiller på nostalgi og melankoli. For å runde av lesninga er derfor siste del av kapitlet viet en diskusjon rundt melankoli og nostalgi.

3.1 Sannheten må fortjenes

Sannheten vil i mange tilfeller stå i motsetning til løgna, så også i *Rabos*. Men som så mye annet i *Rabos*, er både sannheten og løgna ambivalente og bevegelige størrelser – og ingen av dem er entydige. Ikke dermed sagt at en leser ikke kan gjøre observasjoner av både løgn og sannhet, men veien dem imellom kan være både kort og uklar.

Et utsagn om sannhet vil være sentralt i min lesning. Jeg har allerede vært inne på det i kapittel 2: ”Lo que cuento son hechos que reconstruyo memorando confidencias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad” (pág. 20).⁴⁷ Dette sitatet har gitt tittel til oppgaven min og oppsummerer godt det forholdet *Rabos* har til sannhetsbegrepet. Søken etter sannheten er det som driver David. Men her er det fortellerstemmen, Víctor, som snakker. Det viktigste for ham er å fortelle noe som er nærmest mulig en sannhet. Han påstår slett ikke at alt han forteller er sant. Han kommer slik til en erkjennelse David aldri ser – nemlig at den hele og fulle sannheten ikke kan

⁴⁶ Motiv kan bety flere ting: ” [L. To move]; (F. motif; G. Motiv; S motivo): a certain idea or a typical situation which appears in a literary work and is of some relevance to its theme” (Elkadem 1976:67), “One of the dominant ideas in a work of literature; a part of the main theme. It may consist of a character, a recurrent image or a verbal pattern” (Cuddon 1992:558), “A motif is a conspicuous element, such as a type or incident, device, reference, or formula, which occurs frequently in works of literature” (Abrams 1999:169). Her tenker jeg altså at de tre begrepene er motiver fordi de har en relevans for, og en forbindelse med tematikken.

⁴⁷ “What I’m describing are facts that I am reconstructing from my memories of secrets and suggestions my brother told me. I do not claim everything is completely accurate, but it is the closest I can get to the truth” (p. 8).

fortelles. At David blir fotograf som voksen understreker ytterligere at han ikke får denne innsikten: Han har et ønske om å *dokumentere* sannheten via fotografi. Men også hos Víctor ligger det en streben etter å finne og fortelle sannheten: Selv om jeg vet at jeg ikke kan fortelle sannheten, vil jeg likevel gjøre mitt aller beste og prøve så godt jeg kan. For å fortelle om noe må vi vite om det og huske det, og det vi husker regner vi som sant. Dermed har sannhetsbegrepet en nær forbindelse med hukommelsen, men her slår fortelleren beina under at hukommelsen er sann ved å påpeke selv at han ikke kan skryte på seg å snakke sant. Lista legges litt lavere, og med tanke på at fortelleren sier dette på et nokså tidlig tidspunkt i teksten, legger det føringer på hvordan vi leser. Et usikkerhetsmoment skapes.

Far belærer David om sannhet og løgn. En gang sier han: "[...] La verdad hay que merecerla. Y es algo que mi hijo ya está aprendiendo a su aire y de la manera más conveniente" (pág. 285).⁴⁸ Utsagnet er et av mange fra far om sannhet. David har et nokså lemfeldig forhold til sannheten – han vrir og vender på den slik det passer ham best. Noe som i grunnen er et paradoks, ettersom han streber slik etter å finne sannheten. Slik kan denne uttalelsen fra far være en irettesettelse av sønnen, for å få ham til å forstå at i denne verden er ingenting gratis. Sannheten oppfattes som noe en må gjøre seg fortjent til å få vite, en premiering som bare et godt og sannferdig menneske kan ta del i. Far kan i dette tilfellet fungere som Davids samvittighet, på et symbolsk, overordnet plan. Den sannheten som kommer fram i denne sammenhengen er at la Pelirroja har hatt et forhold til piloten O'Flynn. Når denne uttalelsen kommer fra far, har den stor påvirkning på David, og leseren vil kanskje forstå bedre hvorfor sannheten blir så viktig for David; fordi han må gjøre seg fortjent til den. Og ikke bare det: Han må rettfærdiggjøre overfor far at han har gjort seg fortjent til den. Dermed ligger det en viss ærefrykt, men også en streben, i sannhetsbegrepet. Videre ligger det også en viss ironi i at en slik uttalelse kan komme fra far, som i utgangspunktet framstår som en fantasifigur. Fars forhold til sannheten er altså todelt: Fordi han selv er en fantasifigur, kanskje en løgn, er det ironisk at han snakker om sannhet. På den annen side har far en viktig plass i Davids liv, og fars sannhetsbegrep vil være av stor betydning for ham. Ved en annen anledning kommer dette utsagnet fra far idet han tar David i å lyve:

Te daré un consejo de hombre maldiciente, experimentado y cabrón. Si has de desacreditar a alguien, no acumules datos veraces. Siempre acaban por levantar sospechas. Es mejor inventarlo todo (pág. 84).⁴⁹

⁴⁸ "[...] you have to deserve the truth. That's something my son is learning for himself, and in the best possible way" (p. 185-186).

⁴⁹ "Let me give you some advice as a foul-mouthed, experienced liar. If you're going to do someone down, don't add details. They always make people suspicious. It's best to invent the whole thing" (p. 50).

I dette utsagnet får far en litt annen valør, idet han lærer David å lyve best mulig. Funksjonen han fikk i det tidligere sitatet, som Davids symbolske samvittighet, er blåst bort. Han får nærmest motsatt valør: som en frister eller en djevel. Kanskje kan vi se for oss at David har en engel på den ene siden og en djevel på den andre, som gir ham motstridende signaler. Dette er et klassisk virkemiddel.

Videre er la Pelirrojas forhold til sannheten også tydelig til stede. Leseren får tidlig vite at det sies mye om henne i nabolaget (se delkapittel 2.3), men hun oppfattes likevel som en rettskaffen kvinne. I Davids øyne er nok la Pelirroja en som alltid snakker sant, slik et barn har vanskelig for å se for seg at ens egne foreldre kan gjøre noe galt. Første gang David oppdager at la Pelirroja lyver går dette sterkt innpå ham. Et illusjonsbrudd er i anmarsj. Løgngen dreier seg om fotografiet av O’Flynn som David har hengende over senga si. Fotografiet er la Pelirrojas, men hun vil ikke vedkjenne seg det verken overfor Galván eller David. Det viser seg senere at la Pelirroja har hatt et forhold til denne piloten og at det er derfor hun lyver om bildet. Igjen har far en forklaring på det hele: ”Tu madre nunca miente, refunfuña papá. Pero ya que en estos tiempos la verdad discurre a ras de suelo, como el turbio estiaje de este torrente bajo la neblina del amanecer, lo veo todos los días y te aseguro que de poético no tiene nada [...]” (pág. 136).⁵⁰ Løgngen står ikke bare i motsetning til sannheten, men den er også en nødvendig overlevelsestrategi. Samtidig ser en tydelig at far har et lite realistisk bilde av sin kone. Heller ikke han tror hun kan lyve, men er en løgn en løgn hvis sannheten er utilgjengelig for menneskene? Det er også på sin plass at far vil forsvare la Pelirrojas løgn, ettersom David trenger en bekreftelse på at hun lyver av ren nødvendighet og ikke fordi hun har noe å skjule. Her lærer David at å lyve er greit så lenge sannheten må holdes skjult. Davids kamp for å få fram sannheten blir tydeligere i et slikt lys; sannheten blir desto viktigere fordi den må holdes skjult hele tida.

“La verdad aún no existe, pero David ya la dice. No encuentro una forma mejor de explicar esa extraña facultad de mi hermano [...]”(pág. 129).⁵¹ Fortelleren er av den oppfatning at David sier sannheten før den fins. Hvordan kan dette ha seg? En slik oppfatning av sannheten vil assosiere den med fantasien. Sannheten blir noe David kan forutse fordi han har evnen til å forestille seg den. Den sannheten David forteller er det hans fantasi som styrer; i dette tilfellet gjetter han at Galván har tatt med seg noe å spise til la Pelirroja. Men Davids

⁵⁰ “Your mother never lies, Pa grumbles. But since these days the truth has to creep along the ground, like the muddy trickle of the waters of this river in the morning mists – I see it every day, and there’s nothing whatsoever poetic about it [...]” (p. 86).

⁵¹ “The truth doesn’t yet exist, but David has already spoken it. I can’t find any better way to explain this strange ability my brother has [...]” (p. 81).

evne til å forutse, hans forestillingsevne, har ikke med mat å gjøre. Her dreier det seg om noe ganske annet: Galvans folelser for la Pelirroja. David ser det for andre ser det, kanskje til og med for Galvan selv ser det. Galvan blir en trussel for David, og det er derfor hans folelser for Galvan kjolner mer og mer. Sannheten er med andre ord noe som skapes av den enkelte der og da – ikke som noe rent subjektivt, men som knyttet til vår forestillingsevne.

Sannheten og lognen kan altså våre motsatser, eller de utfyller hverandre ved behov. De går inn i hverandre, og slik bærer utsagnene om lognen også med seg tanker om sannheten:

- Digale una mentira – sugiere el inspector-. A veces una pequena mentira es necesaria, sobre todo si con ella se consigue un bien.
- No estoy segura de que haya mentiras necesarias.
- Dejelo en mis manos, senora Bartra (pag. 205).⁵²

Leseren vil ikke ha vanskelig for å skjonne hvor sitatet ovenfor er hentet fra. Dette skjer når la Pelirroja ber Galvan ta med seg hunden Chispa for å avlive ham. Galvan kan gi bedre forståelse av tekstens forhold til sannhet, og også av Davids forhold til sannhet. Galvan er, som vi har sett, en person med flere sider. I den historiske konteksten fiksjonen er satt, vil en spansk politimann – en *guardia civil*, våre Francos disippel. For mennesker som la Pelirroja og mannen hennes er politiet fiender. Han har måttet romme fra sitt hjem på grunn av sånne som Galvan, og hun kan ikke lenger utove sitt yrke som lærer. La Pelirrojas uttalelse ”antes los policas no eran ası” (pag. 201)⁵³ viser at Galvan rokker ved det bildet la Pelirroja har av en politimann. Kan det virkelig finnes en politimann med gode sider? David deler ikke denne oppfatninga. Som jeg skal vise senere, kan en relatere dette til Davids *imaginacion*. Galvan framstilles, som Kim var inne på i delkapittel 2.3, med både gode og dårlige sider, og leseren vet at det er la Pelirroja som ber ham ta med seg hunden Chispa og avlive ham. Dette er ikke noe Galvan gjør av vond vilje. Davids forakt og senere hat overfor Galvan kan våre bunnet i hans egen far; helten som forsvant og som må gjemme seg for sånne som Galvan. På den måten kan David forsvare at han holder Galvan ansvarlig for at far er borte, og også for at Chispa er dod. For David er Galvan lognen personifisert, han som legger seg etter mora hans og dreper hunden hans i kaldt blod. Sannheten om Galvan er vel snarere som sannheten selv; de har begge flere sider enn én og det kommer an på oyet som ser. Verken Galvan eller

⁵² “ ‘Tell him a lie,’ the inspector suggests. ‘Sometimes a little white lie is necessary, especially if good comes from it.’

‘I’m not sure sure if there are necessary lies.’

‘Leave it to me, Senora Bartra.’ ” (p. 132).

⁵³ “Policemen never used to be like this” (p. 129).

sannheten kan betraktes som ensidige. I dette litterære universet er en fiende ikke alltid en fiende, og en helt er ikke alltid en helt. David vil aldri se Galván som noe annet enn en fiende, mens la Pelirroja oppfatter situasjonen annerledes. For henne er det Galván som er til stede i motsetning til hennes egen mann. En god side ved Galván kan nettopp være at han er til stede. På den andre siden fins det gjentatte sekvenser som involverer politimenn vi ikke vet navnet på, og disse er med på å vise Galváns mer brutale side som politimann.

I en av anmeldelsene av *Rabos* kan man lese: “El mundo no es otra cosa que una suma de engaños, la mentira se hace inevitable y descubrir la verdad tiene un precio” (Sanz Villanueva 2000).⁵⁴ Kanskje er løgnen uunngåelig i *Rabos*' univers. Men jeg vet ikke om jeg er enig med anmelderen i at løgnen nødvendigvis er negativt ladet per se. Løgnen er kanskje nødvendig – for hva om personene hadde gjort som Galván sier og servert en løgn der den kan tjene til noe godt? Hadde det vært et svik av la Pelirroja å lyve til David om hva som skjedde med Chispa? Og ikke minst, er løgn et svik? Hadde la Pelirroja løyet om hunden, kunne historien tatt en helt annen retning. På en annen side er det kanskje ikke sannheten som gjør at David setter i gang sin hevnaksjon mot Galván. Det er snarere en oppfatning eller kanskje en fantasi som gjør det mulig for ham å gå til aksjon. Esperanza Domínguez Castro mener at David dør på jakt etter sannheten, men omvendt i forhold til hans tidligere søken: han så ikke selv at Chispa døde. Han regner det han har hørt for sant. Når han senere vil ta et bilde av noe som virkelig skjer, trikkestreiken, dør han i forsøket (Domínguez Castro 2005: 130). Slik er Davids sannhetsbegrep noe underlig: Han stoler mer på det han har blitt fortalt av Chispa i sine samtaler med ham, enn på det han selv ser og vet. Når han som voksen vil ta et bilde av det han *kan* se, dør han. Det må vel kalles skjebnens ironi.

Mot slutten gir fortelleren oss en åpenbaring: “A su modo, David había asumido esa contradicción: como si supiera que la verdad no existe, que sólo existe el deseo de encontrarla, luchaba no contra ella, sino contra la fragilidad de su apariencia” (pág. 336).⁵⁵ David kommer til en slags erkjennelse av at den sannheten han så desperat ønsker å finne kanskje ikke eksisterer, det er selve ønsket om å finne den som eksisterer. Sett i lys av dette burde Davids død vært unngått, men når noen tror så sterkt som David, er det ingen som kan stoppe ham. Han slutter aldri å lete etter sannheten selv om han kanskje vet at det han gjør ikke har noen hensikt. Et nærliggende spørsmål er likevel, i lys av min tidligere diskusjon om forteller og fokalisering: Hvem er det som gjør denne observasjonen? Det er helt tydelig en

⁵⁴ “Verden er ikke annet enn en mengde svik hvor løgnen blir uunngåelig og å finne sannheten har en pris” [min oversettelse].

⁵⁵ “In his own way, David also accepted this contradiction: as if he knew the truth does not exist, only the wish to discover it, he fought not against truth itself, but against the fragility of its appearance” (p. 219).

forteller som ikke er David, og hvor fokaliseringa ligger er et annet spørsmål. Det er ikke sikkert det er David selv som innser dette, like sannsynlig kan det være en kommentar som gjøres i ettertid av Víctor. Og konjunktivmodusen; ”como si supiera” - *som om han visste*, understreker ytterligere at leseren ikke vet i hvilken grad David faktisk kommer til denne erkjennelsen. Det kan være et ønske eller en inngripen fra en forteller i ettertid. Det stopper ikke David fra å fortsette sin leting etter sannheten, men om han altså gjør det på tross av det han vet eller uten å vite, blir opp til den som leser.

3.1.1 Hva er sannhet?

Å definere sannhet kan virke som en håpløs oppgave. Sannheten kan jo være så mangt – og det er vel derfor sannheten heller aldri vil bli et ferdigdiskutert tema. Jeg har vært inne på at en kan anse sannhet som det motsatte av løgn, og at de utfyller hverandre. Vi kan tenke sannhet som riktig kontra det som er galt, eller sant kontra det som er falskt. Vi kan tenke sannhet i bibelsk eller religiøs forstand - altså sannheten som dogme eller sannheten som tro. I religiøst henseende vil sannheten være et anliggende for de troende.

Arne Melberg reflekterer i sin bok *Å reise og skrive* over reiselitteraturens og fiksjonslitteraturens sannhetsgehalt. Han skriver:

Utgangspunktet skulle altså være dette: reiselitteraturen som dokumentar søker det objektivt sanne, fiksjonslitteraturen som fiksjon er verken sann eller falsk. Den refererer ikke til virkeligheten på en direkte måte, men til gjengjeld skaper den en virkelighet som er subjektivt sann (eller falsk) (Melberg 2005: 16).

Og videre:

Konklusjon: troverdighet er noe som produseres med litterære virkemidler. Sannheten er ikke (eller ikke i første rekke) et spørsmål om framstillingens overensstemmelse med den historiske virkeligheten. Også sannheten må produseres (Melberg 2005: 18-19).

Altså kan sannheten sees som et begrep som må produseres i den fiktive verdenen. Sannheten er heller ikke knyttet opp til den historiske virkeligheten. Dette sannhetsbegrepet er knyttet opp til narrasjonens troverdighet; sannhet i fiksjonen er rett og slett avhengig av at historien er godt fortalt. Det ”objektivt sanne” er dermed ikke den objektive virkelighet, og sannheten er i seg selv ikke en objektiv, men en subjektiv størrelse. Det objektivt sanne fins ikke.

Ifølge Álvaro Fernández, svarer Marsé gjennom sin litteratur på følgende spørsmål: Hvordan fortelle om den spanske etterkrigstida etter 70-tallet, det vil si etter Francos død?

Ifølge Fernández forteller Marsé om den gjennom utrolige og overdrevne historier, det letes alltid etter sannheten hos Marsé, men man unngår den samtidig ved å pynte på den. Slik ender Marsé opp med å relativisere den miserable verden som presenteres, og han skaper en distanse til sosialrealismen.⁵⁶ Sannheten er alltid til stede, men i fordekt og påpyntet form. I Marsés tekster kommer det tydelige og nødvendige forholdet, men også paradokset, mellom sannhet og løgn fram (Fernández 2001: 186-187). Fernández kommer her med noen nøkler til forståelsen av sannhetsbegrepet i *Rabos: Personene*, og særlig David, leter etter sannheten, men den fins ikke, og i stedet konstrueres en egen, individuell sannhet. Noe av dette fins også i Melbergs resonnement. Ved å pynte på og fiksjonalisere virkeligheten skapes en ny sannhet: fiksjonens sannhet. Fernández' oppfatning av sannheten hos Marsé setter den i forbindelse med hukommelsen, og det kan virke som han anser den historiske virkelighet som objektivt sann.

Friedrich Nietzsche har noen tanker om sannhet som kan være av relevans for min diskusjon. Ifølge Nietzsche har det moderne mennesket en sannhetsdrift. Mennesket er et forføngelig og grådig vesen som har fjernet seg fra naturen og har ”dukket dypt ned i illusjoner og drømmebilder” (Nietzsche 2001: 332). Men fordi mennesket vil leve i flokk, har man inngått en slags fredstraktat, og i fellesskap bestemt hva et ord som ”sannhet” skal bety. Han skriver:

Hva er altså sannhet? En bevegelig hær av metaforer, metonymier og antropomorfismer; kort sagt, en sum av menneskelige relasjoner, poetisk og retorisk forsterket, som er blitt overført og smykket, og som etter lang bruk nå forekommer folket kanoniske og bindende. Sannheten er illusjoner man har glemt er det, de er utbrukte metaforer som har mistet kraften til å virke på sansene, mynter som har mistet sitt bilde, og som nå bare gjelder som metall og ikke lenger som mynter (Nietzsche 2001: 335).

Nietzsches kategorisering av sannheten som ”smykket”, kan minne om de tanker Fernández viser til ovenfor, hvor sannheten er påpyntet. For dem begge fins det en slags objektiv sannhet, men den er utilgjengelig, og det vi i stedet serveres og forholder oss til er en forføngelig kopi. For Nietzsche er ”sannhet” et begrep som, i likhet med hele språket, bare er et ord – fristilt fra ”tingen-i-seg-selv”. Denne ”tingen” er umulig å beskrive, sier Nietzsche,

⁵⁶ Ifølge David K. Herzberger dukker den spanske *sosialrealismen* opp på begynnelsen av 1950-tallet, og utvikles i perioden etter det. Den baserer seg på følgende hypoteser: En overbevisning om at det fins en objektiv virkelighet som kan forstås gjennom en narrativ diskurs, bevisstheten om forholdet mellom signifikant og signifikat, en tro på at fortellinga har en mulighet til å representere livets autensitet, en tro på at å skrive er å handle og at man derfra kunne endre samfunnet hvis forfatteren avslører dets urettferdigheter til den lesende offentlighet (Herzberger 1989).

for språket er bare omgjøring fra impuls, til metafor, og videre til lyd – det er konstruert. For å skape et begrep må en neglisjere det individuelle til fordel for det generelle; vi tror vi snakker om tingen-i-seg-selv, men vi besitter ikke annet enn metaforer for den (Nietzsche 2001: 335). Mennesket vil derfor forveksle sine begreper med tingene selv: ”Jeg mener at den er tvers igjennom antropomorfisk og ikke inneholder et eneste punkt som er sant i-seg-selv, virkelig og allmenngyldig, uavhengig av mennesket” (Nietzsche 2001: 337). En som handler ”sannferdig” vil derfor være en som forholder seg til språkets konvensjoner, til metaforene. Å lete etter sannheten innenfor et slikt tankesett vil neppe være særlig høyverdig, ettersom det vil være å gjøre mennesket til verdens målestokk og å forveksle metaforene med tingen selv. En som forholder seg til en slik sannhet vil i grunnen være en løgner.

Det kan altså synes som vi har et problem med begrepet *sannhet*: Objektive sannheter fins ikke. ”Sannheten-i-seg-selv” er ikke mulig å uttale i det menneskelige språk; det mennesket kaller sannhet er snarere konvensjoner. Sannheten er dermed noe mennesker konvensjonelt bestemmer i fellesskap, men også noe den enkelte produserer i øyeblikket. Dette skulle stemme godt med sannhetsbegrepet i *Rabos*: Når David leter etter sannheten, kan han ikke finne det objektivt sanne, han søker snarere etter sin egen forestilling av sannhet. Og dermed aner vi Davids problem: Kanskje vil han aldri finne det han leter etter. Vil ikke søken etter sannheten være nytteløs dersom sannheten ikke fins? Víctors påstand er at han forteller det nærmeste han kommer sannheten. Dermed er det kanskje ikke å finne den objektive sannheten som er målet. Det er snarere selve søken etter sannheten som er viktig.

Yet the very fact that these doubts exist as to the nature of the Grail is significant. This narrative recounts the quest of something; now those who are searching are ignorant of the nature of what they are searching for. They are obliged to search not for what the word designates, but for what it signifies; theirs is a quest for meaning [...]” (Todorov 1977: 138).

Tzvetan Todorov gjør i ”The quest of narrative” ei lesning av middelalderteksten *The Quest of the Holy Grail*. Han har funnet at Galahad og de andre riddernes *leting* etter den hellige gral er det essensielle med teksten. Han skriver: “[...] the quest of the Grail is the quest of a code. To find the Grail is to learn how to decipher the divine language, which means, as we have seen, to appropriate the a priori aspects of the system” (Todorov 1977: 129). Leserens interesse holdes ikke oppe av at vi lurer på hva som skjer videre, for det vet vi fra begynnelsen av. Leserens interesse genereres av et ganske annet spørsmål: Hva er gralen? Det er altså snakk om to typer interesse og to typer fortelling. ”Narrative of contiguity”, ei fortelling hvor de enkelte delene følger en horisontal linje, er den første. Som lesere er vi

nysgjerrige på hva som skjer, hva hendelsene provoserer og hva de gjør. Den andre typen fortelling, ”narrative of substitutions,” består av en serie variasjoner i vertikal linje; ei fortelling som søker å erstatte et element med noe annet. Vi leter etter hva som *er* i hver hendelse (Todorov 1977: 135). Distinksjonen mellom disse typer fortellinger finner man i alle sjangere, sier Todorov. *The Quest of the whole Grail* er altså en “narrative of substitutions” hvor det viktige spørsmålet er “Hva er gralen?”, ikke hva som skjer i neste steg, fordi leseren antas å kjenne historien på forhånd. Videre sier Todorov at gralen kan være så mangt, og når man har lagt boka fra seg har man ikke tydelig for seg hva gralen er, hvilket vil si at jakten egentlig aldri er over. Slik skapes en tvetydighet i teksten. Og det er ikke bare jakten som er poenget med fortellinga, det er også fortellinga som er selve meninga med jakten: "Thereby narrative appears as the fundamental theme of *The Quest of the Holy Grail* (as it is of all narrative, but always in a different way). Ultimately, the quest of the Grail is not only the quest of a code and a meaning, but also of a narrative" (Todorov 1977: 141).

Todorovs lesning av *The Quest of the whole Grail* kan kaste nytt lys over *Rabos* – fordi riddernes leting etter den hellige gral kan sammenlignes med Davids leting etter sannheten. Kan vi kalle *Rabos* en ”narrative of substitutions”? Som jeg så vidt har vært inne på tidligere, får vi helt fra romanens begynnelse frampek til hva som skal skje: ”Nunca veré los ojos de mi madre [...]” (pág. 65),⁵⁷ ”Nada de cuanto iba a sucederle a David en el transcurso de su corta e intensa vida [...]” (pág. 207),⁵⁸ for å nevne noen eksempler. Ikke minst får vi signaler om at historien kommer til å ta en tragisk vending ved la Pelirrojas stadige illebefinnende under graviditeten, kombinert med hennes inntak av kaffe og sigaretter. Leseren vet altså på et tidlig stadium at både David og la Pelirroja kommer til å dø eller forsvinne. Dette kommer derfor ikke som noen overraskelse. Hva er det da denne historien handler om? Kanskje kan vi si at *Rabos* handler om noe annet – om jakten på sannheten, på samme måten som *The Quest of the whole Grail* handler om jakten på gralen. Det viktige vil derfor ikke være hva som skjer i neste steg i historien, men snarere: Hva er sannhet? Og som jeg har vist, får ikke leseren noe entydig svar på det. Dermed kan en lure på om poenget aldri var at vi skulle finne sannheten igjennom å lese *Rabos*, men snarere at poenget var at personene – og særlig David – leter etter den. Det er jakten i seg selv som er interessant, ikke hva sannheten *er*, for det vil vi aldri få vite uansett. Å lete etter sannheten blir det samme som å lete etter mening i tilværelsen. Hele poenget er at vi leter, og senere kan fortelle om det. Kanskje nettopp for å kunne rekonstruere noe som en gang var.

⁵⁷ “I’ll never see my mother’s eyes [...]” (p. 37).

⁵⁸ “Nothing that was to happen to David in his short, intense life [...]” (p. 133).

Hva vi oppfatter som sant er individuelt, eller det kan være et sett med kollektive normer. Løgn står derfor heller ikke nødvendigvis i opposisjon til sannhet - ettersom sannheten er opp til hver enkelt å definere i det gitte øyeblikk, vil også løgneren måtte være det. Samtidig må ikke Davids fantasi, eller hans *imaginación* som vil være en diskusjon i kapittel 4, forveksles med løgner. For eksempel er figuren Amanda ikke en løgn, selv om hun heller ikke er sann. Hun er en del av Davids verden og samtidig en forkledning. Observasjonen jeg sitter igjen med etter dette, er at sannheten slik sett ligner ganske mye på vår hukommelse: en upålitelig sak.

3.2 Hukommelsen og det som en gang var

La memoria humana que, ayudada por el olvido, tiene el hermoso hábito de inventar (Jorge Luís Borges).⁵⁹

Hukommelsen i *Rabos* har to funksjoner. For det første formidler fortellinga en hukommelse. *Rabos* er fortellinga om Víctors familie; *fortellinga om meg og min familie*. Samtidig formidles en kollektiv hukommelse; *fortellinga om oss*. For det andre diskuteres hukommelse som tema eksplisitt i teksten. På samme måte som teksten tenker rundt begrepet sannhet, tenker den også rundt begrepet hukommelse. Teksten problematiserer hvorvidt man kan formidle en sann historie ut fra ens egen hukommelse, og spesielt hvorvidt man kan fortelle om noe som er basert på andres hukommelse. Som Marco Kunz har påpekt (se kapittel 2.2), kan vi ikke utelukke at deler av historien er et resultat av en oppfinnsom forteller. Víctor har tross alt rekonstruert historien etter Davids gjenfortelling. Dette aspektet gjør at hukommelsen i *Rabos* har en viss upålitelighet over seg. Både historie og sannhet blir relative begreper i denne fortellinga, og som vi skal se fins det mange eksempler i teksten på det.

Vår forteller Víctor viser at hukommelsen har forbindelse med fantasien, og at begge slites med tida: "Lo mismo que el recuerdo de algunas vivencias personales que nos habían parecido imborrables, la memoria de aquello que hemos visto con la imaginación, porque no alcanzamos a vivirlo, también se hace borrosa con el tiempo, también se desgasta" (pág. 213).⁶⁰ Dette bekrefter min diskusjon i kapittel 2: Mye av handlinga i *Rabos* har Víctor pyntet på med sin egen fantasi. Det interessante her er at hukommelsen også har et aspekt av glemsel ved seg; veien mellom hukommelse og glemsel kan være kort. Kan vi så stole på vår egen

⁵⁹ "Menneskets hukommelse har, takket være glemselen, den fine vanen med å dikte" [min oversettelse]. Sitatet fins ikke i Borges' samlede verker, men er brukt som valgspråk i *Estrategias sagradas* av Danubio Torres Fierro (Maurel 2005: 44).

⁶⁰ "Just as with the memory of personal experiences that had seemed to us indelible, so our memory of things seen with our imagination because we never actually lived them can fade with time, disappear altogether" (p. 137).

hukommelse når den kan være et sammensurium av oppspinn og reelle hendelser? Med tida vil alle minner blekne, og det vil derfor være ekstra vanskelig å vite hva vi husker og hva som er produkter av vår fantasi. Slik sett er det et paradoks at David aldri glemmer hunden sin, selv om Galván tror han vil glemme etter den er død. Det er snarere Davids ønske om å *ikke* glemme som driver ham i hans hevnaeksjon.

Et spesielt bilde beskriver hukommelsen i *Rabos* – å brenne papirer:

Fuego devorando papeles: una imagen recurrente en la memoria familiar. La abuela Tecla quemando documentos y libretas y billetes de banco en la casa de Mataró, frente al mar, papá quemando libros y revistas en el barranco, carpetas y carnets y folletos, y también la tía Lola y el tío Pau en el patio de su casa en Vallcarca... Fogatas en la noche, fogatas y caras serias reflejando una luz diabólica. David se agacha de espaldas al flanco oriental del barranco, la caja de cerillas en la mano y sobre su cabeza las raíces al descubierto, reseca y enrevesadas, de una higuera muerta (pág. 111).⁶¹

Våre kilder til fortida ligger ofte i det skrevne; skriften er vår garanti mot glemsel. Menneskers etterlatte skrifter er den sikreste garanti mot å gå ubemerket inn i historien. Hvor mange brev og dagbøker fins ikke gjemt i gamle skap? Slik fungerer også litteraturen som et middel mot glemsel og død, for i litteraturen lever historien videre selv om vi er døde. Å skrive er på den måten å sikre sin egen udødelighet. Slik sett har det unektelig en viss destruktivitet over seg at familiens hukommelse kan assosieres med papir i brann. Å la flammene sluke gamle papirer vil være en form for selvutsletting: Fordi man brenner sine egne papirer sletter man også sin egen historie. Og det som slettes vil til slutt glemmes og bli borte. Det fortelleren her knytter til sin families hukommelse er destruktivitet og et behov for å skjule seg selv. Samtidig som alternativet, i denne konteksten, sannsynligvis er å bli arrestert for besittelse av ulovlige papirer. Sett i lys av denne formen for destruktiv hukommelse trer Víctors rekonstruksjonsprosjekt tydelig fram. Fordi familiens hukommelse kan beskrives i brennende papirer, det vil si at man sletter sin egen hukommelse, blir hans prosjekt å gjenopprette familiens minner og fortid. Destruksjonen av fortida er hans incentiv til å rekonstruere den, han plukker opp bitene fra aska og setter dem sammen igjen, bit for bit. Et annet faremoment med den menneskelige hukommelse er at man rett som det er adopterer

⁶¹ “Fire consuming papers: it’s a recurring image in our family’s memory. Granny Tecla burning documents and passbooks and banknotes in her house in Mataró by the seashore, Pa burning books and magazines in the gully, along with folders, identity papers and pamphlets, and Aunt Lola and Uncle Pau doing the same in their house in Vallcarca... bonfires in the night, bonfires and grim faces reflected in the diabolic glow. David crouches down, his back to the eastern slope of the gully. He has a box of matches in his hand as he kneels under the twisted, withered roots of a dead fig tree” (p. 69).

andres minner som sine egne: ”Mi hermano David esgrime temerariamente la memoria de otros como propia, y esa memoria punzante y vicaria, legado de papá y de un abuelo difunto que nunca hemos conocido, contiene las aguas fangosas y violentas de otro tiempo, las aguas que socavaron el lecho del barranco” (pág. 76).⁶² Faren er vel at en kan ende opp med å aldri stole på det en selv husker.

Huset der David og la Pelirroja bor, får også preg av å være noe fjernt og tapt i glemselen, en eiendel uten en eier:

Todo lo que David ve en este salón, siempre que tiene que cruzarlo solo, yendo o viniendo del baño o de la cocina, ya no parece vivir en el tiempo, solamente en la memoria desbaratada de alguien; muebles renqueantes y desplazados, cortinas tiesas y visillos desflecados, grandes cuadros torcidos en la pared, anticuados y sombríos, con liebres y perdices muertas expuestas sobre mesas repletas de verduras y frutas, todo parece no sólo haber sido abandonado hace muchos años con premura y sin el menor afecto por quienes vivieron aquí, sino haber sido repudiado y maldecido, entregado rabiosamente a una voluntaria desmemoria (pág. 60).⁶³

Denne beskrivelsen av huset skaper et inntrykk av at det er forlatt av de levende, som et spøkelseshus plassert utenfor allfarvei og som ingen vet hvor er. Huset er et mytisk sted, som vi skal se i delkapittel 4.3.4. Fordi huset har en egen funksjon i teksten, ligger det også et slør over minnet av det. Det er som om det ikke fantes.

Minnet om la Pelirroja forbindes med mat. Hukommelsen er så sterk at en kan kjenne lukta. Víctor har aldri møtt henne, men synes fremdeles å huske henne så godt:

Garbanzos, lentejas, boniatos, farinetas. Puedo nombrar estas cosas y olerlas en la memoria con la misma gratitud y respeto con que lo haría mamá, acariciarlas con las manos y la voz de mamá (pág. 175).⁶⁴

Jeg har vist noen eksempler på at *Rabos* ikke bare tematiserer hukommelsen, men at hukommelsen også er essensiell i Víctors narrasjon. Og i denne hukommelsen, i minnene, ligger også en uunngåelig nærhet til glemselen. En følelse av tap ligger i hukommelsen i

⁶² “My brother David recklessly appropriates other people’s memories as his own, and his vicarious, piercing memory, inherited from Pa and a Grandfather we never knew, includes within it the violent, muddy waters of another era, the waters that dug the gully bed” (p. 44).

⁶³ “Everything David sees whenever he comes or goes from the bathroom or the kitchen seems not to exist in time any more, but to be merely part of someone’s wayward memory; brocken-backed, misplaced pieces of furniture, stiff curtains and torn lace, antiquated, sombre paintings hanging askew on the walls, portraits of dead hares and partridge displayed on tables overflowing with vegetables and fruit. It all seems not only to have been abandoned in haste many years earlier without the slightest regret by the people who lived here, but to have been repudiated and cursed, cast angrily into a wilful state of total neglect” (p. 34).

⁶⁴ “Chick peas, lentils, sweet potatoes, porridge. I can name these things and in memory smell them with the same gratitude and respect as Ma used to caress them with her hands and voice” (p. 112).

Rabos, en lengsel mot det tapte – en nostalgi? I min videre diskusjon vil jeg se på hva hukommelsen er i *Rabos*, for å kunne forstå bedre hvorfor den er et så viktig element i teksten.

3.2.1 Hva er hukommelse?

Minnet er i all sin sårhet den eneste forbindelsen vi har med de døde. [...] Hjerteløshet og glemsel synes å høre sammen. Men historien gir oss motstridende signaler om verdien av det å minnes i den kollektive historiens langt større tidsspenn. Det er simpelthen for mye urett i verden (Susan Sontag. 2004. *Å betrakte andres lidelse*. Oslo, s. 100).

Jeg har vært inne på at hukommelsen i *Rabos* kan forstås på flere måter. Men for å forklare hva hukommelse er i denne teksten, kommer vi ikke utenom den spanske konteksten. Det er mange som er opptatt av hukommelsen når de leser Marsé. Vel er ikke hukommelse et særskilt spansk begrep, men det har en spesiell betydning i spansk litteratur etter Francos tid. Etter at Franco dør i 1975, inngår høyre og venstresida en slags pakt som José María Izquierdo kaller ”overgangsfasens amnesi” i en av sine artikler (Izquierdo 2004: 2).⁶⁵ Hvis du glemmer dine tap, glemmer jeg mine. Det var på tide å se framover. En slik holdning til fortida skaper en reaksjon innenfor litteratur og kritisk tenkning, hvor forfattere ser et behov for å rekonstruere historien og den subjektive erfaringa. Det er altså ikke snakk om å gjengi den historiske virkelighet nøyaktig, sier Izquierdo, men en moralsk rettferdiggjøring av hukommelsen: et være eller ikke være. Litteraturen er bevisst på at den er litteratur og ikke historiefortelling (Izquierdo 2001). En individuell, subjektiv hukommelse skal presenteres for å diskutere eksistensielle og moralske problemstillinger. Hukommelsen defineres som en privat, sentimental og subjektiv rekonstruksjon av en reell fortid som er individuell og kollektiv (Izquierdo 2001). Dette innebærer en fiksjonalisering av historien. Marsé er blant en gruppe forfattere som befinner seg i periferien, både geografisk (Barcelona) og språklig. Minner fra hans egen barndom blir utgangspunktet for narrasjonen. Han har altså ikke en sosialrealistisk tilnærming til hukommelsen, men viser en hukommelse fundert på personlige opplevelser og erfaringer. Litteraturen er ikke, og skal heller ikke være, objektiv.

Esperanza Domínguez Castro skriver at *Rabos* er ”[...] una obra entendida como reescritura continuada de la memoria” (Domínguez Castro 2005: 4),⁶⁶ og videre:

Se trata de una memoria espuria, asumida como tal, porque su legitimidad se adquiere al reproducir el clima de una época, donde difícilmente se podían desentrañar los sucesos de los

⁶⁵ Jeg har oversatt ” la amnesia de la transición” til ”overgangsfasens amnesi.”

⁶⁶ ”[...] et verk som forstås som en kontinuerlig nyskriving av historien” [min oversettelse].

rumores, puesto que pocos se atrevían a preguntar y se vivía con respuestas en forma de silencios (Domínguez Castro 2005: 27).⁶⁷

Det kollektive ønsket om å glemme, er det Marsé vil til livs: Han vil huske sin historie. Víctors narrasjon blir en kamp for å holde ordene og tingene i live, og for å opprettholde minnet om familien sin. Et barn forsøker å fange familiens fortid, men fortellinga blir også vitnesbyrdet til de overlevende i samfunnet, de som lever uten mange av krigens tapere (Domínguez Castro 2005: 38). Teksten i seg selv blir en kamp og et våpen mot glemselen (Domínguez Castro 2005: 123). Nesten alt romanen rører ved handler om å fortelle for å være, å fortelle for å ikke glemme. Salwa Ahmed Khalil skriver i sin avhandling at hukommelsen i *Rabos* er smerte: "La memoria es un dolor palpable en esta historia, pero también va unida a la imaginación del narrador que la recrea" (Khalil 2005: 567).⁶⁸ Marcos Maurel sier at hukommelsen i Marsés romaner er overlevelsens hukommelse (Maurel 2005: 45). Marsé skaper den personlige, og den kollektive, hukommelsens poetikk, og *Rabos* er et ledd i denne poetikken: "Y de nuevo el fondo moral de la novela logra mostrarse mediante el sutil equilibrio entre la memoria personal (el final desdichado del mentiroso David) y de la memoria colectiva, que mira descaradamente al presente" (Maurel 2005: 57).⁶⁹ Alle disse lesningene stemmer ganske godt overens med min egen lesning. Hukommelsen det her er snakk om er både individuell og kollektiv på samme tid. Hukommelsen og det imaginære lever side ved side, slik at det i en subjektiv erfaring ligger implisitt et element av upålitelighet. Det er altså ikke Spanias historie som formidles, men en fiksjonalisering av historien som synliggjør den kollektive hukommelsen. Samtidig er fiksjonaliseringa en måte å skape distanse på, som gjør det lettere å håndtere det som er vanskelig. *Rabos* har elementer som kunne ha hendt med hvem som helst i denne epoken i Spanias historie, som å ha mistet noen som står en nær under borgerkrigen. Dermed blir denne underlige fortellinga likevel noe den spanske leseren kan forholde seg til, og som angår en selv.

Vi skal heller ikke glemme at hukommelsen i *Rabos* er barndommens hukommelse. Joseph Zornado skriver i sin bok *Inventing the child* at det mellom voksne og barn fins en hierarkisk struktur og et maktforhold som er skjevt. Dette maktforholdet reproduseres fra

⁶⁷ "Det dreier seg om en uekte og i seg selv antatt hukommelse, fordi dens legitimitet anskaffes ved å reproducere klimaet i en epoke der det vanskelig lot seg gjøre å skille de faktiske hendelsene fra ryktene. Det var nemlig få som våget seg til å stille spørsmål og man levde med svar i form av taushet" [min oversettelse].

⁶⁸ "Hukommelsen er en følbar smerte i denne historien, men den går også hånd i hånd med fantasien til fortelleren som gjensker den" [min oversettelse].

⁶⁹ "Og nok en gang lykkes romanens moralske fundament i å legge seg i midten av den fine balansen mellom personlig hukommelse (den ulykkelige slutten for den løgnaktige David), og kollektiv hukommelse, mens den titter skamløst på nåtida" [min oversettelse].

generasjon til generasjon, og vi lever i et samfunn med en voksenkultur som ikke ser barna og deres behov. Historien om barndom i litteraturen handler derfor ikke om det de voksne har opplevd som barn, men det de *ønsker hadde skjedd dem* da de var barn. Nostalgien berettiger derfor de voksnes dominans over barna. Ifølge Zornado kan det meste forklares tilbake til en slik dominerende ideologi: "The child lives and breathes and, ultimately, *becomes* an expression of a dominant culture that practices violence and domination even in seemingly mundane relational moments" (Zornado 2001: 29). I forhold til et slikt ståsted vil historien Víctor forteller i denne teksten være et uttrykk for hvordan Víctor *ønsker* at historien skulle foregå, og ikke nødvendigvis en historie om hva som faktisk skjedde. Men jeg har allerede diskutert hvorvidt objektiv sannhet og objektiv hukommelse egentlig fins. At *Rabos* i tillegg er en barndomsskildring, gir den nok et moment av upålitelighet, men også av nostalgi. Fordi vi ønsker oss tilbake til barndommen, vil vi idyllisere den.

3.3 Språket – kommunikasjon og metafor

Tekstens byggesteiner er språket, og det vil alltid være rom for å snakke om språket i en tekst. I *Rabos* har språket forskjellige funksjoner. Det er både motiv og tema i denne teksten, og vi vil se et språklig mangfold innenfor teksten. Jeg vil også forholde meg til språket som metafor, slik flere av mine teoretikere også gjør. *Rabos* har noen sentrale metaforer som får betydning og som taler et eget språk. Disse behandler jeg under delkapittel 3.3.2. Først vil jeg undersøke på hvilke måter språket får en viktig funksjon i *Rabos*.

Som jeg allerede har vært inne på er *Rabos* en mangfoldig diskurs. Forteller og synsvinkel skifter, og teksten tar i bruk forskjellige fortellerteknikker. Men teksten har også et mangfoldig språk. Den tar opp i seg ord og uttrykk fra andre språk som går igjen igjennom narrasjonen. Et slikt ord er *bwana*, et uttrykk som dukker opp første gang på pág. 13: "¿Le molesta, bwana?".⁷⁰ David kaller Galván ved dette navnet.

Bwana /bwaan/

- noun (in East Africa) a form of address for a boss or master.
— ORIGIN Swahili (Askoxford).

Et annet er *memsahib* (første gang pág. 49, p. 27) når David refererer til la Pelirroja, og *sahib* når han refererer til Galván. *Sahib* forekommer like tidlig i romanen som *bwana*.

Memsahib /memsaab/

- noun Indian, dated a respectful form of address for a married white woman.

⁷⁰ "Does that bother you?" (p. 3). Her er et eksempel på at oversettelsen ikke tar opp i seg alle aspekter av originalteksten. Oversetteren har simpelthen kuttet ut hele "bwana" første gangen dette forekommer i romanen, selv om han har fått det med senere.

- ORIGIN from an Indian pronunciation of *ma'am* + *sahib*.
Sahib /saab, saahib/
 • noun Indian a polite title or form of address for a man.
 — ORIGIN Arabic, 'friend, lord' (Askoxford).

Det er sannsynlig at David har lært seg disse ordene fra filmer han har sett. Ordenes betydning gir Galván en maktposisjon, spesielt fordi de kommer fra geografiske områder hvor forholdet mellom svart og hvit ofte samsvarer med tjener og herre, og dermed språk hvor denne dikotomien vil være sterk. Det plasserer David i en underlegen posisjon i forhold til Galván.

Andre språk fins også, det være seg fransk, engelsk eller latin. Det er stort sett far og den irske piloten som bruker disse språkene. Den irske piloten snakker engelsk og spansk om hverandre: "¡Fantastic! Bien podrías tú decir, little boy, lo mismo que dijo el poeta: Once a dream did weave a shade O'er my Ange-guarded bed, o sea, un sueño tejío una sombra sobre mi lecho que el ángel guarda" (pág. 281).⁷¹ Poeten det er her er snakk om er William Blake, og strofen er hentet fra hans dikt "A dream". William Blake har også skrevet "The sick rose", som O'Flynn resiterer til David. Jeg kommer tilbake til dette diktet når jeg tar for meg rosen som metafor under delkapittel 3.3.2. O'Flynns gjengangerutsagn er *it is my life*, som omskrives av far: "Tenía las manos pecosas y siempre decía *itismailaif* y..." (pág. 137, min kursivering).⁷² Når derimot O'Flynn sier det selv, skrives det korrekt. En slik omskriving viser tydelig at historien fortelles fra Davids perspektiv, ettersom David ikke kan engelsk og dermed ikke vil kunne stave dette ordet riktig. Når den irske piloten snakker, er det noen andre som ser. Bruken av forskjellige språk står i kontrast til Davids manglende språkkunnskaper; David kan ingen fremmede språk, selv om far mener han bør lære seg det. Det er også et signal om at kunnskap bare er forbeholdt noen få, hvilket også gjenspeiler seg i at David ikke lenger går på skole, men får privatundervisning av la Pelirroja. Med den arbeidsmengden la Pelirroja har, blir det vel å merke neppe mye tid til overs for skolegang. "Recuerdo aquel latinajo que una maestra de escuela, tu querida madre, solía decir: fortis imaginatio generat casum. / ¿Eso decía mamá? ¿Qué significa? / ¡¿Ves lo importante que es saber lenguas, borrico!?" (pág. 187).⁷³

⁷¹ "Fantastic! You could say, *chico*, like the poet did: Once a dream did weave a shade O'er my Angel-guarded bed" (p. 183). Et typisk eksempel på at de engelske passasjene i originalteksten er oversatt til spansk i den engelske versjonen, jamfør delkapittel 1.4.

⁷² "Han hadde fregner på hendene og sa alltid *itismailaif* og..." [min oversettelse]. Den engelske oversettelsen her er mangelfull, så jeg har valgt å oversette dette selv.

⁷³ "I remember the dog Latin a schoolteacher – your beloved mother – was always repeating: *fortis imaginatio generat casum*. / Ma used to say that? What does it mean? / See how important it is to learn languages, dolt?" (p. 120).

Språket tydeliggjøres ytterligere i *Rabos* ved at fortelleren Víctor ikke har et talt språk. Han kommuniserer bare gjennom skrift, hans tale er forkludret og han er ikke i stand til å snakke. Dette viser seg i de uforståelige utsagnene han kommer med helt til å begynne med: ”Lucía, cázame guerripa!”, som jeg så på i kapittel 2. Jeg har også vist at fortellerens kommunikasjon med personene i historien varierer mellom å være enveis eller dialog – det er ikke alltid greit å vite. Kanskje kommuniserer han med deltakerne i historien som om talen gikk gjennom navlestrengen, og derfor blir den slørete. Romanens avslutning understreker fortellerens største problem: å gjøre seg forstått. Slik blir språket nesten nytteløst for ham: ”Y es que todavía me cuesta hacerme entender” (pág. 354).⁷⁴

David har også en type språkvansker. Han har ikke talevansker som sin bror, men han mangler evne til å bruke språket til å formidle. Det kommer til syne i hans manglende kunnskaper i fremmedspråk, og at ordene han har tilegnet seg fra andre språk, er fra språk ingen andre kan. Dette fungerer isolerende fordi han ikke vil kunne ta del i noe som skjer på et annet språk. Men enda tydeligere er det at Davids evne til å kommunisere og forholde seg til den verden han lever i, ikke er spesielt velutviklet. Hans virkelighet er preget av det imaginære og de filmene han ser på kino. Det kan synes merkelig at en 14-åring ser virkeligheten så til de grader i sitt eget bilde, og at de filmene han ser har så stor påvirkningskraft på ham. Disse filmene fungerer nærmest som et filter på virkeligheten. Som i filmene blir han opptatt av å fortelle historier og å skape dem, noe spesielt Galván får merke de gangene de snakker sammen. Et eksempel på dette er et av mange besøk Galván avlegger hjemme hos David, på jakt etter faren hans:

No me atosigue, oiga, que tengo un bosque de jilgueros metido en el oído... Pero bueno, le cuento. Resulta que mi madre ha sabido que papá estuvo remontando el río Nilo en compañía del teniente Harry Faversham, fue la semana pasada, iban los dos disfrazados de nativos de la tribu Shangali. Como usted ya debe saber, lo saben los polis de todo el mundo, los Shangali no pueden hablar, son mudos porque les cortaron la lengua por orden del Califa, y por eso llevan una marca de fuego en la frente (pág. 12).⁷⁵

På samme vis ser han verden gjennom en kameralinse når han blir fotograf, noe som gjør at verden oppfattes på en annen måte. Det er nesten som om film og bilder fungerer bedre som

⁷⁴ “The fact is, I still find it hard to make myself understood” (p. 231).

⁷⁵ “Don’t shout so loud... I’ve got a hedgeful of chaffinches in my ears... but OK, I’ll tell you. My mother’s found out that Dad was exploring the River Nile with Lieutenant Harry Faversham – that was last week, both of them were disguised as natives of the Shangali tribe. And as you must know – all the cops in the world know it, I’m sure, the Shangali cannot speak because they all had their tongues cut out on orders from the Khalif, that’s why they have a mark of fire on their foreheads” (p. 3).

språk for David – som om det verbale språket ikke har noen betydning eller ikke kan formidle noe som er sant eller virkelig. Vi kan kanskje snakke om en form for meningstaushet - det minner unektelig om melankoli. Kanskje er dette også en form for afasi, som gir seg utslag i en manglende evne til språklig kommunikasjon.

Et annet vesentlig ord som dukker opp ved flere anledninger, er ”palabartija” (pág. 72).⁷⁶ Dette ordet er Davids sammenslåing av ”lagartija”: firfisle, og ”palabra”: ord. Det er bare en ”palabartija” som kan kurere hemoroidene til Paulino. Ordet er for det første en indikator på Davids livlige fantasi, samtidig som det er et ordspill. En ”palabartija” spiser bøker og aviser – den spiser altså kunnskap. Her skal en huske på at David og Paulino lever i ei tid med sensur av både presse og forlagsbransje, og ingen av dem går på skolen. En ”palabartija” blir derfor et dobbeltsidig bilde: Som firfisle er den i utgangspunktet et symbol på frihet. Firfirsle kan løpe dit den vil og gjemme seg blant steiner og kratt, den blør ikke og om den mister halen, så vokser den ut igjen.⁷⁷ Alle disse egenskapene er tegn på usårbarhet og ikke minst er de forsvarsmekanismer. Ei firfisle som da i tillegg spiser skrift, spiser språk, vil få tilgang til kunnskap og informasjon gjennom sitt konsum. Den vil derfor være både usårbar og i tillegg ha kunnskapens makt, og skaper en motsetning til David og Paulino. Slik sett er det ikke rart at denne typen firfislere er ettertraktet for sine lindrende egenskaper. Jeg skriver mer om firfislene i kapittel 4.

Et annet språklig aspekt er at romanen er skrevet på kastiljansk. Dette plasserer teksten i en språklig periferi siden Juan Marsé er en katalansk forfatter. Rosemary Clark, som jeg var inne på i delkapittel 1.1, viser til begrepet code-switching: Begrepet stammer fra Abigail Lee Six og viser til vekslinga mellom kastiljansk, katalansk og andre lingvistiske identiteter i tekstene til Marsé (Clark 2002). I dette ligger også en multispråklighet. I stedet for normalisering ser hun på *mangfold* som et kriterium når hun forholder seg til Marsés språkbruk. Lingvistisk mangfold er et tegn på variasjon i personlig erfaring, sier Clark, og hun utforsker motivet for språkvalgene. Ifølge henne har denne type code-switching sammenheng med en splittet klassesilhørighet, og at forfatteren også har bodd i Frankrike og kan utforske det franske språket. Resultatet blir mer respekt for Marsés språklige mangfold og en mer tilfredsstillende psykologisk skildring. Clark mener at personene i *Rabos* blir symboler på den ufortalte historien om den spanske borgerkrigen, i tillegg til at de illustrerer en egen, privat historie. Dette går hånd i hånd med de andre lesningene jeg har sett på. Davids taushet blir et

⁷⁶ ”Worlizard” (p. 42).

⁷⁷ ”firfislere, Lacertidae, krypdyrfamilie i underordenen øgler (Sauria). [...] Halen lang og rund og kan, hvis det er farde på ferde, kastes av. Den vokser da senere ut igjen, men er kortere enn den opprinnelige og kan ikke kastes av mer (selvamputasjon)” (Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon).

symbol på de ufortalte historiene: Han blir fotograf for å fange Katalonias virkelighet og trikkestreiken i 1951, men i bilder i stedet for i språk. Historien er fortalt med en ”otherness” i språket, sier Clark. Den narrative diskursen blir en blanding av intrikate lingvistiske og kulturelle stemmer, samtidig som dette mangfoldet ligger hos en person, fortelleren, Davids ufødte bror (Clark 2002).

3.3.1 Hva er språk?

Språket er en måte mennesket kan kommunisere med hverandre på. Språket kan være verbalt, det vil si et sett med lyder vi i samråd har bestemt betydninga for, eller det kan være andre former for språk, som kroppsspråk eller bilder. I siste instans er språk kommunikasjon. Jeg har vist at for Nietzsche er språket verbalt - en menneskeskapt konstruksjon som skaper kommunikasjon i form av metaforer; språklige bilder. En språklig konvensjon vil derfor være å holde seg innenfor det sett av bilder som regnes som felles innenfor et språk. I forhold til *Rabos* er dette en interessant observasjon. David er en som ikke følger de språklige konvensjonene, han lyver og leker med ordene. Hva slags betydning har språket når det ikke lenger refererer til det vi kan kalle sannheten?

Språk er også en kilde til identitet og tilhørighet. Jeg snakker norsk og det vil i utgangspunktet gjøre at jeg har en tilhørighet til et språk, og i dette tilfellet også et land. Slik er det selvfølgelig ikke alltid, mennesket lærer seg nye språk eller bosetter seg steder der de ikke kan språket. I slike tilfeller kommer språket som identitetsmarkør tydelig fram: En vil aldri lære seg et nytt språk like godt som sitt morsmål, og en som ikke snakker det felles språket vil være på utsida av det sosiale fellesskapet. I denne konteksten er det også tilfelle at det fins flere språk innenfor samme land, for i Katalonia fins et majoritet- og et minoritetsspråk. I *Rabos* kan en observere at David blir stilt på utsida når far eller O’Flynn snakker andre språk. Et annet aspekt er at familien er *charnegos*, og vil være språklig ekskludert fra det katalanske språket. Ettersom hjemmet er en av få arenaer hvor barna kan lære seg katalansk i denne tidsepoken, vil David også være frarøvet denne språklige muligheten og identiteten. Det er altså ikke bare hans mistro til språket som sannhetsformidler som gjør ham språklig isolert.

Ettersom språket har en så tydelig forbindelse til hukommelsen og sannheten, vil jeg i det videre behandle disse sammen. I diskusjonen om metaforene, og ikke minst når jeg tilslutt skal diskutere hvorvidt *Rabos* er en nostalgisk eller melankolsk tekst, vil språket være en viktig faktor. Jeg går derfor direkte videre til disse delene av diskusjonen, og det vil forhåpentlig være klart hvilken funksjon språket har gjennom mine diskusjoner. Jeg starter

med metaforene: ”(av gr. *metafora*, ’overføring’; lat. *translatio*), retorisk trope, ord eller uttrykk som brukes i billedlig eller overført betydning” (Lothe m.fl. 1999: 154). En metafor er altså det vi på godt norsk kan kalle *overført betydning*. Men, i likhet med andre språklige begreper og bilder vil metaforene være tolkbare og stille leseren overfor nye problemstillinger. I *Rabos* finner vi flere metaforer som går igjen, og noen av dem vil jeg se spesielt på: den hvite rosen, dyrene og graviditeten.

3.3.2 Språkets metaforer

¡No le toques ya más,
que así es la rosa! (Juan Ramón Jiménez)⁷⁸

Den spanske dikteren Juan Ramón Jiménez, nobelprisvinner i litteratur i 1956, skrev flere dikt hvor rosen står i fokus. Et av de mest kjente er diktet ovenfor. For Jiménez er rosen en kjær skapning som ikke bør røres for mye ved. Den er perfekt slik den er. I andre av hans dikt har rosen en sterk forbindelse med skjønnheten, og i samme åndedrag med kvinnen.⁷⁹ I *Rabos* går en hvit rose igjen som metafor. Den fins i flere varianter, for det første i la Pelirroja – som heter Rosa. Det er neppe tilfeldig. Rosen fins også i diktet ”O Rose, thou art sick” av William Blake.⁸⁰ Diktet har den irske piloten Bryan O’Flynn introdusert for både far og la Pelirroja. Rosen i diktet viser til kvinnen, men fungerer her også som direkte referanse til Rosa. Diktet blir nok et frampek mot la Pelirrojas svangerskapsforgiftning og død. Diktet dukker opp første gang i teksten under kapitlet ”El gusano invisible” – den usynlige ormen. Ormen er hentet fra diktet, og som jeg var inne på i delkapittel 2.2 mener Marco Kunz at ormen viser til fortelleren Víctor. Han identifiserer seg med en orm i la Pelirrojas indre, et fremmedelement og parasitt som til slutt forårsaker hennes død. Ifølge Kunz gjør skyldfølelsen at Víctor som forteller oppfører seg som en usynlig orm i form av et foster (Kunz 2002: 114).

Det er også Bryan O’Flynn som introduserer den hvite rosen; han har med seg en hvit rose når han kommer på besøk til la Pelirroja. ”Well, veamos qué es eso tan importante que tiene que decirme tu padre. El teniente huele la rosa y sonríe. O Rose, thou art sick! La llevo para hacerle rabiari un poco” (pág. 280).⁸¹ Også inspektør Galván dukker forlegen opp på døra til la Pelirroja med en hvit rose. Og la Pelirroja tar imot: ”Por supuesto que la quiero, dice ella, qué culpa tiene la rosa. / Se trata de una rosa blanca y abierta, casi puedo olerla cuando la

⁷⁸ ”La rosen være i fred, nøyaktig slik som den er!” [min oversettelse].

⁷⁹ Dette uttrykker, i mine øyne, et ikke helt forbilledlig kvinnesyn. Jeg lar det fare for denne gang – ettersom den kvinnen rosen i *Rabos* refererer til er av det tøffere slaget.

⁸⁰ ”O Rose, thou art sick! / The invisible worm / That flies in the night, / In the howling storm, / Has found out thy bed / Of crimson joy, / And his dark secret love / Does thy life destroy” (pág. 185).

⁸¹ ”*Bueno*, let’s see what’s so important for your father to tell me. The Flight Lieutenant smells the rose and smiles. O Rose, thou art sick! I’ve brought it just to annoy him” (p. 182-183).

pelirroja se la acerca a la nariz” (pág. 238).⁸² At rosen ikke kan beskyldes for noe, har unektelig en forbindelse til min lesning av Jiménez’ dikt. Det sier også noe om rosen som et bilde på uskyld. Rosemetaforen er altså forbundet med la Pelirrojas beilere, og ikke med far selv. De som gjør kur til henne uten å ha henne, bærer med seg en hvit rose. At hun heter Rosa selv, gjør forbindelsen mellom la Pelirroja og en rose klar: En vakker blomst som sakte men sikkert mister bladene og dør. Det vakre vil en gang forgå. Dette er kanskje i utgangspunktet en klisjé, men at rosen er hvit skiller denne rosemetaforen fra den klassiske røde rosen. Hvorfor er rosen hvit?

Jeg spurte Juan Marsé om det var en spesiell grunn til at rosen i romanen hans var hvit. Han svarte meg at rosen *måtte* være hvit. Hvis la Pelirroja hadde fått en rød rose, ville det bli for eksplisitt, mente han. En rød rose vil symbolisere lidenskap, mens en hvit rose vil stå for noe mer uskyldig. Han kunne ikke forklare meg hva som ligger bak fargevalget. Tekster kan jo leve sitt eget liv. Med tanke på hvem det er som kommer med disse hvite rosene, Galván og O’Flynn, kan det gi mening at det ligger en slags uskyld bak en hvit rose. Ingen av mennene er ute etter å forføre la Pelirroja – da ville rosen de hadde med seg vært rød. Selv om det fra begges side fins en interesse for henne, er det ikke en ren seksuell tiltrekning.⁸³ Jeg oppfatter deres interesse for la Pelirroja som en genuin interesse for hennes ve og vel, og at en uskyldig hvit rose derfor snarere er et tegn på vennskap og respekt enn et tegn på lidenskap. Det er noe uskyldig og nærmest platonisk over en hvit rose.

Juan Ramón Jiménez har allerede gitt oss en inngangsport til hva en rose er og betyr. Kubaneren José Martí gir et inntrykk av hva en *hvit* rose kan bety i sitt kjente dikt ”Cultivo una rosa blanca”:

Cultivo una rosa blanca
En julio como en enero,
Para el amigo sincero
Que me da su mano franca.

Y para el cruel que me arranca
El corazon con que vivo,
Cardo ni ortiga cultivo,
Cultivo una rosa blanca (Martí 2007).⁸⁴

⁸² “Of course I want it, she says, the rose isn’t to blame for anything. / It is a white, open rose. I can almost smell it’s perfume when the red-head lifts it to her nose” (p. 154).

⁸³ Selv om Kwang Hee-Kim mener det sannsynlig at O’Flynn er far til Víctor, se kap. 2.

⁸⁴ “I cultivate a white rose

In July as in January

For the sincere friend

Who gives me his hand frankly.

And for the cruel person who tears out
the heart with which I live,

En slik oppfatning av den hvite rosen kan stemme godt overens med det uskyldige og platoniske aspektet jeg var inne på tidligere. Den hvite rosen kan, slik det ser ut hos Martí, fungere litt som poteten: Den kan brukes til alt. Du kan gi både din venn og din fiende en hvit rose. Med tanke på at hvit er fredsfarge, vil å gi sin fiende en hvit rose være en fredserklæring. Kanskje ligger det vennskap i den hvite rosen? Jeg har vært inne på at det ligger en dobbelthet i forholdet både inspektør Galván og O'Flynn har til la Pelirroja. Begge er amorøse forhold hvor de føler seg tiltrukket av henne, men uten at noen av dem oppfører seg usømmelig overfor henne. På den annen side ligger det for begge et svik i deres forhold til la Pelirroja: O'Flynn går bak ryggen på sin venn Víctor Bartra ved å gjøre kur til hans kone. Galván bruker jobben sin til å kurtisere en kvinne han egentlig er satt til å etterforske. Når disse mennene dukker opp med en hvit rose, kan det tolkes som en fredserklæring – og kanskje også en stadfesting av at det de gjør er galt. Rosen har jo en dobbelthet ved seg fordi den har torner, og den røde rosen kan således symbolisere at kjærligheten både sårer og elsker. Den hvite rosen har også dette aspektet ved seg, og slik får fredserklæringen en bismak. I tornene ligger stikket.

Jeg vil også påstå at den hvite rosen refererer til død. En hvit rose er en blomst en ofte ser i begravelser. Slik er de hvite rosene et tegn på det som venter la Pellirroja – enda en gang et frampek. Noe makabert ligger over det, men samtidig noe vakkert. Det forgjengelige forsterkes ytterligere – både gjennom rosen i seg selv, men også gjennom fargen den har. En rød rose ville vært forbundet med liv, mens det hvite er livløst – fargeløst, dødt. Og det er jo unektelig et paradoks at man velger å gi en fyrig rødhåret kvinne en hvit rose.

Dyrene i *Rabos* har også en metaforisk funksjon. Salwa Ahmed Khalil skriver at spesielt hunden Chispa spiller en viktig rolle. Chispas sykdom og alderdom harmonerer med atmosfæren i huset, sier hun, som i likhet med resten av romanen er apatisk (Khalil 2005: 645). Den syke hunden er enda et tegn på den nedstemtheten som ligger latent i teksten fra begynnelsen av, sier Khalil. Hunden blir altså en metafor for folket selv, som holdes i live på tross av og ikke på grunn av. Samtidig er Chispa en viktig deltaker. Hans død fungerer som vendepunkt i fortellinga og utløser en rekke omstendigheter som igjen fører til død og fordervelse. Chispa er den eneste figuren i *Rabos* som både er til stede i den virkelige verden og i Davids verden – der dukker han opp som spøkelse. Firfislene har også en symbolsk og metaforisk betydning, men det skal jeg snakke mer om i kapittel 4, hvor jeg også kommer tilbake til hunden Chispa.

I cultivate neither nettles nor thorns:
I cultivate a white rose” (Martí 2007). Navn på oversetter står ikke.

Den siste sentrale metaforen i *Rabos* er graviditeten. Også her ligger det en dobbelthet. Som leseren nå ettertrykkelig vet er la Pelirroja gravid. Fosteret vokser idet historien utvikler seg. Men graviditeten er først og fremst en metafor for historien selv:

”Ya estoy encajado en la pelvis de la historia y percibo aviesos fulgores, pero no tengo ninguna prisa. Desde la burbuja que todavía me preserva del mundo y sus espejismos, escucho los pasos sigilosos en el oscuro corredor del chalé de los muertos [...]” (pág. 206).⁸⁵

Mens fosteret Víctor vokser, vokser også historien og utvikler seg mot et klimaks, fødselen. Fødselen er ikke bare at liv blir til, den er også død. Slik blir Víctors historie unnfanget, båret fram og født: Narrasjonens utvikling likner et svangerskap. Historien er ikke komplett før slutten, som fosterets kropp heller ikke er komplett før fødselen, men også som menneskets liv som ikke er komplett før det ender med døden. I tillegg er selve blikket, fokaliseringa, slørete og ”uskarp”, slik vi ser i sitatet ovenfor. Det er nærmest som om en ser hendelsene gjennom en ugjennomtrengelig vegg, en livmorvegg, og det gjør at leseren får en distanse til den historien som fortelles. ”Yo estaba por aquel entonces balanceándome al borde de la vida y a un paso de la muerte, de espaldas al mundo y seguramente cabeza abajo” (pág. 68),⁸⁶ forteller Víctor. At hodet ligger vendt nedover betyr at barnet har lagt seg klar til å bli født. I begge de nevnte sitatene ser vi at i samme åndedrag som livet og fødselen nevnes, nevnes også døden. Den gravide mora holder til i dødens hus, spøkelseshuset, og barnet i magen hennes er nærmere døden enn livet. Igjen kommer *Rabos*' paradokser og dobbelthet fram. Ingen av metaforene betyr én ting, alle har en dobbelthet ved seg. Metaforene er enda en måte å skape tvetydighet på, men nettopp deres tvetydighet er med på å henlede tolkninga til tap av mening og melankoli.

3.4 Melankoli og nostalgi

De tre sentrale begrepene jeg behandler i dette kapitlet gir assosiasjoner i retning av to andre begreper: melankoli og nostalgi. For det første fordi alle tre synes å ha en lengsel mot noe forgangent ved seg. Hukommelsen er kanskje den som i størst grad vil assosiere til melankoli og nostalgi, ettersom hukommelsen beskjeftiger seg med fortida, og melankolien og nostalgien også gjør det. Ikke dermed sagt at all hukommelse er nostalgisk eller melankolsk!

⁸⁵ “By now I am engaged in the pelvis of the story and I can see strange flashes of light, but I am in no hurry. From this bubble still protecting me from the world and its illusions, I hear stealthy footsteps along the corridor in the villa of the dead” (p. 133).

⁸⁶ “At that moment I was poised on the threshold of life, but only a step away from death, my back turned to the world, and probably upside down” (p. 39).

Videre kan det sannhetsbegrepet jeg har diskutert minne om nostalgi eller melankoli, fordi jeg legger en lengten og en søken i begrepet. Til sist vil språket være melankolsk, fordi den som ikke behersker det vil erfare et grunnleggende tap. Men også fordi en melankolsk person nettopp er en som ikke finner mening i språket. Alt dette blir likevel bare assosiasjoner. For å dra diskusjonen opp et nivå vil det være fruktbart å undersøke litt rundt begrepene *melankoli* og *nostalgi*.

”Jeg forsøker å fortelle om en avgrunn av tristhet, en ukommuniserbar smerte som noen ganger, ofte lenge av gangen, overfaller oss, tar fra oss all lyst til å tale og handle, selve livslysten” (Kristeva 1994: 21). Slik beskriver Julia Kristeva melankolien, som en depresjon. Hennes bok *Svart sol* er et studium i melankoli. Denne tristheten Kristeva viser til stammer fra et grunnleggende tap av det Kristeva kaller *tingen*; noe som betegner ”[...] det reelle i opprør mot betydningen, tiltreknings- og frastøtingspolen [...]” (Kristeva 1994: 29). Tristheten bunner i en skade som har skjedd, et tap, og den melankolske har aldri fått sørge over tapet. Kristeva viser her til det grunnleggende tapet av morsobjektet. Tristheten blir derfor det eneste objektet, og den melankolske er fanget i affekten. Resultatet av dette er at den melankolske ikke finner mening i språket, det grunnleggende forholdet mellom signifikant og signifikat oppløses og språket oppleves meningsløst. Talen, sier Kristeva, er en *dialog* som forutsetter minst to aktører. Men, en slik verbal sekvens oppstår ikke med mindre det opprinnelige objektet – Tingens – mening kan erstattes med en forflytning: ”For-flytte, på gresk *metaphorein*: overføre. Språket blir med en gang en oversettelse, men i et register som er heterogent i forhold til det registeret hvor det affektive tapet, avvisningen, såret, opererer” (Kristeva 1994: 53). Språket er altså oversettelse til metafor. Siden en melankolsk person, ifølge Kristeva, ikke finner mening i språket, vil en slik språklig oversettelse være umulig, den vil være meningsløs, og slik ender melankolien i a-symboli og tap av mening (Kristeva 1994: 54).

Ifølge Kristeva kan altså melankoli knyttes opp til et grunnleggende tap, som igjen resulterer i at språket mister mening. Spørsmålet blir da, kan en si at *Rabos* er en tekst preget av melankoli? Har språket mistet sin funksjon som meningsbærende enhet for fortelleren og for David? Til en viss grad kan man si at verken David eller Víctor finner mening, eller klarer å skape mening, i språket. Hos Kristeva, som hos Nietzsche, er språket i siste instans metafor, men hos Kristeva er den som ikke forholder seg til språket som metafor, en melankoliker. Hos Nietzsche er en som forholder seg til metaforene; språkets konvensjoner, en løgner. Språkets essens er altså metaforen - og en som ikke forholder seg til dem vil være utenfor, vil være en melankoliker.

Jean Starobinski skriver i "The interpreter's progress" at narrativ fortid enten er nostalgisk eller ironisk. Han skriver: "[...] nostalgia interprets the difference between past and present to the benefit of the past: the nostalgic cannot bear to be the captive of the present" (Starobinski 1989: 181). Nostalgi er altså et begrep som forbindes med en lengsel mot fortida og en misnøye med å befinne seg i nåtida. I "Le concept de nostalgie", med referanse til Kant, skriver han: "[...] ce que désire le nostalgique, ce n'est pas le *lieu* de sa jeunesse, mais sa jeunesse elle-même, son enfance. Son décir n'est pas tendu vers une *chose* qu'il pourrait retrouver, mais vers un temps à jamais irrécupérable" (Starobinski 1966: 106). Nostalgien beskjeftiger seg altså med fortida, og strekker seg mot et punkt i *tid*, ikke et *sted*. Og dette punktet i tid er barndommen, som for alltid vil være tapt. Hvis vi kan definere nostalgi som *lengsel mot barndommen* og melankoli som *tap av mening*, er det muligens slik at *Rabos* kan være *både* melankolsk og nostalgisk. Vi har en situasjon hvor fortellerens historie tar utgangspunkt i et grunnleggende tap, det ligger som en skygge over hele hans fortelling at hans fødsel er årsaken til moras død. I tillegg har vi en forteller som forsøker å rekonstruere fortida og barndommen. Og en må vel kunne konstatere at Víctors nåtidssituasjon er vanskelig og at han er fanget, både i språkløshet og i sin tilstand som invalid. Starobinski skriver: "La littérature de l'exil, plus abondante que jamais, est, dans sa grande majorité, une littérature de l'enfance perdue" (Starobinski 1966: 115). Selv om *Rabos* ikke er del av en eksillitteratur, kan vi si at fortelleren befinner seg i en type språklig eksil. Han er fratatt sin evne til å kommunisere med andre, og hans fortelling blir hans måte å eksistere på. Víctor er en fange i nåtida, og gjennom å fortelle husker han en tapt barndom.

De fleste studier jeg har lest legger til grunn av *Rabos* er ei fortelling om fortidas nostalgi. Jeg har imidlertid noen motforestillinger mot dette utgangspunktet. Min første motforestilling er at vår forteller rekonstruerer ei tid, en barndom, han ikke har deltatt i selv. Det er Davids barndom han rekonstruerer, basert på Davids historie, ikke hans egen. Starobinskis nostalgibegrep viser til en tapt barndom, men i Víctors tilfelle er det egentlig snakk om en barndom som er ikke-eksisterende. Ikke fordi han ikke har vært et barn, men fordi han har vokst opp alene, uten familien sin. Vil det dermed være snakk om nostalgi, når det ikke er hans egen fortid, men Davids fortid han forteller om? Ligger det nødvendigvis implisitt i nostalgien at denne lengselen mot barndommen må være ens egen barndom? Ifølge Joseph Zornado, som jeg nevnte litt tidligere, handler barndomserindringen, nostalgien, i litteraturen om de voksnes ønske om hvordan det kunne ha vært å være barn. Slik sett kan Víctors narrasjon være nostalgisk: Han har jo ikke selv deltatt i den historien som fortelles, derfor vil det være hans bilde og hans ønske om hvordan det hele foregikk. En lengsel mot

fortida kan også være en lengsel mot ens families fortid. Tida er uansett tapt i det å være fortid. Men enhver lengsel mot fortida er ikke nostalgi, og siden jeg her legger Starobinskis nostalgibegrep til grunn, vil jeg påstå at det blir litt feil å kalle Víctor nostalgisk – nettopp fordi hans narrasjon ikke handler om tapt barndom, men om ikke-eksisterende barndom.

Min andre motforestilling mot å kalle *Rabos* en nostalgisk tekst, er at dette punktet i tida Víctor forteller om, ikke akkurat er paradisisk. Når jeg tenker *nostalgi* og lengten tilbake, tenker jeg at dette har en viss grad av idyllisering over seg. Ibsen lærte oss at evig eies kun det tapte, og som vi har sett, er hukommelsen en menneskelig egenskap som har for vane å finne på mye av det vi tror vi husker. Dette gjør at Víctors narrasjon blir personlig, men også en narrasjon hvor vi vet at mye av det han forteller er fiksjon. Det er den ene siden av saken. På den andre siden må jeg som leser undre meg over at man kan ha et nostalgisk forhold til en så mørk tid i Spanias historie; den tapte tida er i dette tilfellet et diktatur og et samfunn hvor personene i romanen lever i uvisshet og fattigdom. I tillegg er Víctors narrasjon på ingen måte en idyllisering, her blottlegges personenes svakheter og deres nedverdigelser. For meg er ikke dette umiddelbart tegn på lengsel, og hvis det er lengsel, skjer det *på tross av* alt det vonde. Dette kan en se i Víctors framstilling av fortida; han forteller om sin families fortid, på godt og vondt. Fortellinga kan ansees som Spanias historie, men i en personlig versjon av den – i miniatyr. Hvem som er gode og hvem som er onde er irrelevant, fokus ligger i *Rabos* på å fortelle historien med alle dens fasetter. Jeg har vanskelig for å se at nostalgi er rett betegnelse på Víctors narrasjon, rett og slett fordi historien er for vond. Det politiske aspektet skygger for nostalgien – til sammenlikning: Hvem vil kalle ei fortelling fra 2. verdenskrig nostalgisk? Nostalgi for Starobinski er likevel historien om tapt barndom i *tid*, ikke *sted*. Men min innvending går på både på sted og tid; en epoke.

Jeg vil dermed konstatere at Víctor snarere er en melankolsk forteller, på grunn av tapet og frarøvelsen av hans ”ting”: barndommen og familien. Fortelleren rekonstruerer en historie og et punkt i tida hvor han selv ikke har vært til stede. Utgangspunktet for fortellinga er nettopp et tap, og attpåtil tapet av mor som hos Kristeva er så essensielt. Dette tapet ligger latent hele veien, gjennom frampek til moras død og gjennom de tekstpassasjene der fortelleren reflekterer over sin egen posisjon i historien. Víctors manglende taleevne er dessuten en faktor som gjør at han ikke klarer å skape mening i tapet. Som lesere vet vi at Víctor er velartikulert i sitt skriftspråk, derom er det ingen tvil. Julia Kristeva påpeker også dette: Den melankolske kan ofte være velartikulert og i stand til å bruke språket godt. Problemet er at den melankolske ikke finner mening i det han eller hun selv uttrykker. Víctors manglende talespråk kan være et tegn på at språket har mistet sin kraft og mening. Etter

Dauids død dukker behovet for å fortelle opp. Víctor befinner seg i en isolert situasjon på fortellingas tid, hvor han ikke kan kommunisere med noen bortsett fra med sine kusiner. Han henger igjen i en melankolsk tilstand hvor Tolstojs *Krig og fred* blir symbolet på den forgagne tid og familien han har mistet. Víctor sier det best selv i de siste strofene i romanen:

Ahora alguien ha abierto ventanas y celosías, toco bajo la almohada mi lápiz y mis cuadernos llenos de garabatos como olas persiguiéndose en un mar infinito, y enseguida vendrá la prima Lucía con otro vaso de leche y la medicina, después tendré ganas de leer un rato la única novela que conservo de la pelirroja, y le diré a Lucía: alcánzame *Guerra y paz*. Pero tendré que repetirlo varias veces porque, aunque me esfuerzo mucho, lo que me sale de la boca es algo así como cázame guerripa. Y es que todavía me cuesta hacerme entender (pág. 354).⁸⁷

Romanen ender med Víctors konstatering av at han fremdeles ikke klarer å gjøre seg forstått. Vi ser at romanen slutter der den begynte, og for meg er de siste setningene et tydelig eksempel på den melankolske stemninga som runder av Víctors narrasjon.

Jeg har vært inne på at David kanskje også kan klassifiseres som melankolsk på grunn av hans vanskeligheter med å finne sannhet og mening i språk og tilværelse. Ved å dikte opp historier, legge til nye ord i språket og skape sin egen virkelighet, nekter han å finne mening i de språklige konvensjonene. Men Dauids nostalgiske side er tydeligere enn hans melankolske side. *Rabos* er jo fortellinga om *hans* tapte barndom; David har i ettertid fortalt historien om sin barndom til Víctor, dermed vil hans historie være en historie om *enfance perdue* – tapt barndom. Som jeg diskuterer i neste kapittel, er overgangen fra barn til voksen et sentralt element i teksten. Det er ikke tilfeldig at David er 14 år på historiens tidsnivå, en alder hvor han befinner seg midt imellom barnas og de voksnes verden. Han er med andre ord i ferd med å miste barndommen. Min konklusjon i denne diskusjonen blir derfor at det er David som er nostalgikeren i denne historien. Og dermed viser det seg at *Rabos* både er melankolsk og nostalgisk, hvor Víctor representerer det melankolske og David representerer det nostalgiske – selv om de begge har i seg aspekter av både nostalgi og melankoli. *Rabos* ender opp med å være en todelt fortelling: om tapt barndom, og om ikke-eksisterende barndom. I det videre vil jeg fokusere på det jeg mener er et noe glemt kapittel i tidligere lesninger, nemlig at *Rabos*

⁸⁷ “Now someone has opened windows and shutters, under my pillow I can feel my pencil and my exercise books filled with scribbles like waves chasing each other in a boundless sea. Soon Lucía will be here with another glass of milk and my medicine, and then I’ll want to read for a while from the only novel I have of the red-head’s, and I’ll say to Lucía: pass me *War and Peace*, will you? I’ll have to repeat it several times though, because even though I make a great effort, what comes out of my moth sounds like assmewarapis. The fact is, I still find it hard to make myself understood” (p. 231).

også har en oppvekst- og identitetsproblematikk i seg. Dette kommer til syne i romanens inndeling i barnas- og de voksnes verden.

4. Verdenser møtes

“*Rabos de lagartija* es una novela de personajes solitarios. Todos los protagonistas son individuos soñadores y marginados que viven en una soledad permanente” (Khalil 2005: 596).⁸⁸

Som jeg har allerede har påpekt, kan *Rabos* leses som et forsøk på å rekonstruere en fortid og en historie. Gjennom å fortelle historien til broren David og mora la Pelirroja forsøker fortelleren Víctor å rekonstruere fortida, seg selv og sin familie. Gjennom hans hukommelse får de andre personene liv. I det videre vil jeg vise hvordan *Rabos* er en roman sammensatt av verdener, og at barn og voksne lever i hver sin verden. Skjæringspunktet mellom barnas og de voksnes verden danner en hovedspenning i teksten. Jeg vil også trekke inn noen betraktninger fra Juan Marsé selv i en diskusjon rundt disse verdenenes uvirkelighetsnivå og fantastiske elementer. Jeg skal vise at skillet mellom barn og voksen i stor grad kan relateres til skillet mellom det imaginære og det reelle, og at særlig barnas verden har en spesiell tilknytning til sted.

Barnas verden og de voksnes verden forenes gjennom Víctor; han som forteller historien som en voksen samtidig som han deltar i den som et foster. Víctor er i en mellomposisjon mellom de to verdenene fordi han ikke er en del av noen av dem. Han lever i en isolert verden parallelt med de andre, for det første grunnet hans språkfattighet: et paradoks med tanke på at det er han som er forteller. For det andre er han i sin egen verden på grunn av hans plassering i tid. Han har tilgang til både barnas og de voksnes verden som forteller, men er ikke en del av noen av dem som person.

4.1 En verden av muligheter

Whatever the example, the ontological structure of the projected world is essentially the same in every case: a *dual* ontology, on one side our world of the normal and everyday, on the other side the next-door world of the paranormal or supernatural, and running between them the contested boundary separating the two worlds - Cortázar's stout oak door (McHale 1989: 73).

Begrepet *verden* fins i vårt dagligspråk og har mange konnotasjoner. Vi snakker om *den tredje verden*, *livsverden*, *verdensrom*, å være *verdensvant* – for å nevne noen. I denne sammenhengen bruker jeg *verden* først og fremst som et begrep for litterær fiksjon. Teksten som helhet vil utgjøre en verden. Men, også fiksjonen er inndelt i flere underverdener. Brian McHale tar i sin *Postmodernist fiction* til orde for en ontologisk forståelse av *verden*. For McHale fins det en forbindelse mellom postmodernisme og ontologi. En ontologi definerer

⁸⁸ “*Rabos de lagartija* er en roman om ensomme personer. Alle hovedpersonene er drømmende og utelatte individer som lever i permanent ensomhet” [min oversettelse].

han som en teoretisk beskrivelse av et univers, med henvisning til Thomas Pavels definisjon: “[...] an ontology is a description of *a* universe, not of *the* universe; that is, it may describe *any* universe, potentially a *plurality* of universes” (McHale 1989: 27). Dermed kan en ontologi også beskrive tekstens univers. En metaforisk forståelse av begrepet *verden* vil innebære livsverden eller levesett, og åpner for en epistemologisk, psykologisk eller sosiologisk betydning (McHale 1989: 79).⁸⁹ Dette er ikke McHales forståelse av begrepet, han går ontologisk til verks.

Noen kaller fiksjonens verden et *heterokosmos*, altså en verden adskilt fra virkeligheten, sier McHale. Problemet med det er at det ikke gis rom for interne ontologiske motsetninger i den fiktive verden, og den eneste ontologiske forskjellen den heterokosmiske forståelsen legger opp til, er opposisjonen mellom virkelig og fiktiv verden. Men tilfelle er at det *fins* et forhold mellom disse. Fiksjonens verden tar rett som det er opp i seg elementer fra den virkelige verden – men som inkorporeringer, ikke speilinger (mimesis), skriver McHale, og det er disse som skaper den indre motsetningen (McHale 1989: 28). Det er derfor vi trenger en teori som tillater en slik overlapping mellom heterokosmos og det reelle, og som gir rom for referanser til ting utenfor teksten (McHale 1989: 29). En litterær eller fiktiv *verden* kan altså både ta opp i seg elementer fra den reelle verden, og det kan også finnes flere verdener innenfor et og samme verk. For McHale er den postmoderne litteraturen i slekt med den fantastiske, fordi de begge er bygd på en ontologisk poetikk (McHale 1989: 74). Det fantastiske har blitt absorbert inn i samtidslitteraturen. Hans definisjon av det fantastiske kommer jeg tilbake til senere.

En litterær verden er altså ikke adskilt fra virkeligheten, men drar ofte elementer inn fra den. Det kan også finnes flere verdener innenfor samme verk. I *Rabos* er dette tydelig. Vi har øverst, i den ytterste esken om vi vil, fiksjonens verden. Her er fiksjonen satt i en historisk og reell kontekst. Elementer fra den reelle verden trer inn i fiksjonens verden – samtidig som fiksjonens verden manipulerer den historiske konteksten. Her er den allerede nevnte trikkestreiken i Barcelona i 1951 et typisk eksempel på at historiske hendelser dras inn i fiksjonens verden. David er en fiktiv figur som trækker inn i en historisk hendelse. Videre kan det vises til det som ikke er enkelthendelser, men eksempler på hvordan folk lever i den reelle verden. Her kan nevnes at Davids far har hjulpet RAF-soldater å komme seg over grensa til

⁸⁹ Epistemologi viser til kunnskapsteori (Berulfsen m.fl. 2003:134) eller erkjennelsesteori. Jeg tolker McHale dithen at han foretrekker en poetikk som tar mål av seg å gjøre en teoretisk beskrivelse av tekstens verdener og undersøke hvordan de er bygget opp, i motsetning til å gjøre en analyse som problematiserer ens egen lesning, altså en lesesteoretisk innfallsvinkel. McHale kritiserer Todorov, som jeg skal komme tilbake til, og Todorov kan (i denne sammenhengen) godt plasseres under samlekategorien ”lesesteoretisk”.

Frankrike, som Bryan O'Flynn. Det er rimelig å tenke at slike hendelser kan ha skjedd i Spania under Franco, med tanke på den situasjonen vi vet folket levde i. For ikke å glemme at tekstene er satt i et virkelig miljø som fiksjonaliseres. En manipulering av virkeligheten finner sted, en nyskriving av historien og en blanding mellom den "offisielle" og den anakroniske historie. Dette kaller McHale en apokrypsk historie: Historiske hendelser dras inn som en del av fortellinga (McHale 1989: 90).

Som jeg var inne på under min diskusjon av hukommelsen i teksten, er det nettopp en fiksjonalisering av historien som er hukommelsens prosjekt i *Rabos*. McHales analyse er derfor interessant også i forhold til hukommelsesbegrepet, men her er det først og fremst hans verdensbegrep som er relevant. Jeg har valgt å bruke *verden* som begrep i min lesning av *Rabos* for illustrere det jeg mener er et klart skille mellom barn og voksen. Barnas verden og de voksnes verden er adskilte verdener, men det er i møtene mellom dem at spenninga ligger. Når jeg i dette kapitlet skal ta for meg barnas verden og de voksnes verden, viser jeg altså til både et tekstlig, et fysisk og et psykisk begrep. Mitt verdensbegrep viser til et innsnevret og lukket system som er utilgjengelig for de på utsida. En verden kan preges av nærvær eller fravær av noe. Barnas verden preges av nærvær av *imaginación*, og de voksnes verden preges av fravær av det samme. Før jeg går over til barnas og de voksnes verden, vil jeg ta med noen betraktninger rundt det imaginære i romanen, med bakgrunn i min samtale med forfatteren, Juan Marsé.

4.2 *Fantasía, imaginación* og det fantastiske

Da jeg snakket med Juan Marsé, spurte jeg ham spesielt om hvorvidt det er et mål for ham at det han skriver skal skape tvil hos leseren. Jeg spurte om dette fordi *Rabos* ofte blir omtalt som en tekst hvor forvirring rå – en tekst mellom det virkelige og det sannsynlige (Mora 2001). Marsé svarte slik på mitt spørsmål:

Tvil er ikke rett ord å bruke. Romanen har en klassisk struktur, og representerer egentlig ikke noe nytt. Det viktigste for meg er at leseren tror på det jeg skriver, og selv om historien fortelles fra før fortelleren blir født er ikke dette noe nytt. Selv Kafka brukte slike virkemidler – tenk på mannen som blir en kakerlakk. Leseren *må* tro på fiksjonen, ellers er den mislykket. Sannsynlighet er det viktigste i en roman. Alt jeg ber leseren om er at han tror på meg. Hvis en roman er dårlig fortalt, så tror ikke leseren på den. Samtidig er tvetydigheten også et viktig element i romanen. For eksempel er Paulinos forhold til foreldrene sine preget av det, men denne tvetydigheten er ikke der for å plante tvil hos leseren. Et annet eksempel er farsfiguren, som ofte i mine tekster er mytifikert. Men i denne

romanen har farsfiguren i stedet blitt en parodi – han har blitt en blanding av fantasi og virkelighet.

Det er viktig at vi skiller mellom *imaginación* og *fantasía*: Alt David innbiller seg og fantaserer om er av *denne* verden og er relatert til hans hverdagsliv. Det kommer ikke en blå elefant flygende, eller noe annet usannsynlig. David snakker med faren sin og andre personer som alle har en plass i livet hans, og det skjer på grunn av hans *imaginación*, ikke hans *fantasía*. Alt som skjer har forbindelse til det virkelige.

Ifølge Marsé er ikke *Rabos* en ekstraordinær roman, den er snarere ganske klassisk i formen og kan leses realistisk. Et slikt ståsted vil legge opp til at barnas verden kan tolkes psykologisk og at det som skjer der kun er imaginært. Skal vi følge McHale, er det et poeng at vi leser tekstens verdener slik de er – og ikke legger til grunn at de egentlig ikke fins. Her kan det virke som Marsé ikke er helt enig. Noen av Marsés betraktninger vil jeg ta med videre, spesielt det han sier om tvetydighet og skillet mellom *fantasía* og *imaginación*.

Som teoretisk materiale og begrepspar kan *fantasía* – *imaginación* være nyttige i min diskusjon. Men de lar seg ikke så lett oversette. *Fantasía* er oversatt til fantasi, innbilningskraft, fantasifoster eller tankebilde (Bratli 1947: 674), mens *imaginación* er oversatt til innbilningskraft, fantasi, innbilning, idé, falsk forestilling eller oppfinnelsesevne (Bratli 1947: 775). Det er med andre ord ikke så lett å finne en god ekvivalens på norsk for denne distinksjonen, selv om både *fantasi* og *imágenesjon* eksisterer som begreper i vårt språk. Her ligger litt av problemet. Fordi denne distinksjonen ikke fins like klart på norsk, kan det norske *fantasi* være dekkende for både *fantasía* og *imaginación*. Dette er unektelig ganske forvirrende. Begrepene fantasi og imágenesjon defineres ofte i forhold til hverandre, selv om ordene har forskjellig opprinnelse:

Fantasi (av gr. *phantasia*, 'å gjøre synlig'), forestillingsevne, innbilningskraft, oftest betraktet som en forutsetning for kreativ og kunstnerisk utfoldelse (Lothe m. fl. 1999: 72).

Imágenesjon (av lat. *imaginatio*, 'fantasi'), psykologisk og estetisk begrep for evnen til å reprodusere eller produsere mentale bilder (lat. *imago*, 'bilde'), innbilningskraft. Mens det greske ordet *fantasia* (fantasi) allerede forekommer hos Aristoteles, blir den latinske betegnelsen imágenesjon tatt i bruk i middelalderen [...] (Lothe m. fl. 1999: 108).

I ordenes leksikalske betydning er *fantasi* knyttet opp til evnen til å kunne forestille seg noe, mens *imágenesjon* har noe med mentale bilder å gjøre. Kanskje går distinksjonen på at fantasi handler om evnen til å innbille seg noe overnaturlig, mens imágenesjon kan være evnen til abstrakt tenkning. Knyttet opp mot de engelske begrepene *fantasy* og *imagination*, kan

fantasía være noe som er relatert til fantasy litteratur eller det fantastiske (jamfør Todorov som jeg skal se litt på senere), og *imaginación* kan være den personlige evnen til å bruke sin fantasi og kreativitet. *Fantasía* er en forestilling, mens *imaginación* blir evnen til å bruke sin fantasi; *forestillingsevne*. Det vil si at det første er et billedlig begrep, og det andre er et begrep som viser til handling, nærmest et psykologisk begrep. Dersom *imaginación* betyr forestillingsevne, kan en tenke seg at det i begrepet ligger implisitt en tilknytning til det uvirkelige. Men som Juan Marsé var inne på, vil den viktigste distinksjonen mellom *fantasía* og *imaginación* være at den første er ”usannsynlig”, og den andre har en forbindelse med virkeligheten til personen. *Imaginación* vil altså være evnen til å se forbi virkeligheten, men samtidig forholde seg til den. Det er ikke så usannsynlig at en gutt som David har imaginære samtaler med sin far eller med sin døde hund, selv om begge deler vil være et produkt av hans *imaginación*. Hans *imaginación* har relevans for livet hans og blir en bearbeiding av hendelsene i hans hverdag. På samme måte vil *fantasía* være et fiktivt bilde; en fiksjon. Sett på denne måten vil det at David bruker sin *imaginación* og ikke sin *fantasía*, bety at hans verden preges av evnen til å se det uvirkelige. Teksten selv er *fantasía*, en fiksjon og en verden, og David selv er *imaginación*. Ved å legge til grunn at David er *imaginación* sier man at Davids verden blir en fiksjon i fiksjonen. Knyttet begrepene opp mot det fantastiske og det realistiske, kan *fantasía* være noe fantastisk og *imaginación* noe realistisk. Ved å legge slike føringer, vil Davids verden være noe som ikke er objektivt sant i fortellinga, men noe som kan forklares som fantasi eller innbilning i ei tolkning av romanen som realistisk.

Fantasía – imaginación er nyttig fordi barnas verden er nært forbundet med deres forestillingsevne. Det er denne evnen som skiller barna fra de voksne og som skaper avstand mellom deres verdener. Jeg er likevel skeptisk til å avvise alt i Davids og barnas verden som virkelighetsfjernt, fordi jeg mener deres verden fortjener å bli tatt på alvor i fiksjonen. Dette vises spesielt fordi *Rabos* er preget av en nøling og famling rundt hva som er ”virkelig” og hva som er ikke er det. Å lese *Rabos* som utelukkende realistisk yter ikke teksten rettferdighet, og det er å overse det klare element av tvil. Det vil være feil å si at *Rabos* søker å beskrive virkeligheten så objektivt som mulig, slik en tradisjonell realistisk roman vil gjøre. Alle de underlige hendelsene i Davids verden er ikke forenlig med en slik tanke. Deler av teksten åpner for at det kan herske tvil, og grenser til det Tzvetan Todorov vil kalle *det fantastiske*. For at en tekst skal kunne være fantastisk, er det ikke nok at det skjer noe overnaturlig i teksten, eller at den gjør at vi som lesere føler frykt (Todorov 1980: 34-35). Et overnaturlig fenomen kan like gjerne forekomme i annen litteratur også. For Todorov er det *tvil* som definerer det fantastiske. Og når Todorov snakker om tvil, er det *leserens* tvil han

refererer til (Todorov 1980: 29). Det fantastiske betinges av at leseren plasserer hendelsen i spenningsfeltet mellom ”uncanny”, altså sansenes illusjon, og ”marvelous”: at det utrolige faktisk skjer – det vil si at våre naturlover er opphevet. ”The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event”, skriver Todorov (Todorov 1980: 23). Et annet kriterium er at det ”overnaturlige” i teksten ikke må kunne leses på en ”allegorisk” eller ”poetisk” måte (Todorov 1980: 33). ”The fantastic therefore implies an integration of the reader into the world of the characters; that world is defined by the reader’s own ambiguous perception of the events narrated” (Todorov 1980: 29). Todorov forholder seg også til begrepet *verden* som et begrep leseren definerer, og det fantastiske innebærer også at leseren integreres i personenes verden. Ved å identifisere tekstens verdener og legge en tvetydighet til grunn, slik jeg gjør i dette kapitlet, åpnes det altså for å lese *Rabos* som fantastisk.

Jeg finner det imidlertid problematisk at en allegorisk eller poetisk lesning vil ekskludere det fantastiske. ”Av alle litteraturfagets kodeord, er *allegori* det som betyr mest forskjellig”, skriver Espen Grønlie (Grønlie 2007). Ordet *allegori* har gresk opprinnelse, og er ifølge Grønlie i slekt med metaforen.⁹⁰ ”Allegorien kan kalles en ’utvidet metafor’, fordi også hele litterære verk eller hele monologer, eller dialoger, kan være allegoriske – det vil si at betydningene på samme tid fins på (minst) to nivåer: bokstavelig og overført” (Grønlie 2007). Med andre ord vil ei lesning av *Rabos* som en realistisk roman hvor det ”overnaturlige” bare leses imaginært, være ei allegorisk tolkning som vil diskvalifisere teksten som fantastisk. Ei slik lesning vil fjerne det fantastiske element av tvil og nøling. Todorovs teori er derfor ikke uproblematisk. Han tillegger leseren stor definisjonsmakt over det fantastiske, men for meg synes det vanskelig å se hvordan vi kan la være å lese i alle fall deler av tekster allegorisk eller poetisk. Hvis det er leseren som med sin nøling skaper det fantastiske, vil ikke da det fantastiske bli noe subjektivt og i siste instans undefinerbart? McHale viser til Rosemary Jackson når han skal definere det fantastiske: ”The fantastic, in other words, involves a face-to-face confrontation between the possible (the "real") and the impossible, the normal and the paranormal.” Han viser til at en verden tar over en annen verden (McHale 1989: 75). For McHale kan det fantastiske altså være en sone av nøling eller famling, men ikke en grense mellom ”uncanny” og ”marvelous” slik Todorov bedyrer. Det fantastiske er en grense mellom denne verden og "the world next door" (McHale 1989: 75). Som jeg var inne på under delkapittel 4.1, foretrekker Brian McHale en ontologisk poetikk, og han kritiserer Todorov for

⁹⁰ ”Allegori, av gr. *allegorein*, å ’si noe annet (enn det man sier)’” (Grønlie 2007).

å være epistemologisk anlagt. Sett ut fra dette perspektivet vil ikke det fantastiske være helt feil å dra inn i min lesning, for min påstand er nettopp at spenningsfeltet i *Rabos* ligger i at ulike verdener møtes. Og Todorov selv åpner dessuten for at deler av en tekst kan leses fantastisk.

Det vil altså være fire begreper som vil gå igjen i min diskusjon rundt barnas verden og de voksnes verden: *fantasía - imaginación*, og også tvetydighet og det fantastiske.

4.3 Barnas verden

Barn og barndom står sentralt i Juan Marsés forfatterskap. Men i *Rabos* møter vi barnas verden på en ny måte. Det er David og kameraten hans Paulino som får prege barnas verden i *Rabos*. Selv om de begge er 14 år gamle og strengt tatt ikke er små barn lenger, lever de i en annen verden enn de voksne. Ikke en gang Víctor, som er et foster i historiens tid, deltar i denne verdenen – den er forbeholdt de små (men ikke den minste!) og er både uforståelig og ugjennomtrengelig for de voksne. Esperanza Dominguez Castro skriver følgende om barnas verden:

En la obra de Marsé crecer es una derrota impuesta por un enemigo invisible y resulta innegable su querencia por los personajes que se encuentran entre la infancia y la adolescencia [...] David Bartra tiene catorce años y un comportamiento infantil prolongado, ridículo a los ojos del inspector. [...] Los niños se revelan, pues, también, como conciencia creadora de un espacio, el barrio [...] gracias a lo que parece ser el único heraldo posible en un universo yermo, la imaginación (Domínguez Castro 2005: 32-33).⁹¹

Domínguez Castro setter her fingeren på et viktig karakteristika ved barnas verden i *Rabos*: deres verden tillater og består av *imaginación*, og barna skaper sitt eget univers. Ifølge Domínguez Castro lever barna i et øde univers som nødvendiggjør *imaginación* – det fins altså en klar sammenheng mellom den og barna. Barnas univers, eller verden, er øde fordi barna er ensomme og på utsida av det sosiale fellesskapet, samtidig som en kan se det i sammenheng med den konteksten barna vokser opp i. Barnas situasjon nødvendiggjør forestillingsevnen, og å bli voksen er å miste den. Barna skaper et rom for seg selv. Også Samuel Amell har poengtert barn og barndommens rolle i Marsés forfatterskap. Ifølge ham skapes en egen mytologi, barndommens mytologi. Denne mytologien er basert på kinofilmer

⁹¹ "I Marsés forfatterskap er det å bli eldre et nederlag som påtvinges av en usynlig fiende, og hans forkjærlighet for personer som befinner seg mellom barndom og ungdom er i aller høyeste grad til stede. [...] David Bartra er 14 år og har en umoden oppførsel som er latterlig i inspektørens øyne. [...] Barna framstår som en bevissthet som skaper et rom, forstaden [...] takket være det som synes å være den eneste tenkelige budbringer i et øde univers: *imaginación*" [min oversettelse].

og kiosklitteratur. Barna skaper seg et mytisk rom fordi de ikke aksepteres i den reelle verden (Amell 2005: 34).⁹² Denne mytologien destrueres hos Marsé når man går fra ungdom til voksen.

Barnas verden kan altså karakteriseres som nærvær av forestillingsevne og *imaginación*, og som en utilgjengelig verden for de voksne. Samtidig skaper den et mytisk rom. Vi kan dele barnas verden i to: en verden hvor David er alene, og en verden David deler med kameraten Paulino.

4.3.1 I Davids verden - illusjonsbrudd og spøkelser

I beskrivelsen og diskusjonen av barnas verden vil naturlig nok Davids verden være mest sentral siden han er helten i fortellinga. Han vil derfor være den fremste representanten for barnas verden. Og i hans verden foregår det mye rart. Han har samtaler med faren som har rømt og med den irske piloten Brian O’Flynn – eller retttere sagt fotografiet av ham, i tillegg til diverse døde: storebroren Juan, hunden Chispa, og doktor P. J. Rosón-Ansio. Denne passasjen er et utsnitt fra en samtale David har med spøkelset etter hunden Chispa:

Sí, estoy muerto. Pero esta noche me dejan salir un rato.
 ¿Eres un ánima en pena, querido amigo?
 Nada de eso. Soy un perro pachón y me encuentro la mar de bien.
 Pues no lo parece.
 Algunas personas no son lo que parecen, ya sabes.
 ¿Aquí en el coco te clavaron la inyección alemana?, pregunta David, y, alzando los ojos a la omnipotente oreja de Dr. P. J. Rosón-Ansio, añade con rabia contenida: ¿Tan bestial fue el pinchazo que tuvieron que ponerte una venda?
 No, hombre, no, dice Chispa, no fue ninguna inyección.
 Entonces no me lo digas. Creo que ya lo sé...
 Cuidado, que aquí se oye todo (pág 254).⁹³

Det er liten tvil om at David konstruerer denne hendelsen med sin *imaginación*. For David er det ikke merkelig at en død hund snakker. På hans virkelighetsnivå er dette helt naturlig: ”No quiere mirarlo ni tratarlo como si fuera un fantasma, no le da miedo ni dejará entrever la

⁹² Jeg har oversatt ”un espacio mítico” til ”et mytisk rom”.

⁹³ “Yes, I’m dead. But tonight they’ve let me out for a while.

Are you a soul in torment then?

No. I’m a basset hound and I feel fine.

That’s not how it looks.

Some people are not how they seem, as you well know.

Is this where they gave you the German injection in your nut? David asks. He looks over at Doctor P.J. Rosón-Ansio’s all powerful ear and adds with controlled fury: was it so bad they had to put a bandage on it?

No, kid, no, says Chispa, it wasn’t an injection.

Well then, don’t tell me because I think I already know...

Careful, everything can be heard here” (p. 164-165).

menor señal de sorpresa porque sea un perro muerto” (pág. 254).⁹⁴ Denne hendelsen kan være en typisk fantastisk hendelse, for slik jeg ser den åpner den ikke for at Chispas samtale med David kan være et bilde på noe annet. Det fins flere eksempler på at David har sin egen virkelighetsoppfatning. Et av dem er den personlige vendettaen han setter i gang mot Galván etter at Chispa blir avlivet. David velger å tro mer på det Chispa forteller ham enn det hans egen mor sier om dette dødsfallet. Davids overbevisning understrekes ytterligere av at spøkelset Chispa har en blodig bandasje rundt hodet. Et annet eksempel er når O’Flynn trer ut av fotografiet og snakker med David. Disse hendelsene er altså en del av Davids *imaginación*.

De fleste av anmeldelsene og omtalene jeg har lest av romanen anser alle de underlige og rare hendelsene som skjer med David som ”ikke-reelle” i fiksjonen, som jeg har vært inne på. Jeg er imidlertid ikke alltid like overbevist om at det er så enkelt. Et moment i teksten som befinner seg i en gråsoner mellom forestillingsevne og virkelighet, er farsfiguren. David møter til stadighet far både hjemme og i dalen, og denne personen bærer unektelig preg av å være imaginær. For det første kunne ikke far bare ha gått uaffektet inn hverdagen til David ettersom han har måttet rømme fra politiet. Men det som først og fremst leder hen til at far er en fantasifigur er at han alltid dukker opp i samme framtoning: Han bærer på en cognacflaske som han drikker av, han er alltid like skitten og han har et sår på baken som aldri gror - det blør alltid. Far er et nedverdiggende syn som ikke stemmer overens med den heltestatusen han har hos David. Et sår vil jo nødvendigvis gro hos et normalt menneske, men dette såret gror aldri og forblir et symbol på fars mislykkethet. På samme måte som et spøkelse ikke skifter klær eller barberer seg, vil heller ikke en fantasifigur endre utseende. Det er dessuten bare David som treffer far, og det ville jo vært nærliggende å tro at dersom far var kommet hjem ville han ha hilst på sin kone. Men far dukker opp fra ingenting og forsvinner i ingenting, like fort som han kom. Mye taler derfor for at far er en fantasifigur, og han er definitivt et produkt av Davids *imaginación*. På den andre siden er det jo også underlig at en fantasifigur har en slik framtoning. Hvorfor skulle David se for seg faren på en slik ydmykende måte? Er ikke fantasiens presedens at den skaper noe vi kunne ønske skjedde? En dagdrøm? Det synes merkelig at David forestiller seg faren sin i en slik framtoning. Det ville vært enklere å overbevise meg om at far er en fantasifigur, og bare det, dersom han hadde sett ut og oppført seg som en frigjøringshelt. Jeg ender opp med å ikke være helt sikker på om far faktisk er tilstede eller om han er en fantasifigur, samtidig som jeg er helt sikker på at han er en del av Davids verden og produseres av hans *imaginación*. Far har et element av tvil og nølen over

⁹⁴ “He does not want to look at him or treat him as though he were a ghost; he is not frightened or at all surprised that a dead dog is visiting him” (p. 164).

seg som gjør ham til et fantastisk element i teksten. Men det gjør også far til en parodi på den tradisjonelle farsfigur som helt. Denne faren er slett ingen frigjøringshelt, han er en stusselig fyr som enhver 14-åring ville ha beskjemmet seg over. David skjemmes imidlertid ikke over faren sin, tvert imot, han forholder seg til faren som den helten han synes han er. Å gi far denne posisjonen i Davids liv sier noe om David. Han er i stand til å overse alle fars feil og tro på alt han sier, og for David vil aldri pappa være latterlig eller parodisk. Dette er et typisk barnslig trekk hos David og det viser at David har sin barnslige forestillingsevne i behold. For ham vil aldri bildet av far blekne, på samme måte som han ikke vil tro at mora kan lyve (se delkapittel 3.1). Kanskje er det slik at det er bare vi, leserne, som ser fars sørgelige framtoning. Det vil si at fokaliseringa ligger et annet sted enn hos David.

Davids *imaginación* påvirker også hans oppfatning av verden rundt seg. David vrir og vender på sannheten og hvordan han framstiller den for å få den til å passe inn i sitt eget virkelighetsbilde. Spesielt inspektør Galván får merke dette de utallige gangene han kommer på døra og får servert den ene historien mer utrolig enn den andre om hvor far befinner seg, slik jeg illustrerte i kapittel 3.3. For Galván er nok en slik oppførsel både barnslig og uforståelig. En kan forstå at David lyver til Galván for å beskytte sin mor, men det er også et utslag av barnslig trass mot en som trenger seg inn i livet hans og røver mors oppmerksomhet. Og det er ikke alltid like greit å vite om David lyver med overlegg eller om han faktisk tror på det han selv sier. Det er nok likevel liten tvil om at David vet at hans oppførsel overfor Galván er provoserende.

Selv om Davids verden er *imaginación*, er den ekte for ham. Forestillingsevnen gjør David til et barn og hans verden til en barndoms verden. Spøkelsene og hans imaginære venner fungerer også som en medisin mot å bli eldre, slik at David ikke trer over i de voksnes verden hvor forestillingsevnen mangler.⁹⁵ Jeg forstår Davids *imaginación* ikke som et tegn på galskap eller absurditet, men som en ung mann med en noe livlig bruk av sinnet og mangel på evne til å kommunisere med andre. David mangler noe i livet sitt som gjør at han må fantasere fram noen å prate med. For David er disse hendelsene helt reelle, i hans univers er de slett ikke underlige og selv om vi som lesere kan komme til å tvile, er vi aldri i tvil om at David tror på det han ser. I stedet for å løpe ute og treffe andre er David er mye alene, kanskje nettopp for å kunne være i sin verden. Hans imaginære venner dukker aldri opp mens det er andre til stede enn ham. Dette viser at David er en einstøing og et ensomt barn. Gjennom sin *imaginación* kommer David fram til sine personlige sannheter som han overbeviser seg selv

⁹⁵ Dette gir assosiasjoner til Astrid Lindgrens *Pippi Langstrømpe*, hvor Pippi, Tommy og Annika tar "krumelurepiller" som gjør at de aldri blir store. Store mennesker kan jo ikke leke!

om. Han er en outsider som i mangel på kontakt med andre skaper sine egne ”venner”. Men heldigvis har han kameraten Paulino, og Amanda.

4.3.2 Amanda

Davidts verden er ikke bare en verden av *imaginación*, men også en verden av lek. En av lekene David har er at han kler seg ut som jenta Amanda. Amanda er en god illustrasjon på tvetydigheten som preger *Rabos*. Hun eksisterer i et rom mellom virkelighet og *imaginación*, og jo mer jeg undersøker henne jo vanskeligere er det å vite hva eller hvem hun er. Nettopp derfor er Amanda lett å henge seg opp i – og verdt en undersøkelse.

Amandas opphav er vanskelig å få tak på. Hun er i utgangspunktet en person som Davidts senile bestemor Tecla har funnet opp. *Rabos* har til og med et helt kapittel i Amandas navn. Ingen i familien vet hvem hun er, fordi det aldri har vært noen ved navn Amanda i familien Bartra. Men hver gang David og la Pelirroja er på besøk hos Tecla, spør hun likevel etter sitt barnebarn Amanda. Tecla vedkjenner seg bare henne som barnebarn og David er usynlig for henne. Ifølge bestemor Tecla sykler Amanda rundt på en herresykkel. Etter hvert skaper David denne figuren for bestemora, han kler seg som jente og besøker henne uten at la Pelirroja vet om det. Å kle seg i jenteklær er for øvrig noe David gjør hjemme også, men dette er første gang han gjør det offentlig. Kanskje skapes hun derfor ut fra Davidts behov for å bli sett av sin bestemor. Bestemor Tecla dør, men likevel fortsetter Amanda å leve og hun tar etter hvert form. Det underlige er at det fins faktisk ei jente på herresykkel i *Rabos*. Leseren hører om henne første gang da la Pelirroja sier til Galván: ”- ¿A David? Creo que le gusta una muchacha muy guapa que suele pasar por aquí en bicicleta. / - ¿Quién es? / - No lo sé. Nunca la he visto. / - Será otra de sus fantasías. / - ¿Por qué iba a serlo? ¡Hay que ver cómo es usted!” (pág. 165).⁹⁶ David ser henne passere på sykkel ved flere anledninger, og Paulino ser henne også. Hun har alltid de samme klærne: ”Lleva una falda amarilla con grandes bolsillos verdes, una blusa de color azafrán y una boina roja” (pág. 257).⁹⁷ At hun aldri skifter klær kan være et tegn på at hun er imaginær, på samme måte som far alltid dukker opp i samme framtoning. Og mor har jo aldri sett henne. Det viser seg også at flyet til O’Flynn, og flyet som krasjer i havet ved Mataró (se delkapittel 2.1), heter *Forever Amanda*.

En gang klarer David å stoppe jenta på sykkel. Han vil at hun skal dra hjem til ham og levere tilbake Galváns lighter: ”Si vas y le devuelves el mechero diciendo que te lo has

⁹⁶ ” ‘David? I think he likes a very pretty young girl who often rides her bike near here.’ / ‘Who is she?’ / ‘I don’t know. I’ve never seen her.’ / ‘Maybe she’s another figment of his imagination.’ / ‘Why should she be? What a mind you have!’ ” (p. 106)

⁹⁷ “She wears a yellow skirt with big green pockets, a saffron-coloured blouse and a red beret” (p. 166).

encontrado en el torrente, en el sitio donde él enterró el perro, dejaré que te vayas sin hacerte nada” (pág 293).⁹⁸ Lighteren blir Davids ”bevis” for at Galván har drept Chispa i ondt blod. David har funnet den hjemme hos seg selv, men påstår at Galván mistet den da han drepte hunden – en regelrett løgn fra David. Jenta sier ikke noe og stikker av før David får tvunget henne til å gjøre som han vil. Paulino kan heller ikke hjelpe David med å sikre ham sin hevn. Litt senere forteller Chispa til David at Amanda så at han ble drept:

Pasó una muchacha en bicicleta, dice Chispa, sentado muy tieso sobre su propia tumba y con la frente todavía vendada. Yo la ví. Una chica rubia en una bicicleta de hombre, eso es, corrobora David.
 Sí. ¿Sabes cómo se llama?
 Amanda.
 ¡Cáspita! ¡Qué nombre más bonito!
 ¿Y dices que esa chica os vio, a ti y al inspector?
 Eso no lo sé.
 Seguro que sí. Cuando ella pasó por aquí, el poli todavía te arrastraba por el suelo tirando de la correa de mala manera...
 (pág. 299-300)⁹⁹

Ved hjelp av sin *imaginación* skaper David personen Amanda, som til slutt får det formål å sikre ham hevn over Galván. Det reelle og det imaginære fiksjonsnivået møtes og skillet mellom Amanda og jenta på herresykkel blir borte – Amanda blir henne, på et vis. David bruker jenta på sykkelen som modell for Amanda – hun starter med å være en fantasifigur og ender opp med å være Davids dobbeltgjenger eller alter ego, om man vil. Det påfallende er at Amanda ikke bare er en dobbeltgjenger. Hun har også en viktig funksjon for David ved at hun opptrer i situasjoner der David ikke kan delta. Det er hun som tar på seg oppdraget med å levere tilbake Galváns lighter til de to politimennene i baren, og det er også Amanda som besøker bestemor Tecla. Og det er til slutt også Amanda som blir brukt som bevis på at Galván har skutt Chispa: ”Me lo ha contado la chica” (pág. 332).¹⁰⁰

⁹⁸ “If you go and give him back the lighter, telling him you found it in the riverbed where he buried the dog, I’ll let you pass through” (p. 190).

⁹⁹ “A young girl on a bike went past, says Chispa, sitting stiffly on top of his own tomb, his forehead still swathed in bandages. I saw her.

A blonde girl riding a man’s bike, David agrees.

Yes. Do you know what she’s called?

Amanda.

Christ! What a lovely name!

And you say that girl saw you, you and the inspector?

I don’t know about that.

She must have done. When she rode past, the inspector was still dragging you along by the lead...” (p. 195).

¹⁰⁰ “The girl told me” (p. 216).

Amanda er et element som skaper tvil i teksten, men først og fremst tjener hennes tilstedeværelse et formål. Davids ”kostyme” fungerer ikke som et løsskjegg i Donald Duck,¹⁰¹ for David blir bare til Amanda når han vet at han kan lure noen. Og at en senil bestemor lar seg lure av et jentekostyme er kanskje ikke rart, bestemor Tecla befinner seg i grunnen i barndommens verden selv, mentalt sett. Hun velger jo (i den grad hun faktisk tar et bevisst valg) å forholde seg til en fantasifigur – Amanda, i stedet for til sitt eget barnebarn David. At to voksne politimenn lar seg lure er mer påfallende, selv om de uten tvil er beruset. Amanda er dermed ikke bare et kostyme David tar på seg når han trenger å oppnå noe, men denne personen bygger opp under en kroppslighet og en kjønnsproblematikk hos David. For at en gutt på 14 år skal passere som jente må han enten befinne seg på et stadium lenge før puberteten, for eksempel ville et stemmeskifte avslørt David som gutt med en gang. Eller så må denne gutten ha en mer enn gjennomsnittlig feminin framtoning. Amanda viser hvordan David har et anstrengt forhold til sin egen kropp og hvordan han lever ut skjulte sider ved seg selv gjennom henne. Amanda er dermed ikke bare et alter ego, hun er også et uttrykk for en tendens mot transvestittisme, eller kanskje til og med transkjønnethet, hos David. Men det er vanskelig å slutte mens leken er god, også for David – og Amanda må gjennomgå mye for hans skyld. Dette kommer jeg tilbake til. Dessuten, i denne fiksjonen – barndommens verden, kan jo alt mulig skje. En leser vet dermed ikke helt hva en er vitne til når det gjelder Amanda.

Amanda reiser noen spørsmål i analysen av *Rabos*. Hva betyr det at hun er der? I tillegg til at hun har en praktisk funksjon for David som middel for å sikre seg hevn, signaliserer hun også en identitetsproblematikk som er knyttet til kjønn. Én side av saken er at David opptrer som transvestitt. Det er en for enkel forklaring at han kler seg ut for å oppnå det han vil. Som Amanda har David noen så til de grader nedverdiggende opplevelser at i hvert fall denne leseren har vondt for å forstå hvordan hevnen skal være verdt slike ydmykelser. Det kommer jeg tilbake til under delkapittel 4.5. Jeg vil imidlertid påstå på at Amanda også er uttrykk for en helling mot masochisme hos David. Målet helliger midlet, men kan det være at David finner en form for nytelse i å være Amanda, ved å oppleve at kjønnsrollene er snudd og ved å være et offer? Som regel er det han som har kontroll, eksempelvis er det David som er den dominante i forholdet mellom ham og Paulino. Når David er Amanda er det derimot han selv som er offeret og må tilfredsstille andre. Amanda tilfredsstiller et behov for å være en

¹⁰¹ Alle som har lest Donald Duck har sikkert fått med seg hvordan personene kan kle seg ut og bli ugjenkjennelige ved å ta på seg et enkelt løsskjegg. Selv ikke ens egen familie vil kjenne en igjen i dette enkle kostymet.

annen, og å rømme fra seg selv, og kanskje også et behov for å være ønsket av noen – enten det er bestemor eller de to politimennene.

4.3.3 I David og Paulinos verden - film og firfislehaler

Es una cosa que hacíamos de niños, esas crueldades de cazar lagartijas, cortarles el rabo y ver cómo se agitan en la mano durante un rato. Es una imagen que tiene que ver con la época donde las personas, con las emociones y los sentimientos mutilados, sobrevivían a pesar de todo, se movían a pesar de todo, intentaban salir adelante (Ramos 2002).¹⁰²

Hvorfor kutter barn av halene på firfisle? Dette er nok ikke en aktivitet som er veldig utbredt blant barn i dag, men som vi ser ovenfor var det vanlig i Marsés egen barndom. Firfislehalene blir slik et bilde på den tida barna lever i, hvor de på tross av å ha mistet en del av seg selv, forsøker å bevege seg framover. Det er imidlertid et paradoks at det er barna selv, som i utgangspunktet er ofre, som driver med dette dyreplageriet. Kanskje skulle de selv ønske de var firfisle og at de bare kunne rømme sin vei dersom noen skadet dem. Men i stedet er barna rovdyr på jakt, som står igjen med bukselommene full av firfislehaler som levende (og sprellende) bevis på deres makt over de hjelpeløse dyrene. De er både ofre og gjerningsmenn samtidig. Angrep er som kjent det beste forsvar, og kanskje er det bedre å torturere firfisle enn å kapitulere fullstendig.

David og kameraten hans Paulino danner sammen sin egen del av barnas verden, og også denne verden er åpen for *imaginación*. Men det imaginære får her en annen form enn spøkelses og fantasifigurer, det består snarere av aktiviteter som å samle på firfislehaler og å se filmer på kino. David og Paulino samler firfislehaler både sammen og på egen hånd. Men selv om det kan virke sånn, er ikke å samle firfislehaler noe de driver med for å plage dyrene, for disse halene har lindrende egenskaper:

No te vendría mal un acojonamiento de narices en medio de una gran tormenta. A ver si así te decidías a morir matando y le cortabas los huevos al cafe de tu tío de una puñetera vez.

- No quiero hablar de mi tío. ¿Vamos a cazar lagartijas?

Necesito muchos rabos, una docena por lo menos. Jolín, ayúdame.

- Está bien – dice David -. Pero nunca curarás tus almorranas con eso.

- ¿Ah no?

- No. Tienen que ser rabos de palabartijas.

¹⁰² ”Det var noe vi drev med som barn, denne ondskapsfulle jakten på firfisle, kutte av dem halen for så å betrakte hvordan de i en kort stund sprellet i hånda. Det er et bilde som har forbindelse til epoken hvor menneskene, til tross for et forkrøplet følelsesliv, overlevde og beveget seg til tross for alt, de forsøkte å komme seg videre” [min oversettelse].

- ¿Palabarqué...?
- Palabartijas de Ibiza. Es otra clase de lagartija, con la panza verde y amarilla y un rabo que suelta un líquido negro como la tinta, porque le gusta comer libros viejos y periódicos y toda clase de papeles escritos [...] (pág. 72).¹⁰³

Fiktive firfisler som blør blekk kan neppe kurere hemoroider. Det synes underlig at en gutt på 14 år lider av denne sykdommen. Hemoroider er en sykdom man assosierer med eldre mennesker, og som også er utbredt blant gravide. At Paulino lider av hemoroider kan derfor ta fra ham den uskylden vi ofte forbinder med barn, i tillegg til at vi må kunne anta at Paulino blir utsatt for noe som fører til at han har denne sykdommen. Jeg vil anslå at det er de kontinuerlige overgrepene Paulino utsettes for av sin onkel som er årsak til at han har dette problemet. Det er forøvrig påfallende hvordan både Paulino, og også far, har et kroppslig problem som er relatert til baken deres. Far kunne godt ha skåret seg et annet sted enn i baken, og stakkars Paulino kunne hatt halsbetennelse eller en annen mer vanlig barnesykdom. I stedet må de begge lide av disse nedverdiggende og skamfulle plagene. Begge fratras enhver form for heltestatus (hvem har vel hørt om en helt med hemoroider?) og på fändenivoldsk vis blir de i stedet latterliggjort og objekter for leserens medynk. Ironien er bitende, og Marsés miserable antihelter trer fram.

David's forestilling om at firfislehalene kan brukes til å kurere Paulinos hemoroider er nok et eksempel på Davids noe lemfeldige forhold til sannheten og det som foregår rundt ham. Og Paulino er enig i denne teorien, selv om han vet at firfisler ikke har blod: "Lagartija, qué bonita eres, lagartija. La naturaleza ha sido buena contigo y no te dio sangre, lagartija, ni una gotita de dió – recita Paulino furtivamente [...]" (pág. 158).¹⁰⁴ Paulino og David finner selvfølgelig aldri noen *palabartijas*, de må nøye seg med vanlige firfisler som ikke blør. Men nettopp deres mangel på blod er det som gjør at David og Paulino kan lemleste disse firfislene uten dårlig samvittighet. Blod er jo et tegn på sårbarhet og et vesens dødelighet. Om du kapper av et menneske en kroppsdell vil den ikke vokse ut igjen, og et menneske vil blø hvis

¹⁰³ "You could do with getting a good fright in the middle of a storm. Perhaps that would help you make up your mind to die fighting and cut the balls off that arsehole of an uncle of yours once and for all." "I don't want to talk about my uncle. Shall we go and hunt lizards? I need a lot of tails, at least a dozen. Go on, give me a hand."

"All right," says David. "But you'll never cure your piles with them."

"Why not?"

"Because it has to be worlizard tails."

"Worwhats...?"

"Worlizards from Ibiza. They're another sort of lizard, with green and yellow stomachs, and their tails give off a liquid as black as ink because they like eating old books and magazines and all kinds of manuscripts" [...]" (p. 42).

¹⁰⁴ "Little lizard, how pretty you are, little lizard. Nature was kind to you when it gave you no blood, little lizard, you haven't got a single drop in your body," Paulino mumbles fervently to himself [...]" (p. 101).

det blir skadet. Ei firfisle vil derimot ikke blø, og halen vokser til og med ut igjen hvis den kappes av. Siden firfisla sånn sett er usårbar, er det kanskje ikke bare ondskapsfullhet som driver David og Paulino til dette dyreplageriet, men snarere en tro på at de ikke gjør noe galt fordi ei firfisle ikke blør slik et menneske gjør. Firfislejakta blir en måte å bøte på deres egne tap og sorger og en metafor for at deler av livet deres har blitt amputert. De har begge mistet personer de er glade i, på den ene eller andre måten.

Det er David og Paulinos *imaginación* som driver dem i jakten på firfislehaler. Men guttene har også funnet hverandre gjennom at de begge lever en ensom tilværelse. Begge har en familiesituasjon hvor de ikke blir sett: David fordi far har reist sin vei slik at mor må jobbe kontinuerlig og ikke har så mye tid til ham, og Paulino fordi foreldrene ikke ser at han blir misbrukt av onkelen sin. David og Paulinos vennskap eksisterer på et vis gjennom disse vanskelige familierelasjonene, og spesielt er Paulinos situasjon ofte gjenstand for diskusjon dem imellom. I passasjen jeg siterte tidligere hvor de er på firfislejakt, vises det tydelig at David har kjennskap til situasjonen Paulino er i og oppfordrer ham til å ta hevn, akkurat slik han selv til slutt tar *sin* hevn. Hadde det ikke vært for vennskapet med David, hadde kanskje ikke Paulino gått så langt som å skyte onkelen sin. Slik påvirker de hverandre. Guttene vanker ikke ute i gata sammen med andre gutter på sin alder, men trasker rundt i dalen bak huset til David, eller møtes i kinosalen. Gjennom å være outsiders skaper de et fellesskap.

Det imaginære strekker seg forbi innsamling av firfislehaler. Film og kinoen har også en stor plass i barnas verden. Både som et fysisk og magisk sted, som jeg skal se på i neste delkapittel, men også i film som fiksjon og som egen verden. Guttene er svært opptatt av filmene de ser: 40-talls Hollywood-filmer. Filmene glir inn i barnas verden og er en del av samtalene dem imellom, både i og utenfor kinosalen. Det er sannsynlig at de ordene David har lagt seg til, som foreksempel *bwana*, er noe han har hentet fra en film han har sett. Filmene blir enda en fiksjon i fiksjonen, og enda en verden som barna er i. Filmene er en virkelighetsflukt som de også tar med seg ut av kinosalen og inn i den virkelige verden. Dette var jeg inne på under delkapittel 3.3, hvor jeg viste hvordan filmene påvirker Davids virkelighetsoppfatning. Barna har et spesielt behov for å rømme unna sin egen virkelighet, og derfor er filmene som virkelighetsflukt vesentlig. Det gir seg utslag i at de lever seg mer enn normalt inn i de filmene de ser, og de kan tilbringe hele ettermiddager i kinosalen.

Romanen har tre kinoepisoder. Alle tre foregår på lørdager, samme dag som Paulino pleier å være hos onkelen sin for å barbere ham. Han dukker derfor som regel opp blødende og i smerte etter å ha fått bank, eller blitt misbrukt på annet vis. Kinoen etter besøkene hos onkelen blir naturlig nok viktig for Paulino og behovet for virkelighetsflukt stort. I den første

kinoepisoden ser guttene *The thief of Bagdad*:¹⁰⁵ "...sus ojos son babilónicos, sus cejas rivalizan con la luna brillante del Ramadán, su cuerpo es recto y erguido como la letra A... Se pierde el resto porque Paulino tose tres veces y escupe en el pañuelo"(pág. 89-90).¹⁰⁶ I den andre episoden ser de *The Wolf Man*¹⁰⁷: "Bajo los ramalzos intermitientes de luz de luna, la peluda joroba del Hombre Lobo se estremece abriéndose paso entre la niebla. / - Ya estás cagado de miedo – susurra David. / - Eso tú – replica Paulino en la oscuridad" (pág. 229).¹⁰⁸ I det siste kinomøtet ser de først *Jesse James*¹⁰⁹: "- ¿Quién hace de Jesse James? / - Tyrone Power – dice Paulino-. Es ese moreno. Tiene la nariz respingona y una sonrisa que ¡buenooo!" (pág. 261),¹¹⁰ og *Guadalcanal diary*¹¹¹: "Llegan más barcas de desembarco y rugiendo y chapoteando encallan en la rompiente de Guadalcanal, David ve la escena con todo detalle" (pág. 270).¹¹² Filmene de ser er heltehistorier eller amerikanske krigsfilmer, kanskje bortsett fra *The Wolf Man* som er en skrekfilm. Kontrasten til deres egne liv er altså stor, og spesielt kan en legge merke til ironien i at guttene ser den vakre skikkelsen på skjermen mens Paulino spytter i lommestørkleet. Det er lang vei mellom film og virkelighet.

De amerikanske filmene guttene ser på kino har selvfølgelig vært gjennom Francos sensur og handler stort sett om modige menn og vakre kvinner. Det var denne typen filmer og propaganda man kunne se på kino i Spania i etterkrigstida. Davids fascinasjon for den irske piloten O'Flynn kan gjerne forklares gjennom filmen; sannsynligvis har han sett en pilot på kino. Den irske pilotens heltestatus blir slik sett forståelig, både i lys av at han er en frigjøringshelt som har vært i RAF – mot Franco, og fordi han har vært en bekjent av far. Og

¹⁰⁵ "The thief of Bagdad (1924). Directed by Raoul Walsh. Douglas Fairbanks, Julianne Johnston, Anna May Wong (139 min). An enchanted Arabian Nights fantasy unfolds in a dazzling Art Deco kingdom as a lowly thief quests for the love of a dainty princess" (Moviediva 2003).

¹⁰⁶ "...your eyes are from Babylon, your brows rival the shining moon of Ramadan, your body is as straight and tall as the letter A... he misses the rest because Paulino coughs three times and spits into his handkerchief" (p. 53).

¹⁰⁷ "In 1941, Universal Pictures released the last of their truly great monster movies, *The Wolf Man*." Regi George Wagner (Jones 2002).

¹⁰⁸ "In the brief patches of moonlight, the Wolf Man's hairy hunchback quivers as it pushes through the fog. / 'You're shit-scared already,' whispers David. / 'You are, you mean,' Paulino retorts in the darkness" (p. 148).

¹⁰⁹ "James, Jesse [dʒeɪmz], 1847-82, amerikansk forbryter, opererte sammen med sin bror Frank og deres fettere, brødrene Younger. James kjempet på sørstatenes side i borgerkrigen før han tok fatt på sin kriminelle løpebane.[...] James og hans bror har siden blitt mytiske skikkelser, ikke minst gjennom ulike filmer med titler som *Jesse James* (1939)" (Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon). I hovedrollen Tyrone Power. Nyinnspilling med Brad Pitt i hovedrollen har for øvrig premiere på norske kinoer 9. november 2007.

¹¹⁰ " 'Who's playing Jesse James?' / 'Tyrone Power,' says Paulino. 'He's the dark-haired guy. He's got a snub nose and a smile that really sends me...' " (p. 169).

¹¹¹ "Filmed just months after the actual invasion of Guadalcanal late in 1942 and based on Richard Tregaskis' wildly popular (but excessively jingoistic and poorly written) memoir of the same, *Guadalcanal Diary* is interesting for a glimpse at the Hollywood propaganda machine of WWII if not for any other reason." I hovedrollen Anthony Quinn (Chaw 2001).

¹¹² "More landing craft roar through the waves and crash on to the beach at Guadalcanal. David can see every last detail of the scene" (p. 175).

ikke minst blir bildet av far som (anti)helt tydelig i lys av guttenes filminteresse. Celia Romea Castro skriver at kinoen var en politisk strategi etter borgerkrigen, både fordi det man kunne se der var propaganda og at film slik ble et ideologisk instrument, men også fordi det distraherer folk fra det politiske liv (Romea Castro 2005: 204). Marsés romaner er derfor også, i et slikt perspektiv, historiske og sosiale dokumenter på samtida, sier Romea Castro. I tillegg til å vise kinoen som underholdning, møteplass og fristed, viser Marsés romaner hva filmene betydde for menneskene i epoken. Filmene fungerer som inspirasjon til å skape historier (Romea Castro 2005: 206). Det er ikke vanskelig å si seg enig i at filmene barna ser har denne effekten i livene deres. Men filmene får i tillegg til å være virkelighetsflukt og et bilde på samtida, også en dimensjon av lek. Barna tar med seg filmene inn i sin egen hverdag og sin verden. Historiens *tid* blir derfor viktig, fordi de snart forsvinner fra barnas verden og inn i de voksnes, hvor denne blandinga av fiksjon og virkelighet ikke fins mer. Mens de er på kino prater de sammen om både det ene og det andre. Jeg kommer tilbake til kinoens betydning som sted, og ikke minst som en friplass, i neste delkapittel.

Både klipping av firfislehaler og filmene på kino er lek for David og Paulino. Lek hører barndommen til, og selv om guttene kanskje er i eldste laget har de funnet hverandre gjennom lek, og gjennom deres felles ståsted som outsiders. I det videre skal jeg vise at David og Paulinos verden også er en verden av kroppslig oppvåkning og gryende seksualitet, noe som er med på å plassere David og Paulino i en overgangsfase mellom barn og voksen. Jeg skal også vise at all aktivitet i barnas verden har en forbindelse med stedet det skjer på.

4.3.4 Et eget rom

Barnas verden og det som foregår der er sterkt knyttet til sted og rom. Det er primært tre steder som er viktige og som får betydning i barnas verden: huset, dalen og kinosalen.¹¹³ Jeg har allerede vært inne på at i Marsés litterære univers kan leseren kjenne igjen Barcelonas geografi. Imidlertid er det noe som skiller topografien i *Rabos* merkbart fra andre verk av Marsé. Selv om topografien er kjent, foregår handlinga likevel på et ukjent sted hvor leseren ikke kan kjenne seg igjen. Slik blir fortellinga satt i et kjent miljø som likevel er ukjent, og dette er med på å underbygge det imaginære og de fantastiske elementene jeg har vært inne på. De mytiske stedene i barnas verden er i utgangspunktet bygd opp rundt en annen virkelighetsoppfatning. Å plassere handlinga i en kjent bydel som likevel ikke er gjenkjennelig, virker inn på romanens uvirkelighetsnivå, og det viser også at barna lever i et samfunn hvor det kjente nå har blitt ukjent. At miljøet er så lite gjenkjennelig skaper også et

¹¹³ Jeg har her oversatt "el barranco" til "dalen."

brudd med resten av Marsés forfatterskap dersom vi leser komparativt. Det betyr at leseren her står overfor en nytt nivå av fiksjon, der det skapes et rom som eksisterer utenfor virkeligheten men som likevel fins der – et mytisk rom.

Huset hvor David bor sammen med la Pelirroja ligger nettopp slik til. Huset ligger i Carmel, men avsondret for seg selv i enden av ei gate og på et sted som ikke kan lokaliseres utenfor fiksjonen. David og la Pelirroja leier det gamle legekantoret til ørelegen P. J. Rosón-Ansio. Resten av huset står tomt siden enka har forlenget flyttet ut, men den lille familien har ikke råd til å leie hele huset. Mesteparten av huset er altså forlatt og står tomt som et spøkelseshus. Dette underbygges av at David og la Pelirroja for det meste er alene i huset og at den eneste som er innom, foruten Davids uvirkelige bekjenskaper, er inspektør Galván. I innledninga under kapittel 1.2 viste jeg til at Marcos Ordoñez har funnet at huset oppleves som en slags labyrinth, nærmest som en øregang. David har fremdeles doktorsens bilde av et øre hengende på veggen sin. Konsentrasjonen rundt hørsel og det å høre er merkbar: David bor i en øreleges hus, som er formet som et øre, han har bilde av et øre på veggen. Alt fokuset på øret og hørselen viser til Davids nedsatte hørselsevne og øresus, og ironien ved at han bor hos en avdød ørelege som dermed ikke kan hjelpe ham er tydelig.

Davids øresus kan leses på flere måter. For det første viser det til hans språklige problemer. En som ikke hører ordentlig vil ha problemer med å oppfatte hva som blir sagt og dermed være utenfor språklig sett. Det skaper en distanse mellom David og andre mennesker. For det andre bygger det opp under at David lever i sin egen verden der han hører ting som ingen andre hører. Kanskje kompenserer David for sin dårlige hørsel med sin *imaginación*. Øret på veggen blir en besjeling av huset, som om veggene kan lytte. Når Chispa kommer til David i huset, sier han ”Cuidado, que aquí se oye todo” (pág 254).¹¹⁴ Slik får huset for alvor karakter av å være et spøkelseshus hvor man ikke kan ha hemmeligheter, men også fordi alle Davids spøkelser og fantasifigurer gjerne dukker opp her. Huset er med andre ord mer et mytisk sted enn et hjem. Likevel er det ikke et sted som skaper frykt eller sorg, det er et trygt sted hvor David kan leve ut alt det rare han opplever. Huset er et sted hvor verden der ute ikke fins. Kanskje kan en si at Davids beskyttelse ligger i dette huset, på samme vis som fortellerens beskyttelse ligger i magen til mor. Slik vil huset være en metafor for mors liv. Men denne beskyttelsen vil forsvinne ved fødselen – en gang må mors beskyttelse opphøre.

Huset har videre to dimensjoner som skilles ved hjelp av dører. En av dørene leder ut mot gata og ”virkeligheten”, det er denne døra la Pelirroja og Galván bruker og slik sett fører

¹¹⁴ “Careful, everything can be heard here...” (p. 165).

døra ut til de voksnes verden. Den andre døra, på motsatt side av huset, fører ut mot dalen og barndommen. Denne bakdøra er det stort sett bare David som bruker, og det var også denne veien far dro da han rømte. Dørene i huset blir et fantastisk element i teksten slik Brian McHale definerer det, fordi de representerer en grense mellom verdener – den reelle verden og ”the world next door”. I selve huset møtes verdenene og lever side ved side, og hvilken verden man møter der inne avhenger av hvilken dør man har gått inn gjennom.

Dalen er også et sted hvor fantasifigurer dukker opp, og det er her de omtalte firfislene finnes. Spesielt har far en tendens til å dukke opp i dalen. I likhet med huset kan det ikke fastslås med sikkerhet hvor dalen befinner seg. Både huset og dalen viser derfor til barndom og *imaginación*, men de er også tegn på sosial isolasjon. Dalen har en dimensjon av savn ettersom det var her far rømte (og det er her han dukker opp), og det er her Chispa angivelig har blitt drept og ligger begravd. Dalen har også et drag av død over seg. Det eneste levende som finnes her er firfislene som ikke kan blø, så i den forstand regnes de ikke som levende. Blodet er et tegn på liv, noe som i grunnen er paradoksalt siden de som blør i dalen er far og Chispa, det vil si en fantasifigur og et spøkelse. Firfislene kan dessuten unnsnippe døden ved å legge igjen halen. Dalen blir dermed et mytisk sted hvor grensen mellom liv og død viskes ut, et sted hvor de døde blør og de levende ikke gjør det. Dalen blir et sted for de levende døde.

Kinosalen er et tredje mytisk sted i romanen. Kinosalen har ikke en spøkelsesdimensjon slik huset og dalen har, men er mer et fristed for David og Paulino. Kinosalen er ikke bare virkelighetsflukt i form av å åpne for filmens fiktive verden, men det er også et sted hvor David og Paulino kan leve ut den mer kroppslige dimensjonen i forholdet deres. David og Paulino har en viss seksuell tiltrekning til hverandre som går ut over vennskapet, selv om det meste foregår på det utforskende plan og ikke har karakter av å være et etablert seksuelt forhold. Det er dessuten Paulino som hele tida er pådriver for denne seksuelle utforskinga av forholdet deres. Det kan virke som om David gjør Paulino ”tjenester” ikke fordi han ønsker det selv, men fordi Paulino ber ham om det. Og han tar seg da også godt betalt:

- ¿Quieres meterme el dedito, por favor?
- ¿Qué has comido?
- Judías con tocino.
- Ni hablar. Luego va uno con el dedo oliendo a pedo todo el día.
- Te regalo un frasco casi entero de loción Varón Dandy que le he birlado al tío.
- ¿Lleno?
- Casi.

- Vale. El Varón Dandy y todo lo que llevas encima ahora mismo.
- Como te aprovechas, cabrito. No hay derecho [...] (pág. 262).¹¹⁵

Dette kan kanskje minne om en uskyldig form for prostitusjon. Det er i hvert fall klart at David ikke er villig til å gjøre disse tingene for Paulino uten å selv få noe tilbake. Samtidig er det noe ved denne situasjonen som uten tvil stempler guttene som barn: David får en flaske etterbarberingsvann og alt Paulino har i lommene som betaling. Denne typen bytting av leker og ting tyder på at guttene fremdeles befinner seg på et stadium av barndom hvor penger ikke har verdi, men *ting* har det. Når guttene skal gjøre en byttehandel skjer det med eiendeler som valuta. Sannsynligvis har heller ikke guttene penger overhodet, og det kan være en grunn til at de bruker sine eiendeler som valuta dem imellom.

Både David og Paulino vet at den kroppslige og seksuelle delen av forholdet deres må holdes skjult, og det er derfor den foregår i en mørk kinosal. En annen side av kinoen er at det er her far kontakter David. Gjennom kinomaskinisten når far gjennom til familien sin, og David får små konvolutter med penger som han tar med hjem til la Pelirroja. Dette er også en grunn til at David og Paulino går så mye på kino; de kommer gratis inn så David kan få disse konvoluttene. I motsetning til huset hjemme, hvor far dukker opp som en antatt fantasifigur, er kinosalen altså et sted hvor han ikke finnes fysisk, men hvor David har reell kontakt med ham.

Jeg har vært inne på at kinoen var et av få tilgjengelige massemedier på denne tida. Kinosalen er derfor et sted hvor folk møtes og hvor det fins et fellesskap. Samtidig er det et sted hvor det ikke skjer noen særlig grad av interaksjon mellom menneskene: Man er tilstede for å se på film og delta i en fiksjon. Så også for Paulino og David. Men i den siste episoden mellom de to i kinosalen får de også se en annen type scene. Midt i filmen går guttene opp til maskinisten for å hente konvolutten fra far. Der står døra på gløtt og guttene overværer et samleie mellom kinomaskinisten og en prostituert. Det er altså ikke bare fiksjonen på lerretet de får se denne dagen – de får overvære et pornografisk liveshow. Dette skjer i tillegg like etter episoden jeg har sitert ovenfor, hvor David tilfredsstiller Paulino mot en flaske

¹¹⁵ “ ‘Would you stick your finger in, please?’

‘What have you had to eat?’

‘Green beans with bacon.’

‘No chance. After that my finger stinks of farts all day long.’

‘I’ll give you an almost new bottle of Varón Dandy lotion I pinched from my uncle.’

‘Is it full?’

‘Almost.’

‘OK. The Varón Dandy lotion and everything you’ve got on you right now.’

‘You really take advantage, don’t you? You’ve no right’ ” (p. 170).

etterbarberingsvann i betaling. Det vil si at guttene går fra sin egen seksuelle utforskning til å utforske andres seksualitet. De blir en form for *voyeurs*:

voyeur [vwajør], kikker, person som får seksuell tilfredsstillelse ved kiking på seksuelle handlinger el. på andres kjønnsdeler (Caplex leksikon).

Leseren får ikke servert denne episoden i detalj, men gjennom dialogen mellom kinomaskinisten og den prostituerte vet vi at de har samleie. Samtalen dem imellom handler om kinomaskinistens møte med politiet. Han har vært i et brutalt avhør mistenkt for å ha kontakt med Víctor Bartra, noe hans forgjenger herr Augé også hadde. Galván er også blandet inn i situasjonen; kinomaskinisten forteller at Galván ved slutten av avhøret stumper en sigarett i hånda hans. Når David og Paulino til slutt gir seg til kjenne, blir det klart at etter dette kommer det ikke flere konvolutter fra far. Dette er med andre ord siste gang David har kontakt med faren sin. Det kan etterlates liten tvil om at denne episoden fyrer opp under Davids mistro til Galván, samtidig som det har en helt klar kroppslig og seksuell dimensjon. Men det er også noe vulgært ved episoden; et par som har sex i maskinistrommet mens filmen snurrer og det sitter folk i kinosalen, er kanskje ikke den gjengse lesers inntrykk av et romantisk stevнемøte. Og når man i tillegg får servert uttrykk som: "También podrías haberte lavado un poco, niño, que me vas a poner de grasa hasta el coño" (pág. 268),¹¹⁶ ser man at det ligger lite skjønnhet i denne episoden. David oppfatter nok situasjonen omtrent slik, men Paulino er mer romantisk anlagt: "- Se aman apasionadamente – murmura Paulino. / – ¡Y un huevo! ¡Cállate de una vez!" (pág. 266).¹¹⁷ Dette reflekterer godt forholdet guttene har til seksualitet og til hverandre. Paulino er oppriktig glad i David og har kanskje romantiske følelser. David på sin side har et mer nøkternt forhold til seksualitet. Dette vises også spesielt godt når David er Amanda og lar seg utnytte i baren: "Venga lo que venga, aguantaré, se repite una y otra vez" (pág. 327).¹¹⁸ Seksualiteten er et middel, ikke et mål i seg selv, og den er en måte å få makt på. Seksualiteten består av å dominere eller bli dominert.

Jeg har poengtert at kinoen har en forbindelse med far, men den har også en forbindelse med Davids døde bror Juan. Han døde under et bombeattentat på en kinosal. Slik får også kinoen et melankolsk aspekt, da den forbindes med et skjellsettende tap for David. Kinosalen er med andre ord et sted med mange betydninger og funksjoner: Den skjuler guttenes seksualitet, den rommer deres seksualitet – og andres. I kinosalen møtes Paulino og David i en kombinasjon av uskyld og voksen. Kinoen er et sted hvor en kan rømme fra

¹¹⁶ "You might have had a bit of a wash, darling, you're going to get grease all over my cunt..." (p. 174).

¹¹⁷ "They love each other passionately," murmurs Paulino. / 'My arse! Will you be quiet?' " (p. 172).

¹¹⁸ "Whatever happens, I won't give in, she tells herself over and over" (p. 213).

virkeligheten og delta i en annen fiksjon enn ens egen, og et sted hvor mennesker kan komme og dele et fellesskap samtidig som man er alene. I David og Paulinos verden er derfor kinosalen et perfekt sted å møtes. I siste instans fyller kinosalen et rom i barnas verden som ikke noe annet sted kan fylle, et magisk sted. Og ikke minst, ved å romme barnas gryende seksualitet, blir kinosalen et transitt-sted mellom barn og voksen.

Det viser seg at den kroppslige dimensjonen i *Rabos* er sterk. For det første har vi en gravid kvinne som dør i barsel. Vi har David og Paulino som utforsker hverandres kropper i kinosalens mørke. De opptrer som *voyeurs* i kinosalen når de overværer et par som har samleie på kinomaskinistens rom. Far har skåret seg opp i baken i det han rømte, og Paulino lider av hemoroider. I tillegg kan det nevnes den nedverdiggende episoden i baren hvor David/Amanda må tilfredsstille en politimann på toalettet, og for ikke å snakke om det misbruket Paulino utsettes for av sin onkel. I tillegg kommer selvsagt Davids hørselsskade. Seksuell frustrasjon og overgrep, og generell problematikk knyttet til skamfulle fysiske skavanker er en gjenganger i denne romanen. Personene virker seksuelt og følelsesmessig forkvaklet og hos denne leseren skaper dette til tider en følelse av ubehag. Men med de frampekene en hele tida får, fins det neppe den leser som vil forvente at denne historien forsøker å idyllisere noe som helst. Her er det rene ord for penga.

4.4 I de voksnes verden – evig eies kun det tapte

I motsetning til barnas verden som preges av nærvær av *imaginación* og av lek, bærer de voksnes verden preg av et fravær av det samme. De voksnes verden er altså en verden med en mangel, en verden som består av å ha mistet noe – og dermed en verden av savn etter barndommen. Men i motsetning til barna er de voksne i stand til å reflektere over hva de har tapt. Her er det i ordets rette forstand snakk om en *nostalgisk* verden, en *enfance perdue* som Starobinski skriver om. Dermed har *Rabos* nok et aspekt av nostalgi. Innledningsvis i denne oppgaven var jeg inne på at forfatteren selv ser barndommen som vårt sanne jeg og at de voksne er levende døde som har overlevd barndommen. Dette kan stemme bra med min beskrivelse av de voksnes verden som *fravær av imaginación*. Samuel Amell har poengtert at barndommens mytologi destrueres når barna blir voksne, og i Marsés forfatterskap lengter de voksne tilbake til sin barndom. Men en voksen kan aldri finne igjen barndommen, og det ender derfor med fallitt. Barndommens mytologi kan bare leve i barndomsårene (Amell 2005: 35). Det mytiske rommet barna skaper kan bare eksistere i deres verden, og ethvert forsøk på å finne tilbake til denne verden senere er dømt til å mislykkes.

Rabos har to hovedpersoner i de voksnes verden: la Pelirroja og politiinspektør Galván. Far er aldri i kontakt med andre voksne og eksisterer strengt tatt i Davids verden selv om han er en voksen person. Han oppfører seg kanskje som en voksen overfor David, dog en noe fragmentert voksen, men siden han primært er til stede i Davids verden blir det ikke riktig å ta med ham som en deltaker i de voksnes verden. Selv om Galván og la Pelirroja begge lever i de voksnes verden, har de likevel forskjellig oppfatning av det å være et barn:

- [...] Pues bien, ¿sabe lo que hace su hijo con sus confecciones...?
- Siempre le gustó disfrazarse, si se refiere a eso. [...] Además, el pobre sufre de los oídos.
 - Su amigo Paulino me ha comentado que habla solo todo el rato.
 - David dice que tiene voces en los oídos...
 - ¿Y usted se lo ha creído?
 - ¿Por qué no? Yo, inspector, también hablo con este niño que espero. ¿Por qué no voy a creer que David se entiende con sus ruidos y sus voces? (pág. 165-166)¹¹⁹

Dette utdraget av en samtale mellom Galván og la Pelirroja tydeliggjør flere aspekter. Galván har tatt David på fersken i jenteklær og reagerer kraftig på det. Men la Pelirroja er klar over det og blir ikke overrasket. Galván viser liten forståelse for Davids *imaginación*, og også her har la Pelirroja større toleransegrense enn ham. Hun har fremdeles evnen til å sette seg inn i hvordan det er å være barn, i motsetning til Galván. La Pelirroja har til og med beholdt noe av det lekne fra barnas verden. Det som likevel er mest tydelig her, er hvordan barnas verden er utilgjengelig for de utenforstående, og spesielt for Galván. Når Galván sier at David prater med seg selv, kan dette tyde på at når David møter sine imaginære venner, er det bare han selv som ser dem. For et rasjonelt menneske som Galván vil det se ut som om han prater med seg selv, noe som vil være uforståelig. Her er det klart at selv om barnas verden er utilgjengelig også for la Pelirroja, så har hun fremdeles evnen til å tenke seg til at noe slikt kan være mulig. Slik fungerer også la Pelirroja som et kommunikasjonsledd mellom fiksjonen og leseren. Hun forteller leseren at vi må tro på David, selv om det som skjer i hans verden er ubegripelig for oss.

¹¹⁹ “[...] ‘But do you have any idea what that boy of yours does with the clothes you sew...?’ ‘He’s always liked dressing up, if that’s what you mean. [...] Besides, the poor child suffers terribly with his hearing.’ ‘His friend Paulino told me he talks to himself the whole time.’ ‘David says he can hear voices in his ears...’ ‘And you believe him?’ ‘Why shouldn’t I? I also talk to this child I’m carrying. Why shouldn’t I believe David communicates with the noises and voices he hears?’ ” (p. 106).

Forholdet mellom Galván og David illustrerer forskjellen mellom barnas og de voksnes verden ytterligere:

- Compadezco a tu madre. Es lo único que puedo decir, chaval.
- Lo que pasa es que usted no tiene el olfato de los verdaderos sabuesos – dice David-. No sé por qué estoy perdiendo el tiempo con un polizonte que no tiene ni pizca de olfato... ¿Ya se va? Como quiera. Usted se lo pierde (pág 70).¹²⁰

Her vises tydelig kollisjonen mellom de voksne og barnas virkelighetsoppfatning. For Galván er David et av la Pelirrojas hovedproblemer. Davids oppførsel vil aldri bli forståelig for ham. Hans interesse ligger hos mora til David, og for Galván ville det beste være om David slutter å servere skrøner og samle firfislehaler dagen lang, og i stedet tar mer ansvar for sin mor. Galván gjør hva han kan for å få dette til. Han avliver hunden til David og truer ham også med å fortelle la Pelirroja om hva David og Paulino driver med i kinosalen. En gang dukker han til og med opp på døra til Paulinos foreldre for å fortelle dem at Paulino har homoseksuelle tendenser.¹²¹ David på sin side føler seg forulempet av Galván og legger ikke en finger imellom for å vise det. Med et barns trass setter han i gang sitt prosjekt med å bryte kontakten mellom Galván og la Pelirroja. At Galván i realiteten viser stor omsorg for la Pelirroja er ikke noe David ser eller vil se. For ham er Galván en fiende som han projiserer alt sinnet sitt på. Og han lykkes til slutt i å forvise ham fra huset deres, men innser for sent at det kanskje har vært et feiltrinn. Forholdet mellom Galván og David illustrerer den dårlige kommunikasjonen mellom barn og voksen, hvor den ene forholder seg til virkeligheten og de problemene som allerede ligger der, mens barnet fremdeles vil ha drømmer og *imaginación*, og en tro på at det går an å forandre den verden man lever i. Galván trer inn i *Rabos* som representant for det dominerende regimet David og la Pelirroja lever i, men etter hvert får han funksjon av å være noe mer enn det. Han blir en venn for la Pelirroja. Men for David vil han aldri være noe annet enn en autoritet og en maktperson. David barnslige oppførsel blir derfor et slags opprør mot, slik han ser det, et system Galván forsøker å tre nedover hodet på ham. Og vi forstår hvorfor Galván gjør det han gjør: konflikten mellom hans og Davids verden er stor, og Galván forsøker å trekke David ut av barndommen og inn i de ansvarlige voksnes rekke.

¹²⁰ “ ‘All I’ve got to say is that I feel sorry for your mother.’

‘The problem is you don’t have the sense of smell of a real bloodhound,’ says David. ‘I don’t know why I’m wasting my time on such a novice, who hasn’t the faintest idea... What, leaving already? Too bad for you’ ” (p 41).

¹²¹ Det som slår denne leseren er hvordan Galván vet alt dette. Han må jo ha informasjonen sin et steds fra. Det framkommer imidlertid ingen klare indikasjoner i teksten på hvor han har dette fra (annet enn i egenskap av å være politi), så jeg lar det ligge.

Er det da riktig å si at Galvans problem er tapet av det imaginere og at han lengter tilbake til barndommens verden? Både ja og nei. Som de fleste voksne har han velutviklede beskyttelsesmekanismer, men det synes tydelig at Galvan er en mann med stort behov for narhet. Han soker en slik narhet hos la Pelirroja, den vordende mor som ikke har noen far til barnet sitt. Gjennom å beskytte henne beskytter han også barnet hennes, og slik beskytter han kanskje også seg selv. Ved å vare omsorgsfull undertrykker han sin egen brutale side. Som lesere vet vi at Galvan også har en skyggeside og at han ikke alltid opptrer like ordentlig i jobben sin som han gjor overfor la Pelirroja. Her kan det vises til kinomaskinisten som har mott på ham i avhor, slik jeg har beskrevet i kapittel 4.3.4. Galvan er jo heller ikke en mann som tar lett på noe eller som lar fantasien lope lopsk, og på mange måter er han Davids rake motsetning. Mens David trasker rundt i dalen og samler firfislehaler, går Galvan i stivpresset uniform og folger ordre. På den annen side er de kanskje ganske like, ettersom de begge bare skader dem som er mindre og ikke så sterke som dem selv. David blir Galvans firfisle som han kapper av halen på ved å drepe Chispa.

De voksnes verden har ikke en like klar sammenheng med sted og rom som barnas verden har. De voksne beveger seg ikke inn i de mytiske stedene hvor barna er – og i den grad de gjor det, mister dette stedet sin magi. Et eksempel er huset: Både Galvan og la Pelirroja går alltid inn i huset fra dora på framsida, den som vender ut mot gata. David på sin side bruker begge dorene. De som kommer inn dora fra gata – virkeligheten, vil derfor aldri oppleve spokelsene eller fantasiene i huset. Hvis man derimot har tilgang mot dalen, slik David har, har man tilgang til en annen verden. Til nå har vi sett at de voksnes verden og barnas verden kan skilles fra hverandre ved fravar og narvar av *imaginacion*. *Rabos* handler om å forlate barnas verden og tre inn i de voksnes. Et hovedspenningsfelt skapes i teksten mellom det imaginere i barnas verden, og det virkelige i de voksnes verden. Hva så med overgangen mellom de to?

4.5 Den katastrofale overgangsfasen

Overgangsfasen mellom barn og voksen er sjelden uproblematisk, men i *Rabos* er den katastrofal. Det klareste argumentet for dette er at la Pelirroja dor, som en direkte konsekvens av at David fremdeles befinner seg i barndommens verden. Det er David som får la Pelirroja til å bryte kontakten med Galvan. Som vi vet får dette som konsekvens at la Pelirroja dor i barsel fordi hun er alene når Victor blir fodt. Hadde ikke David hindret mor i å treffe Galvan, ville hun ikke vårt alene og resultatet kunne vårt annerledes. Det har selvsagt ikke vårt Davids onske at noe slikt skulle skje, men likevel er utfallet en konsekvens av hans

handlinger. Som Esperanza Domínguez Castro skriver, blir tida som går utenfor narrasjonen en dobbel destruksjonsfaktor: Den gjør at barndommen forsvinner selv om guttene ignorerer det, samtidig som det gjør at forholdet mellom la Pelirroja og Galván utvikles. Resultatet av det siste er at David hevner Chispa og la Pelirroja dør (Domínguez Castro 2005: 127). Tida jobber mot David og den fratar ham barndommen og uskylden. Tid er ikke bare det som gjør at vi blir eldre, den bringer oss også nærmere vår egen død. David får slik en svært brutal overgang til de voksnes verden, og det resulterer i et dobbelt tap: Han mister sin egen barndom, og han mister også sin mor. Og han vil alltid klandre seg selv for at hans egen barnslighet har den konsekvens at mor dør:

Cuando David la oye por primera vez, la palabra no le dice nada: eclampsia. De una manera pertinente y fatalista, como él suele hacer, no acertará a establecer una causa directa entre mi gestación y la muerte hasta mucho tiempo después, y aún entonces persistirá en su conciencia la amargura de la culpa, ya que nunca dejará de pensar que mamá se encontraba sola en casa al sufrir el ataque [...] He aquí la triste verdad. Nadie, ni el mismo inspector Galván, podía imaginar cuánto le había afectado a David esta circunstancia, y habrían de pasar años de penuria y algunos tranvías de vacío – por decirlo a la manera de papá – para que yo mismo me diera cuenta (pág. 343-344).¹²²

Her ser vi for øvrig at fortelleren legger fram sannheten for oss. Så kanskje den fins likevel.

Jeg har tidligere kommentert at David er litt for gammel til å fremdeles være i barndommens verden. Dette har ikke bare konsekvenser for mor, men det har også store konsekvenser for ham selv. Hans nærmest besettende trang til å bevise Galváns sanne jeg leder ham til å trekke i pikeklær som sitt alter ego Amanda og oppsøke to politimenn i en bar i et forsøk på å sverte Galván: ”Este bar guarda entre sus paredes historias terribles y esta que voy a contar es una de ellas” (pág. 311).¹²³ Et varsku om at denne baren er et uhyggelig sted framsettes før historien er fortalt. I utgangspunktet kunne dette vært en kort seanse hvor en pike kommer inn i en bar og leverer en lighter til to politimenn. Men det som faktisk skjer etterpå er et signal om at Amanda-figuren, i likhet med mange andre av Davids figurer, har en tvetydighet over seg. Den ene politimannen kjenner igjen Amanda som en prostituert, ”Susie”, han ser sitt snitt til å gjøre en god ”handel” og det hele ender med at Amanda tar imot

¹²² “When David first hears it, the word means nothing to him: eclampsia. In that stubborn fatalist way of his, it is not until a long while later that he accepts there is a direct relation between my birth and her death; end even then he cannot shake off the bitterness of guilt, cannot help but think that Ma was all alone in the house when she had the attack [...] That is the plain truth. Nobody, not even Inspector Galván, could imagine how much this affected David, and many years and many empty trams had to go by – as Pa used to say – before I myself became aware of it” (p. 224).

¹²³ “There have been some terrible stories heard within these walls, and the one I am about to tell is yet another” (p. 202).

hans tilbud og blir med ham på toalettet. Men hvorfor sier ikke Amanda nei til dette? Det sier noe om hvor oppsatt David/Amanda er på å avsløre Galván: nok til å holde ut en slik ydmykelse. Men denne leseren er ikke sikker på om det er hele historien. Fram til dette har det vært klart at Amanda og David er den samme, men i dette tilfellet har kanskje utviklinga av Amanda gått så langt at hun har blitt en reell figur. Den ene politimannen synes jo å kjenne henne igjen som en viss Susie. Hele episoden framstår som tvetydig. En skulle tro at en slik episode ville være traumatisk for en 14-åring, og det viser godt hvordan Davids tilsynelatende uskyldige lek får store konsekvenser for ham selv. På den andre siden er han vant til å utveksle ”tjenester” i sitt forhold til Paulino. Denne episoden kan slik sett være en videreføring av det.

De episodene jeg har nevnt, er eksempler på at David lar sin barnslighet styre sin virkelighetsoppfatning. Det gjør at han ikke ser konsekvensene av sin egen adferd, noe som er et typisk barnslig trekk hos David og en av grunnene til at han er et barn enda. Hans alder tilsier at han burde tenke mer over hva han gjør, og når han ikke gjør det får det ikke bare katastrofale følger for ham selv, men også for andre rundt ham. Slik sett er David emosjonelt underutviklet, ikke bare fordi han er umoden for alderen, men også fordi han mangler evnen til å skille mellom sin *imaginación* og virkeligheten. Hans empatiske evner blir svekket i og med at han ikke mestrer dette skillet, og hans prioriteringer kan synes merkelige. På et tidspunkt stiller la Pelirroja spørsmålet for oss: Bryr han seg mer om enn død hund enn om sin egen far? Leseren kan hende tenker det samme. At en må skille mellom virkelighet og *imaginación* går opp for David alt for sent. Likevel har leseren visst om det hele tida, vi får vite fra begynnelsen av at denne historien ikke har noe lykkelig utfall.

Men det er ikke bare David som har en katastrofal overgangsfase. Også Paulinos overgang fra barn til voksen er dramatisk. Hans problematiske forhold til onkelen toppe seg under et av hans besøk der, hvor Paulino skyter ham med den hensikt å drepe ham. Men onkelen dør ikke, og ikke overraskende skyter Paulino ham i baken i stedet. Det siste vi ser til Paulino er hans avskjedsscene med David før han sendes på en ungdomsinstitusjon. Hendelsen er en dramatisk vending for Paulino, men han er likevel ikke så langt inne i sin egen *imaginación* som David er. Paulinos overgang til de voksnes verden er av en litt annen karakter: Han tar endelig inn over seg realitetene og finner seg ikke i å bli trakassert av onkelen sin lenger. Hardt og brutalt blir han voksen. Samtidig er det verdt å merke seg at det er David som hele veien har oppfordret ham til å gjøre noe med situasjonen han befinner seg i. Som en reaksjon på dette maktmisbruket, som et selvforsvar og som en vei ut av det han utsettes for, som for øvrig ingen voksne tar alvorlig, skyter Paulino onkelen sin. For er det

ikke i Paulinos tilfelle snakk om en omvendt situasjon i forhold til den David er i? Paulinos foreldre ser ikke hva Paulino utsettes for, de lukker øynene for sannheten. Paulinos mor er sågar veldig opptatt av at Paulino skal ha kontakt med sin pederast av en onkel. I Davids tilfelle er det ham selv som ikke registrerer hva som skjer med mora hans; hans egen hevnløst gjør at han ikke vil innse at Galván kan hjelpe la Pelirroja og være hos henne når David selv ikke er der. Slik sett er Paulino mer voksen enn David. Selv om utfallet kanskje ikke blir slik Paulino hadde tenkt seg, klarer han i hvert fall å sette en stopper for det misbruket han utsettes for. Han får sjansen til å komme bort fra det, og har på den måten gått over fra å være et redd barn til å bli en voksen som tar ansvar for utfallet av sitt eget liv. Ikke slik å forstå at Paulinos overgangsfase er uproblematisk, men konsekvensen av den er at Paulino får det bedre – stikk i strid med David. Etter å ha skutt onkelen sin tar Paulino situasjonen med knusende ro, for nå er alt over og heretter kan ingen skade ham mer. Han trenger ikke firfislehaler til å hjelpe seg lenger, og takker nei når David tilbyr seg å fange noen til ham. Paulino vet at å klippe av halene på firfisler ikke virker mot det som gjør vondt. Dette er en erkjennelse David ikke er i stand til å tilegne seg. Paulino klarer også senere å bli forfatter og å distansere seg fra det han har blitt utsatt for, og det han selv har gjort. Hendelsen krever at Paulino ser sannheten i hvitøyet, det får ham ned på jorda igjen og han innser at han ikke lenger kan leve i den fantasiverden hvor David er.

Kanskje er la Pelirrojas død også en oppvåkning for David. David vil aldri tilgi seg selv for det som skjedde med mora hans. Og som vi så i sitatet tidligere, skal det tomme trikker til før Víctor skjønner hvor viktig denne hendelsen var for David. Dette viser til trikkestreiken hvor David dør. I romanens siste kapittel har han blitt fotograf og er på jakt etter sannheten gjennom bilder. David er 20 år og voksen, og har en annen oppfatning av hva sannheten er enn barnet David, selv om hans trang til å vise sannheten fremdeles er nærmest en besettelse. Han tar et bilde av de tomme trikkene som kjører under trikkestreiken, men oppdager når han kommer hjem at det sitter en person i trikken. Så han reiser tilbake dagen etter for å ta bildet på nytt, bildet som viser sannheten: Trikkene kjører tomme gjennom Barcelona. David blir påkjørt av en trikk i det han løper fra en politimann som vil ta kameraet fra ham, og dør i søken etter det perfekte bildet. Han nøyer seg ikke med et bilde som er nesten perfekt, jakten på den hele og fulle sannheten tillater ikke å retusjere et bilde. David vil fremdeles ha *sin* sannhet da det første bildet feilet, og det første bildet viser ikke sannheten han oppfatter fordi det sitter en person inni trikken. Paradokset her er at Davids trang til å få sannheten fram tillater at han selv kan manipulere den, slik han gjør her ved å ta et nytt bilde. Atter en gang får Davids desperate søken etter å bevise det han oppfatter som sant et fatalt

utfall. Denne gangen er det ikke snakk om å ikke ville gå over i de voksnes rekker, men det handler like fullt om den samme barnslige staheten hos David. Han vil ikke nøye seg med en hvit løgn eller en retusj, han vil vise fram verden slik han ser den, så sann og ekte som mulig. Og han er villig til å ofre alt for å gjøre det. Det fins en klar sammenheng mellom la Pellirrojas død og Davids død: De ofres begge for Davids søken etter sannhet.

Å bli voksen er verken ønskelig eller behagelig i *Rabos*. Men det har også vist seg at noen klarer det bedre enn andre. Jeg har sagt nok, og lar David og Paulino selv avslutte:

- ¿Tienes miedo, Pauli?
- Sí, un poco...
- Iré a verte los domingos.
- Pero allí no me van a pegar, porque lo haré bien.
- ¿El qué harás bien? – dice David.
- Ahora es Paulino el que calla unos segundos.
- Todo lo que me pidan – dice apretando los dientes-. Si me lo piden por las buenas. Estoy hasta el moño de malos modos, ¿sabes?
- Otro silencio, que David rompe hablando deprisa, comiéndose las palabras.
- Voy a seguir buscando palabartijas. Si pillo una, te guardaré el rabo...
- Qué rabo ni qué puñeta, hombre. Ya no voy a necesitar ese menjunje nunca más. Cuando salga, dentro de un par de años, estaré curado y nadie se acordará de nada (pág. 296-297).¹²⁴

¹²⁴ “ ‘Are you scared, Pauli?

‘Yes, a bit...’

‘I’ll come and visit you on Sundays.’

‘But they’re not going to beat me there, because I’ll do everything right.’

‘What do you mean?’

It is Paulino’s turn to say nothing for a while.

‘Everything they ask me to do,’ he says, between clenched teeth. ‘If they ask me in the proper way. I’ve had it up to here with people being rude and abusive.’

Another silence, which David breaks, speaking quickly, stumbling over the words:

‘I’ll go on looking up worlizards for you. If I catch one, I’ll keep the tail...’

‘What stupid tails are you talking about? I’m never going to need that crap again. When I get out in a couple of years, I’ll be cured and no-one will remember a thing’ ” (p. 193).

5. Avslutning

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla (Gabriel García Márquez – epigraf til hans selvbiografi, *Vivir para contarla*).

Epigrafen til Gabriel García Márquez' selvbiografi lyder slik i Kari og Kjell Risviks norske oversettelse: "Et liv er ikke det som har hendt med et menneske, men hva en husker og hvordan en husker det." En vesentlig del av originalteksten har blitt neglisjert av oversetterne. Hele poenget til García Márquez er at et liv har et narrativt aspekt – et liv er en historie som gjenfortelles etter hukommelsen, noe som gjenspeiles i bokas tittel. Det vil også være mitt sluttpoeng i denne masteroppgaven, og jeg finner det derfor nødvendig å korrigere den norske oversettelsen: "Et liv er ikke det som har hendt med et menneske, men hva en husker og hvordan en husker, for å fortelle om det."

Etter å ha gjennomført mitt arbeid med *Rabos*, sitter jeg noe forvirret tilbake. Er denne romanen egentlig bare ambivalent og vanskelig å forstå, og kan vi aldri vite hva som er hva og hvorfor? Tanken er deprimerende. Hvis ingen ting er virkelig og sannhet ikke fins, er vel i siste instans ikke menneskene heller virkelige. Kan man konkludere noe som helst ut av en slik relativistisk tanke?

Min masteroppgave har basert seg på en tredelt lesning. Lesninga har begynt med det elementære og konkrete, og har etter hvert utviklet seg mer og mer mot det avanserte og abstrakte. Arbeidet med teksten startet med unnfangelsen av en idé, ideen utviklet seg og tok form og genererte nye tanker. Gjennom tre kapitler har min lesning utviklet seg, før den nå står ved sin ende, eller kanskje sin fødsel? Men fødsel er unektelig en garanti for død.

Jeg tok først for meg fortellerstemmen og fokaliseringa i *Rabos*. Genettes distinksjon mellom hvem som ser og hvem som forteller sto sentralt. Jeg viste at fortellerposisjonen i *Rabos* ofte har blitt misforstått. Hovedfortelleren Víctor er et foster på historiens tid, og hans fortelling er en rekonstruksjon av Davids historie. Fortellinga er et resultat av muntlig overlevering av erfaring, noe som gjør Víctor til en forteller i benjaminsk forstand. Mitt hovedpoeng var at *Rabos* opererer med et diskursmangfold, med flere fortellerstemmer og variabel fokaliserings. Dette resulterer i at teksten oppleves fragmentarisk og oppstykket.

Jeg diskuterte videre hvordan teksten behandler begrepene sannhet, hukommelse og språk. Jeg viste at disse tre begrepene er vevd inn i hverandre og avhengig av hverandre, og at teksten selv tenker rundt begrepene. David er på stadig jakt etter sannheten, men sannheten er et konstruert begrep. Det viktige er ikke hva sannheten er, men at man leter etter den. *Rabos* formidler en personlig hukommelse, samtidig som den formidler en kollektiv hukommelse -

som en del av det spanske prosjektet om ikke å glemme sin fortid. I tillegg har hukommelsen et nært forhold til det imaginære. Jeg viste at språket har en spesiell rolle i *Rabos*, både som en tekst med et språklig mangfold, og som metafor. Til sist fant jeg at sannhet, hukommelse og språk alle leder *Rabos* mot både nostalgi og melankoli.

Til slutt fant jeg at *Rabos* er delt inn i verdener. Det har vært et poeng for meg å poengtere at *Rabos* ikke bare er en tekst som kan føyes inn i en tradisjon av spanske hukommelsestekster, den er også en tekst som bærer i seg både en identitetsproblematikk og en oppvekstproblematikk. Teksten er delt inn i barnas og de voksnes verden, og disse kjennetegnes av henholdsvis fravær og nærvær av *imaginación*. Jeg fant at barn besitter en forestillingsevne som voksne ikke har. En voksen vil alltid huske, og lengte, tilbake til barndommen, uten å noen gang kunne vende tilbake. Gjenfødelse er umulig. Spenningsfeltet mellom barnas og de voksnes verden er tydelig, og å krysse over fra barnas til de voksnes verden oppleves som et nederlag – nærmest en katastrofe for våre helter. Barnas verden har også fantastiske elementer som gjør at leseren opplever tvil og tvetydighet. Videre var det også tydelig at barnas verden ikke bare rommer *imaginación* og det fantastiske, men også seksualitet og søken etter ens egen identitet. Personenes hovedproblem ligger i at det er meningen at de skal bli voksne. Tida jobber mot oss og leder oss sakte men sikkert mot vår visse død.

Det må poengteres at selv om *Rabos* kan være en nostalgisk tekst som vil rekonstruere fortida og fortelle om en tapt barndoms verden, skjer dette uten å idyllisere. Tidvis grenser det til fysisk smerte å lese om våre stakkars helter som overlever den ene nedverdighelsen etter den andre. Og det verste er at det kan fornemmes fra begynnelsen av. Leseren vet godt at det aldri kan gå bra. Personene prøver så hardt å klamre seg fast, men klarer det ikke. Som leser får man likevel en kjærlighet for personene på tross av deres feil og mangler, og det er det som gjør at i hvert fall jeg fortsetter å lese. Marsé gir dem til oss i all sin skjønnhet og all sin heslighet.

Her vender jeg atter tilbake til min samtale med Juan Marsé. Han var veldig klar på at han ikke hadde skrevet *Rabos* for å skape tvil hos leseren, men at det viktigste for ham har vært å fortelle en god historie. Å bli trodd. Slik velger jeg å runde av min lesning. Vår fortelling handler ikke om Barcelona i 1945. Det er ikke tilfeldig at den handler om to gutters barnslighet og deres seksuelle oppvåkning, eller at det kommer spøkelses og snakkende hunder på besøk. Alle romanens tvetydige elementer leder inn på at det viktigste med våre liv er at de blir fortalt. Det er en overlevelsestaktikk i å fortelle. Å fortelle en historie og formidle en hukommelse sikrer vår udødelighet. Vi lever for å fortelle og for å formidle vår erfaring til

andre; et menneskeliv er narrativt. Slik kommer Walter Benjamins klagesang til kort. Det er selve fortellinga som er viktig, ikke all pynten og ornamentene. Vår forteller har vanskelig for å gjøre seg forstått, men han må likevel fortelle det nærmeste han kommer sannheten, for slik å vise: Jeg levde, og jeg var her.

Litteratur

Primærlitteratur

Marsé, Juan. 2000. *Rabos de lagartija*. Barcelona

Sekundærlitteratur

- Amell, Samuel. 2005. "Elementos constitutivos en la narrativa de Juan Marsé". *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Red. Celia Romea Castro. Barcelona, s. 29-42
- Barthes, Roland. 1994. "Forfatterens død". *I tegnets tid*. Red. Knut Stene-Johansen. [fr. orig. 1968]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo, s. 49-54
- Benjamin, Walter. 1991. "Fortelleren". *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Red. Torodd Karlsen. [1936]. Overs. Torodd Karlsen. Oslo, s. 179-201
- Casals, Sigfrid. 1991. "Juan Marsé". *Interviews with Spanish writers*. Red. Marie-Lise Gazarian Gautier. Elmwood Park, s. 165-174
- Chaw, Walter. 2001. "Guadalcanal diary (1943), Wing and the prayer (the story of carrier X)". Film freak central: <<http://filmfreakcentral.net/dvdreviews/guadalcanalwing.htm>>. Nedlastet 15.10.2007
- Clark, Rosemary. 2002. "Normalization and/or ethics of Difference: Marsé's Rabos de Lagartija in a post-colonial world". *Journal of Catalan studies - Revista internacional de catalanística*: <<http://www.uoc.es/jocs/5/articles/clark/index.html>>. Nedlastet 22.05.2006
- Culler, Jonathan. 2002. *Structuralist poetics*. [1975]. London/New York
- Domínguez Castro, María Esperanza. 2005. *Espacio y tiempo en la narrativa de Juan Marsé*. Doktorgradsavhandling. Universitat de Barcelona
- Fernández, Álvaro. 2001. "Tensiones posmodernas. Juan Marsé: La lucha por el sentido". *Actas del XIV congreso de la asociación internacional de hispanistas 3*. Red. Robert Nival Isaías Lerner og Alejandro Alonso. New York, s. 185-191
- Genette, Gérard. 1995. *Narrative discourse - an essay in method*. [fr. orig. 1972]. Overs. Jane E. Lewin. New York
- Grønlie, Espen. 2007. "Hva sa du?" Morgenbladets nettside: <<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070202/BOKER/10202015>>. Nedlastet 25.10.2007
- Herzberger, David K. 1989. "La novela de realismo social de la posguerra: historia hecha de ficción". Centro virtual cervantes' nettside: <www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_096.pdf>. Nedlastet 23.10.2007
- Izquierdo, José María. 2001. "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos". *Anales* 3/4, s. 101-128
- Izquierdo, José María. 2004. "La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria". *Études romanes de Lund, Romanska institutionen, Lunds universitet* 70, s. 77-90

- Jones, Jason. 2002. "The wolf man (1941)". Classic horror - the shocktober classics: <http://classic-horror.com/reviews/wolf_man_1941>. Nedlastet 15.10.2007
- Khalil, Salwa Mohamed Mahmoud Ahmed. 2005. *La obra novelística de Juan Marsé: Trayectoria y mundo narrativo*. Doktorgradsavhandling. Universidad Autónoma de Madrid
- Kim, Kwang-Hee. 2006. *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Madrid
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol - depresjon og melankoli*. [fr. orig. 1987]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Kunz, Marco. 2002. "Una sombra intrauterina con una pluma en la mano? El narrador (no)nato en *Rabos de lagartija*". *Nuevas tardes con Marsé. Ensayos sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Red. José Belmonte Serrano og José Manuel López de Abiada. Murcia, s. 99-116
- Marsé, Juan. 2001. "Juan Marsé. Página oficial." Juan Marsés offisielle nettside: <www.juanmarse.com>. Nedlastet 01.11.2006
- Marsé, Juan. 2004. *Lizard tails*. [sp. orig. 2000]. Overs. Nick Caistor. London
- Martí Gómez, José. 2000. "Juan Marsé". *La Vanguardia* 14.05.2000, s. 36-44
- Martí, José. u.å. "Cultivo una rosa blanca / I cultivate a white rose". Florida International Universitys nettside: <<http://www.fiu.edu/~fcf/jmarti.html>>. Nedlastet 03.08.2007
- Maurel, Marcos. 2005. "'Este sol de la infancia': vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé". *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Red. Celia Romea Castro. Barcelona, s. 43-59
- McHale, Brian. 1989. *Postmodernist fiction*. [1987]. London/New York
- Melberg, Arne. 2005. "Innledning til den moderne reiselitteraturen". *Å reise og skrive*. Overs. Trond Haugen. Oslo, s. 9-36
- Mora, Rosa. 2001. "Entre la realidad y la apariencia". *El País* 03.11.2001, s. 17
- Moviediva. 2003. "The thief of Bagdad". <http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDThiefofBagdad.htm>. Nedlastet 15.10.2007
- Nietzsche, Friedrich. 2001. "Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand". *Hermeneutisk lesebok*. Red. Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen. [ty. orig. 1980]. Overs. Kjeld-Willy Hansen. Oslo, s. 331-343
- Ordoñez, Marcos. 2000. "Marsé y sus fantasmas". *Que leer* Juni 2000 s. 31-34
- Prado, Benjamín. 2002. "El viaje interior de Juan Marsé". *Nuevas tardes con Marsé. Ensayos sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Red. José Belmonte Serrano og José Manuel López de Abiada. Murcia, s. 185-188
- Ramos, R. 2002. "Juan Marsé - un hombre tranquilo". Revista fusións hjemmeside: <<http://www.revistafusion.com/2002/febrero/entrev101.htm>>. Nedlastet 06.05.2007
- Rodríguez-Fischer, Ana. 1991. "Entrevista a Juan Marsé". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 534. Juni 1991, s. 23-25
- Romea Castro, Celia. 1980. *Pícaros y picaresca en la novela de Juan Marsé*. Avhandling. Universitat de Barcelona

- Romea Castro, Celia. 2002. "Marsé y el cine, Marsé en el cine". *Nuevas tardes con Marsé. Ensayos sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Red. José Belmonte Serrano og José Manuel López de Abiada. Murcia, s. 203-252
- Romea Castro, Celia. 2005. "El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos". *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, resepción y posibilidades didácticas*. Red. Celia Romea Castro. Barcelona, s. 203-230
- Sagrera Bonnet, Maria Concepcion. 1973. *La novela de Juan Marsé*. Avhandling. Universitat de Barcelona
- Sanz Villanueva, Santos. "Rabos de lagartija: Verdades y mentiras". El Mundos hjemmeside: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/05/26/anticuario/959281958.html>>. Nedlastet 04.12.2006
- Sherzer, William. 2002. "Rabos de lagartija y el papel de la intertextualidad". *Nuevas tardes con Marsé. Ensayos sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Red. José Belmonte Serrano og José Manuel López de Abiada. Murcia, s. 253-270
- Starobinski, Jean. 1966. "Le concept de nostalgie". *Diogenes* No. 54, s. 92-115
- Starobinski, Jean. 1989. "The interpreter's progress". *The living eye*. [fr. orig. 1970]. Overs. Arthur Goldhammer. London, s. 171-229
- Todorov, Tzvetan. 1977. "The quest of narrative". *The poetics of prose*. [fr. orig. 1971]. Overs. Richard Howard. New York, s. 120-143
- Todorov, Tzvetan. 1980. "Definition of the fantastic". *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. [fr. orig. 1970]. Overs. Richard Howard. Ithaca, s. 22-40
- Zornado, Joseph L. 2001. *Inventing the child: culture, ideology, and the story of childhood*. New York
- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi - en innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo

Oppslagsverk

- Abrams, M. H. 1999. *A glossary of literary terms*. [1957]. Cornell University
- Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon. 4. utgave, 2005-07. <www.snl.no>. Nedlastet 15.10.2007
- Askoxford: Free online dictionary resources from Oxford University Press. <www.askoxford.com>. Nedlastet 23.10.2007
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. 2003. *Fremmedordboken*. Oslo
- Bratli, Carl. 1947. *Spansk-dansk ordbog*. København
- Caplex leksikon: Cappelen's leksikon på internett. <www.caplex.no>. Nedlastet 23.10.2007
- Cuddon, J. A. 1992. *Dictionary of literary terms and literary theory*. [1977]. London
- Elkadem, Saad. 1976. *The York dictionary of literary terms*. Fredericton
- Lothe, Jakob og Christian Refsum m. fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [1997]. Oslo