

## **Rollespil og overstyring** **subfiktion og metafiktion hos Antonio Muñoz Molina** af *Rigmor Kappel Schmidt*

Den spanske forfatter Antonio Muñoz Molina kan betragtes som en litterær lillebror til Manuel Vázquez Montalbán og Eduardo Mendoza. Lidt yngre end dem, men ellers gjort af samme surdej. Ligesom de spreder han sig over mange litterære genrer, dyrker gerne essayet og udfolder sig i Spaniens største dagblad *El País*. Og helt i stil med Montalbán og Mendoza formår Muñoz Molina at forene en række skiftende underholdningsgenrer som krimi og agentroman, forførelse og kærlighedsroman, fantastik og melodrama med litterære eksperimenter, hvor han leger med fortællinger og fortællestemmer, tid og rum, erindring og begær, gentagelse og forandring.

Muñoz Molina har, måske uden selv at tænke over det, skrevet flere af sine bøger i par. Man kan kende parret på, at de er omtrent lige lange og er skrevet inden for samme eller tilgrænsende genrer. Men interessant nok holdes det enkelte bogpar ikke sammen af én genre, men præges af genreblanding, stilblanding, rytmeblanding ... Jeg har samlet fem herlige bogpar af den spanske og andalusiske forfatter, de fleste af dem oversat til dansk, og kunne nok godt have fundet et sjette og et syvende par.

### Flanerende essaypoesi

Muñoz Molinas tidlige essays er samlet i *Diario del Nautilus* (1985) og *Robinson urbano* (1993). Her har han i titlerne markeret en samhørighed mellem de to essaysamlinger. *Nautilus* må være latinsk stavemåde for det græske *nautilus*: en søfarende, mens *Robinson* er søfareren, der som skibbruden overlever alene på en øde ø. Den søfarende, *nautilus*, er i konstant bevægelse fra sted til sted og danner dermed en indlysende modsætning til den fastboende, hvis liv formodes at være forudsigeligt. *Robinson* er via billedet med den øde ø selvfølgelig bundet til et sted, men det sted, ved vi fra Daniel Defoes roman af samme navn, er fremmed og skal udforskes. Den spanske *Robinson* præsenteres som et ensomt menneske, der vandrer omkring i byen uden mål og med. Men selv om han sjældent møder nogen i byrummet, er han aldrig alene. Han ledsages af alle litteraturhistoriens andre *Robinson*'er, så der bliver sjældent lejlighed til rigtig målløse møder i byrummet. En særlig privilegeret følgesvend er den spanske barokdigter don Luis de Góngora, der som lampens ånd kan fortætte sig til et citat uden citationstegn, som følgende stump fra Góngoras storværk *Soledades*: »skibbruden og forsmået, endda borte«, hvad der straks får *Robinson* til at kommentere: »Det findes ikke det ord, som ikke er et citat« (*Robinson urbano*, s. 25).

Når essayjeget færdes i byen, kommer der ham litteratur og forbandede forfattersjæle i møde, for over den nutidige by ligger en imaginær by, som dannes af lige dele fascination og erindring. *Robinson* åbner således ikke kun sine fysiske øjne, men har også erindringens øjne spærret op på vid gab. Når hans dobbeltblik panorerer hen over kulturfatternes imaginære byrum, rammes det også af kioskerne kulørte blade og reklamesøjlerne effektfulde poesi. De bestandige sammenstød mellem lavkulturelle sansehok og intellektuelt Feinschmeckerei indfanger ham i byens erotiske, der er som en lidenskab af spejle og visuelle polygamier. Det betyder, som Lawrence Rich (s. 78-79) også gør opmærksom på, at der i *Robinson urbano* er et konstant sammenstød gennem de sideordnede citater fra underholdningsmusik, litteratur og reklame og fra spansk barok og moderne kulturlitteratur, som kræver en intellektuel nysgerrighed, der rækker ud over den cirkulerende underholdning.

## Dvælende spændingsromaner

Det næste bogpar udgøres af *Vinteren i Lissabon* (1987) og *Beltenebros. Mørkets herre* (1989), der begge er skrevet over spændingsromanens og kærlighedsromanens læst. Det betyder dog ikke, at Muñoz Molina følger disse genrer, slet og ret. Den traditionelle spændingsroman manipulerer gennem en kombination af cliffhangere og retarderende indskud med læseren for at få denne til at accelerere sin læserytme. Just som noget drabeligt skal til at ske, kapper fortællingen af og en langsom beskrivelse sætter ind. Det får uvilkårligt læseren til at øge sin læsehastighed for at nå frem til, hvad der kommer til at ske i den drabelige situation.

Muñoz Molina skriver imidlertid op imod spændingsromanen som skabelon, idet han tværtimod søger at få læseren til at dvæle, så læsningen bliver en langsom nydelse. I *Mørkets herre*. Beltenebros gør han det ved i romanens allerførste sætning at markere, hvad der skal ske: »Jeg kom til Madrid for at dræbe en mand, jeg aldrig havde set«. Når læseren er klar over det, er der pludselig ingen grund til at læse hurtigt, for man ved – eller tror, man ved – hvad der kommer til at ske. Herefter er det let at få læseren til at dvæle ved det pakhus, hvor offeret skjulte sig, mens han ventede på hans komme. Dette rum danner en slags ikke-sted: det bruges ikke længere og er dermed fjernet fra historiens gang og står som en fortidig tidslomme ved Atocha-stationen. Heller ikke offeret selv har nogen særlig tilknytning til stedet, hvor der ikke ses spor efter hans biografiske liv. Dette ikke-sted står uden for den aktuelle biografiske og historiske tid og sted, så det eneste, der kunne give det liv, var, at morderen finder offeret, så drabet kunne markere et snit på tidslinjen.

Havde det været en spændingsroman, ville man begynde at rekonstruere tid, sted og kausalitet, indtil man sad tilbage med en fuldt udbygget virkelighed. Det sker ganske vist også, men ikke i den rækkefølge, spændingsromanen foreskriver. I stedet begynder en afsøgning af byrummet, der gradvis fører den potentielle drabsmand bagud i tid og erindring, til et parallelforløb femogtyve år tidligere, hvor han også skulle slå en mand ihjel. Således bliver romanen ikke til en oplevelse af tiden, sådan som den tager form gennem menneskets handling, men en afsøgning af rummet, hvor tiden først manifesteres, når det uforanderlige rum begynder at fremvise de sprækker, hvor tiden – ikke som bombastisk handling, men som egentlig foranderlighed – kan aflæses.

## Erindring og fiktion i essayromanerne

Den lange, løst komponerede erindringsroman *Den polske rytter* (1991), hvor den erindrede virkelighed fletter sig med fiktionstekster, har fået følgeskab af den lige så lange og løst komponerede samling *Sefarad* (2001), hvor Muñoz Molina lader præsentationer af jødiske skæbner i det tyvende århundredes Europa stå side om side med fiktive fortællinger. *Sefarad* er de spanske jøders navn for det tabte og savnede Spanien, som de blev udvist fra i 1492. Det er dog ikke de udviste, spanske jøders historie, der fortælles i essayromanen. I stedet kredser Muñoz Molina om forfølgelserne af de europæiske jøder i det tyvende århundrede, ligesom han også interesserer sig for de politisk forfulgte. I den associativt fortællende og essayerende roman bringes vi ligesom i *Den polske rytter* til den fiktive udgave af Muñoz Molinas barndomsby, som han meget sigende har navngivet Mágina i en association, hvor det spanske ord *magin*: fantasi sandsynligvis har udløst en fascination af bjergområdet Sierra Mágina, der ligger syd for hans virkelige barndomsby Úbeda. Thomas M. Scheerer peger desuden på *máquina*: maskine som en mulig association. Imidlertid er Mágina et provinshul, hvad der danner den herligt sammensatte figur, at fantasien godt kan findes i provinsbyen, omend den har kummerlige kår.

Dobbeltheden af provins og forestillingskraft finder man i andet afsnit af *Sefarad*, hvor et forfatterjeg, måske en fiktiv udgave af forfatteren Muñoz Molina, er kommet til København, inviteret af Dansk Forfatterforening. Han har stor forståelse for, at man i Dansk

Forfatterforening umuligt kan interessere sig for denne ukendte, udenlandske forfatter, som åbenbart bare er anledningen til en herlig komsammen. Forfatterjegets venlige forståelse for danskernes manglende interesse for hans inferiøre person samler sig lumskeligt til et bidende sarkastisk udfald mod det danske, som tilsyneladende aldrig, aldrig, aldrig kan være andet end provinsielt. Men måske skyldtes han skuffelse også, at hans egen udlængsel i Vinteren i Lissabon havde fået ham til at drømme om fjerne byer som Berlin og København, så da han endelig indledte sit besøg i Danmark, kunne han i Århus slå ud med armene og erklære, at det her jo var paradiset. Men selv om København var en skuffende nedtur, er Muñoz Molina selv fanget i et ambivalent forhold til den allestedsnærværende provins, som også han selv stammer fra. Det får ham i Robinson urbano til at omtale Granada som et lukket paradiset, men også en åben have for den, der ser byen på den rigtige måde. Det har således næppe været Århus' kvaliteter, der fik ham til at betragte byen som et paradiset, men blot at han så verden åbne sig. Den lille, paradisiske sprække i den globale provinsialisme har han imidlertid beholdt for sig selv, for i Sefarad samler perspektivet sig om verdener, der lukker sig.

### Melodramatiske parodier

Muñoz Molinas langsomme spændingsromaner ændrede karakter, da han blev bedt om at skrive en sommerføljeton til El País. Nu fik 1800'tallets melodramatiske føljetoner lov til at danne den skabelon, der skulle indfange El País' kritiske læsere og få dem til at kaste sig over avisen i den feriehede august måned. Med titlen Madrids mysterier (1992) citerer Muñoz Molina tydeligvis den store, franske melodramatiker Eugène Sue og hans lange, forviklede Paris' mysterier (1842-43) fra Paris' underverden. I Madrids mysterier parodieres melodrama og provinsielle forfatterdrømme gennem hovedpersonen, den unge diskenspringer og journalist, der må tage til Madrid for at løse et mysterie.

Også i Tavshedsløftet (1994) er konstruktionen, at en ung, enfoldig provinsbo kommer til Madrid, hvor han hurtigt vikles ind i konspirationer mod den gamle, mumificerede diktator Franco. Byen Madrid beskrives i et dobbeltgreb som virkelig og imaginær, grå og kulørt, trist og melodramatisk, alt afhængig af det, der sker omkring den provinsielle journalistspire. En tilsvarende tvetydighed knytter sig til jegfortælleren, foreslår Lawrence Rich (s. 103). Eftersom jegfortælleren ikke præsenterer sig med navns nævnelse, men deler visse træk med Muñoz Molina, vil læseren ikke kunne afgøre, om han er fiktiv eller faktisk eksisterende. Her vælger Alicia Molero de la Iglesia efter en solid gennemgang af forskningstraditionen at udviske forskellen mellem selvbiografi og autofiktion, idet hun refererer til, at også selvbiografien er udsat for deformation og glemsel (s. 41). Derfor foretager hun en læsning, der forfølger sporene efter en selvbiografisk udvikling i hele Muñoz Molinas forfatterskab og inddrager både de romaner, der ikke umiddelbart byder sig til som selvbiografiske, og Den polske rytter, Ardor guerrero (1995) og Tavshedsløftet, der hver på deres måde folder sig selvbiografisk ud.

Her vil jeg dog mene, at den melodramatiske hyperbolisering fiktioniserer narrationen så kraftigt, at man i en selvbiografisk læsning må acceptere, at der er tale om autofiktion med den betoning af det fiktive, der ligger i dette begreb. Således udsættes det selvbiografiske stof i Madrids mysterier og Tavshedsløftet for så kraftig en melodramatisering, at romanerne ikke kan leve op til selvbiografiens forankring i virkeligheden. Det udmønter sig i en hyperbolisering af hovedpersonens provinsialisme, samtidig med at de uopnåelige damer bliver overdådigt labre og som ved et mirakel pludselig opnåelige. Endelig accelereres handlingsgangen, idet dramatiske tableauer afløses hinanden slag i slag, som regel i en komposition, hvor hvert kapitel slutter i en cliffhanger, der er så påfaldende, at læsebegæret ikke bare drives frem, men også udstilles parodisk som læsebegær. Den parodiske leg med læsebegær og oppisket læsehastighed får melodramaet til at tippe, men snarere end at vippe

over i selvbiografien, presser den parodiske undertone Madrids mysterier og Tavshedsløftet i metafiktionel retning.

### Et umage par: metafiktion og subfiktion

Umiddelbart virker det ikke oplagt, at *Beatus Ille* (1986) og *Fuldmåne* (1997) skulle betragtes som et par på linje med de øvrige. *Beatus Ille* er en historisk roman, der forbinder den senfrankistiske tid med borgerkrigen, mens *Fuldmåne* forholder sig til det særdeles nutidige emne med de moderne massemedier og det jævne menneske, der i sin adfærd tager mediernes klichéer til sig som rollemodeller. Begge fungerer imidlertid som krimier, hvor mysteriet flyttes fra en rekonstruktion af, hvem der har gjort hvad, til det langt større spørgsmål om de præfabrikerede roller, som står parat og venter på mennesker, der intetanende træder ind i dem, og videre til det endnu større spørgsmål om, hvordan man kan undslippe de cirkulerende roller og klichéer.

I *Fuldmåne* oplever man den formodede morder tænke sig ind i voldelige roller hentet fra pornofilm og nyhedsmedier. Han oplever dog først rollerne som rigtig virkelige, når hans handlinger bekræftes ved at blive omtalt i aviser og nyhedsudsendelser. Men hvad der kunne have været en rollebevidsthed, virker tværtimod som en manglende bevidsthed. Således optræder han ikke metafiktionelt som fortæller af sit eget liv, men snarere subfiktionelt, idet han bliver fanget ind i absolut ansvarsløse handlingsmønstre, han ikke selv kan styre. Til forskel herfra bryder kommissæren sig ikke om klichéer og mødes med den frit fantasierende Susana i en metafiktionel kreativitet, hvor de forsøger at digte deres liv anderledes. Paradoksalt nok bliver de i stand til at bryde ud af klichéernes verden, idet de gør sig klart, at de selv blot er kopier. Således er der hos Muñoz Molina en fundamental forskel mellem subfiktionelt at være fanget af roller og klichéer og metafiktionelt at gøre sig rollerne bevidst som en vej til at gribe kreativt ind i den stivnede rolledannelse og vælge sin egen rolle.

Også i *Beatus Ille* er fiktionen detektivisk, idet den unge Minaya sammen med Inés prøver at finde ud af, hvad der skete for mange år siden under borgerkrigen, da Manuels unge brud Mariana blev skudt under borgerkrigen. Det lykkes dem at løse mysteriet til læserens store tilfredshed, blot for at læseren derefter præsenteres for, at Solana, Manuels gode ven og Marianas tilbeder, slet ikke var død, men hele tiden har styret den detektiviske udredning, idet han har lagt spor ud og skrevet hengemte dokumenter. Hvad der har virket som et realitetsplan, viser sig at være iscenesat og digtet af forfatteren Solana. Idet han griber meddigtende og iscenesættende ind i det, der i romanen fungerer som realitetsplanet, overskrider han grænsen mellem fiktion og virkelighed. Fiktionens virkelighedsplan bliver således en iscenesat virkelighed, der udsættes for en metafiktionel overstyring.

### Metafiktionel overstyring

Der er mange slags metafiktion, så det er altid interessant at se på, hvordan en konkret forfatter ekspliciterer det metafiktionelle lag i sin litteratur. Muñoz Molina udnytter ikke metafiktionen til at diskutere sin egen poetik, idet han har 'parkeret' denne diskussion i sine essays. I stedet, vil jeg mene, 'citerer' Muñoz Molina to argentinske forfattere, der – ud over hans yndlingsreference: Cervantes – har betydet meget for hans forfatterskab. Hos Jorge Luis Borges finder han den gnostiske figur med en skaberkæde, hvor mennesket tror, at han selv udtænker noget, der gør ham til oprindeligt ophav og skaber af det skabte, blot for at opdage, at han selv er skabt. Figuren med en skaber, der selv er skabt, finder man eksempelvis i "Las ruinas circulares" – "De runde ruiner" eller "Cirkelruinerne" – i samlingen *Fiktioner* (1944), og den tages op af Muñoz Molina i *Beatus Ille*.

Hos Julio Cortázar finder man også figuren, men den kompliceres til den forvredne cirkelstruktur: möbius-båndet, der strukturerer den korte fortælling "Continuidad de los parques" fra fortællingsamlingen *Juegos*. Her træffer man en mand, der efter en anstrengende

dag sidder i sit bibliotek i en grøn lænestol og hygger sig med en spændende kriminalroman. Han læser om en kvinde, der mødes med sin elsker en sidste gang, inden denne skal liste sig ind på et herresæde og finde frem til biblioteket, hvor der sidder en mand i en grøn lænestol. Teksten stopper, lige inden elskeren i bogen stikker kniven i manden, der sidder i en grøn lænestol i både bogen og virkeligheden. Når eller hvis det sker, vil det endegyldigt blive afgjort, om mordet kun sker i bogen, eller det også udføres i virkeligheden, for i forhold til så mange andre hændelser er der noget uafvendeligt ved døden, der enten indtræffer eller ikke indtræffer. Möbius-vridet lader os opleve det umulige glid, hvor fiktionen pludselig viser sig at være virkelighed. Hos Cortázar bliver det iscenesat som et dobbeltglid, der samler sig om læseren og dennes aktivitet. Her kan man opfatte læsningen som en proces, hvor læseren glemmer den virkelighed, han er indskrevet i, i takt med at han bliver indfanget af den læste virkelighed. Når det læste får virkelighedsstatus for læseren, må denne verden også begynde at virke og dermed påvirke ham. Påvirkningen virker i første omgang abstrakt eller psykisk, men kan principielt også have indflydelse på læserens efterfølgende, fysiske handlinger. Morskaben i Cortázars fantastiske fortælling knytter sig til, at fortællingen ikke kun gør sin indflydelse gældende på et psykisk plan, men også er i stand til at gribe fysisk ind over for læseren, hvis denne vel at mærke bliver dræbt af konens elsker, mens han sidder og læser det i sin kriminalroman.

Men tilbage til Muñoz Molinas metafiktion. Ved at citere Borges og Cortázar inddrager han deres metafiktionelle figurer, der dels rummer den gnostiske skaberkæde, hvor skabelsesåbenbaringen fungerer som en levende indsigt, der overføres fra menneske til menneske, dels rummer det Cervantes-inspirerede möbius-bånd, hvor den ordbaserede fiktionsverden bringes til at kommunikere med den kropsbaserede, materielle verden. Den umulige kommunikation mellem materie og ånd ligger til grund for nogle af de fantastiske fortællinger i Muñoz Molinas samling *Nada del otro mundo* (1993). Således finder man möbius-båndet i fortællingen "Borrador de una historia" (Udkast til en historie), hvor der leges med de forfatterroller og hovedpersoner, som den mest smudsige kiosklitteratur kan tilbyde en skrivehæmmed forfatter. Men der sættes perspektiv på Cervantes', Borges' og Cortázars spil mellem ånd og materie, mellem fortæller og fortalt figur, idet Muñoz Molina lader metafiktionen tynde ned af en subfiktion, hvor der ganske vist leges med roller og spilles med fiktion og virkelighed, men uden den etiske, metafiktionelle overstyring, som den oplysningsfilosofiske Muñoz Molina gerne ville sætte ind over for en verden, hvor rollerne løber af med folk.

Molero de la Iglesia, Alicia: *La autoficción en España*. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina. Bern, etc. 2000.

Rich, Lawrence: *The Narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and "El Desencanto"*. New York, etc. 1999.

Scherer, Thomas M.: *Antonio Muñoz Molina. I: Alfonso de Toro & Dieter Ingenschay, eds.: La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel, 1995.