

Martin Zerlang

Historien og de gode historier

Oplevelsen nedskrevet

Emnet "en stor kunstnerisk oplevelse" er noget af et overflødighedshorn, skulle da helst være det. Det er svært at vælge, sværere at vrage. Sådan havde jeg tænkt mig at indlede dette essay om oplevelsen, men det lille forbehold har vokset sig større og større for hver kladde. Derfor er det i stedet blevet til et essay om oplevelsens nedskrivning. Ikke til nulværdi, men dog i den retning.

Det, som først fik mig til at fokusere på forbeholdet, var erkendelsen af, at jeg ikke siden jeg var barn eller i hvert fald meget ung mindes at have haft en litterær oplevelse forstået som total indlevelse og udlevelse. Og det var i øvrigt ikke store kunstværker, som forskaffede disse oplevelser, men rejsebøger af enhver art, Torry Gredsted, Jack o'Brien, John Steinbeck, *bearbejdede* udgaver af James Fenimore Cooper, Mark Twain, Jules Verne, Jack London.

Det, som dernæst pegede i retning af en oplevelsens nedskrivning, var følgelig erkendelsen af, at den var blevet relativiseret. Det er, efterhånden, snarere de kunstværker, som giver en konfrontation med relativiteten, end de kunstværker, som kalder på identifikation, der giver "oplevelser". Og det er gerne underordnede sider af disse kunstværker, som udløser oplevelsen, partielle eller momentane træk. Konsekvensen af dette er på én gang et langt større register af oplevelsesmuligheder, og en langt mindre intensitet i oplevelsen.

Distancen, selv under oplevelsen, gør det muligt at holde erkendelsesredskaberne klar, samtidig med at kunstværket tryller med sanserne. Man sætter ofte et skel mellem den varme menneskelige oplevelse og den kolde, umenneskelige analyse, men jeg mener ikke, at skellet er rimeligt. For det første tror jeg altid, at oplevelse involverer erkendelse. For det andet tror jeg, at moderne livsformer simpelthen umuliggør den naive hengivelse, som kendetegner oplevelsen i absolut forstand. For det tredje synes jeg, at der som regel er noget postuleret og ideologisk i de guirlander af superlativer, som skal bevidne den store, varme, menneskelige oplevelse. Man taler om at give noget af sig selv og slutter sig sammen i et oplevelsernes fostbroderskab, hvor man blander blod med helten, forfatteren og

med læserne. I virkeligheden bekræfter man vel bare rituelt den selvfølelse, som man allerede "før" oplevelsen stivede sig af med.

De følgende overvejelser over oplevelsens form og funktion vil kort sagt blive distancerede og så vidt muligt almene. Udgangspunktet vil hele tiden være fortællende litteratur, "gode historier". Jeg vil begynde med nogle mere generelle betragtninger over oplevelsen som en konfrontation med det "anderledes" eller "ikke-identiske". Derefter vil jeg skitsere oplevelsens historie, med udgangspunkt i forholdet mellem kedsomhed, kunst og underholdning. Og til afslutning vil jeg drøfte, hvorfor den nyere latinamerikanske litteratur er blevet et af de steder, hvor jeg selv og mange andre får oplevelser, mere eller mindre nedskrevne.

Oplevelsen og det anderledes

Det første kriterium på litteraturoplevelse er kropsoplevelse. Under læsningen forsvinder hverdagens grænser mellem jeg og omverden, og jeg reagerer med sin krop på opløsningen af konturerne. Man sluger bogen, men opsluges samtidig af den. Man kan leve med i en romanhandling, men romanhandlingen forplanter sig samtidig til læserens liv som tilbageholdt åndedræt, hjertebanken, gåsehud, latter og tårer. Kroppen er ligefrem genre-konstituerende, når det gælder gyseren og tåreperseren. Oplevelse er tilsyneladende ensbetydende med liv, men livet udgår - i hvert fald ofte - fra det litterære værks egen fysik. Den modstand, som helten møder på sin vej, genspejles i den rent fysiske modstand, som omfanget af sider sammen med fortællerytmen bereder læseren på hans vej mod slutningen.

Den litterære oplevelse sætter tid og rum ud af kraft. Den spænder et andet rum ud over læseren og føjer ham ind i en anden tidsrytme. Under den besættende oplevelse kan døren ringe og telefonen kime, uden at læseren kigger op. Ikke desto mindre sætter oplevelsen af fra det rum, læseren sidder i, og den tid, han keder sig i. Ernst Bloch taler om den uhyre varme i en sætning som "iskold pib nordenvinden over den øde prærie". Enhver læser af førnævnte Jack o'Brien's *Silver King-romaner* vil nikke bekræftende. Lænestolen og det trygge, elektriske lys bag vinduet er det underforståede relief for beretningerne om uendelige slædeture over den endeløse canadiske tundra.

Under den stærke oplevelse er læseren ude af sig selv, og fortæl-

lingen skal hjælpe ham med at finde sig selv. Enhver dannelsesroman bygger på, at mødet med det anderledes viser identitetens grænser. I Jack o'Brien's formentlig fascistiske og i hvert fald racistiske romaner - det er tyve år siden jeg læste og læste dem - er det ofte en listig fransktalende "halvblods", som får det beredne politiske "rødjakker" til at trække lovens grænser op. Oplevelsens grænsesprængning bliver her det manipulerende redskab for grænsedragning.

Den klassiske udformning af denne selv-oplevelsens myte er Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. her møder man en helt, som tilsyneladende er herre over sig selv og sine omgivelser, indtil han lynslået af overraskelse opdager sporet af en nøgen mandsfod i sandet. Hans velordnede, rationelle verdensbillede krakelerer, og han overmandes af drømme og ambivalente fantasier om menneskeædere. Tilsvarende svinger læseren fra dette sted i romanen mellem et forslugent ønske om at få sporet identificeret og en svimmel opslugthedsforømmelse i forhold til de anonyme kræfter, som er ved at tage magten over handlingsforløbet. Både Robinson Crusoe og læseren får styrket koordinaterne i deres verdensbillede, da den formentlige menneskeæder findes og med navnet "Fredag" får sin (krono)logiske placering i dette rationelle verdensbillede. I en vis forstand bliver fortællingens orden derfor et dementi af den oplevelsens uorden, som holdt den igang.

Som eksemplet *Robinson Crusoe* antyder, er der en indre sammenhæng mellem den rent kropslige oplevelse og forrykkelsen af erkendelsesgrænser; men mens den kropslige oplevelse her arbejdes frem mod en rituel bekræftelse af de allerede givne erkendelsesgrænser, så er den, mens den står på, et angreb på Robinson Crusoe's identitet eller en artikulation af de ikke-identiske træk ved ham. Inden oplevelsen stivner i en oplevelse af det velkendte - "Fredag" - sætter den et principielt uendeligt antal muligheder på spil. Det er det forhold, at den gode historie ikke med sin slutning udtømmer det forventningspres, som den skaber undervejs, der er baggrund for at man kan genlæse den - eller gribe efter en ny historie. De fleste fortællinger er bedre end deres slutninger.

Siden *Robinson Crusoe* har sporet fået en stadig større betydning i litteraturen. Ikke kun detektivromanen røber, at den moderne virkelighed og den dertil svarende identitet ikke er umiddelbart tilgængelig gennem helhedsopfattelser. Erkendelsen af virkeligheden, af andre og af den egne personlighed går gennem sporet. Det har givet intellektet en større andel i oplevelsen. Læseren har fået en anden

rolle i konstruktionen af historierne. Samtidig er den naivt-optimistiske identifikation af det anderledes i stigende grad blevet afløst af en mere prøvende konfrontation med dette. Det er ikke længere så let og heller ikke så tilfredsstillende at reducere begæret og de fremmede kulturer til en "Fredag". Er oplevelsen blevet mindre sluttet og mindre intens, så er den til gengæld blevet en mere dynamisk og mere permanent dimension i det psykiske liv.

Kedsomhed og underholdning

Robinson Crusoe var et af de første trin på vejen fra den himmelske oplevelse til den jordiske oplevelse. Underholdningsromanen skaffede læseren oplevelser. Man havde før talt om oplevelser, men da om religiøse oplevelser, altså om oplevelsen som et gennembrud til en traditionssammenhæng: Gud. Efterhånden som romanen overtog de kirkelige initiationsriters funktion, ændrede oplevelsen karakter. Snarere end den mirakuløse overensstemmelse mellem de subjektive behov og evighedens løfter, blev oplevelsen nu det underholdende sammenstød mellem de subjektive behov og nyhedernes løfter om forandring. Den oplevende blev ikke længere ført ind i den ene, store historie om skabelse, syndefald, dom og frelse; i stedet markerede oplevelsen et spor af en sammenhæng mellem den enkelte og omverdenen, et spor som kunne give anledning til de forskelligste historier. Underholdningsromanen blev et kedeligt samfunds tilbud om et bedre liv - vel at mærke hvis den var underholdende.

Kedsomheden var vrangsidens af den underholdningsindustri, som voksede frem i 1800-tallet. Man kunne også sige, at den var konkurrencens psykiske refleks. Den, der keder sig, står ligesom den, der konkurrerer, på distance af alt og alle. Derfor er han så meget desto mere disponeret for at forvandle samspillet med andre til et spil med andre, underholdning. Distancen og underholdningen rummede både mulighed for en fastlåsning og for en erkendende overskridelse af denne tilstand.

I 1800-tallet havde opløsningen af enevældens, laugenes og de andre personlige autoritetsforhold under det patriarkalske system skabt en distance mellem den enkelte og omverdenen. Men kedsomheden var ikke kun en passiv refleks af denne distance. Kedsomheden var også en form for sorg. Individualisten, der havde trukket sit begær tilbage fra omverdenen og nuet, var alligevel ikke sig selv nok.

Kedsomhedens følelsesambivalens blev formet og forstærket af konflikten mellem de driftskrav, som opstod i den stadig tættere kernefamilie, og den driftshæmning, som blev påtvunget sammesteds. Det mere udadvendte storbylivs tillokkelser og "adspreddelser" satte denne konflikt på spidsen.

Endelig havde kedsomheden et politisk aspekt. Den var - og er - det gammelkendte tegn på utilfredshed og utilfredsstillede magtaspirationer. Alle disse aspekter af kedsomheden dannede den sammenhæng, hvoraf underholdningen og underholdningsromanen opstod.

Underholdningens oplevelser skulle ofte aflede fra magtaspirationerne, men kunne også fastholde og styrke disse. Og underholdningens oplevelser kunne både forskyde og frigøre de driftskrav, som fik det hæmmede jeg til at forsvare sig mod sine drifter med påstanden om, at det kedede sig. Underholdning var - (og er) - et alternativt tidsinterval til den tidstvang, som bandt det moderne samfund sammen i stadig strammere strukturer. Så længe oplevelsen af denne alternative tid står på, opretter fortællingen så at sige et laboratorium, hvor Historien lader sig sætte i flertal som historier. Utilladeligt forenklet kan man sige, at der var og er mere sprængstof i Dickens og Cooper, mens læsningen står på og læseren flyttes fra oplevelse til oplevelse, end i Dickens og Cooper som de tager sig ud efter endt læsning, når oplevelserne påstås udtømte, lukkede i et mønster.

Underholdningslitteraturen er en tidsmaskine, og ønsket om underholdning kan forvandle al slags litteratur til tidsmaskiner. Her gælder det ikke så meget de værdier, som den gode historie kolporterer, men snarere den tidsoplevelse, den muliggør, i og med sin rytmisering af stof og sprog. Der behøver ikke at være tale om en simpel synkronisering mellem en given epokes tidsrytme og fortællingens rytme. Fortællingen synkoperer, fraserer mod samfundsmetronomens monoton og demonstrerer dermed mangfoldigheden af forløbsmuligheder og mulige historier. Men dermed kan man også sige, at oplevelseskvaliteten opstår i forholdet mellem de tidsrytmer, som hverdagslivet er skanderet i, og de tidsrytmer, som konstrueres af fortælleren og læseren.

For at fange en bestemt tidsrytme må forfatteren på en eller anden måde have et kendskab til den virkelighed, som på én gang rekonstrueres og destrueres i fortællingen. Det underholdende ved 1800-tallets klassiske underholdningsromaner var ikke mindst det, at de ladede den ny virkelighed op med lyst. Kriminalromanen trak

et tværsnit gennem samfundet, og i hælene på detektiven nåede læseren gennem alle dele af samfundet, fra lejekasernerne til herregårdene. Guvernanteromanen og slægtsromanen vejledte i børneopdragelse og i 'interior decoration', mens indianerromanen tegnede billeder af de imperialistiske eksteriører på nethinden. Overalt var selve den tid, som blev artikuleret gennem disse romaner, den væsentligste kilde til læselysten - dvælen, retardering, acceleration, spring, osv. - men samtidig forudsatte denne artikulation et stof, der blev dvælet ved, som blev trukket ud eller presset sammen, som kort sagt blev bærer af fortællerytmen. Lige så snart Phileas Fogg efter 80 dage er kommet rundt om jorden og læseren dermed gennem romanen, begynder sidstnævnte så småt at kede sig og se sig om efter et nyt middel til at undslippe hverdagens tvang.

Kunst eller underholdning

Frem til midten af det 19. århundrede var der, som påpeget af Arnold Hauser, ikke noget skarpt skel mellem kunst og underholdning. Sålænge borgerskabet kæmpede om og for magten, fremtrådte historien som et mere åbent mulighedsfelt og kunne derfor give stof til på én gang underholdende og kritiske historier. De store handlinger og de store oplevelser i romanerne var ikke uden forbindelse med store handlinger og store oplevelser i den virkelige historie. Men da denne historie lukkede sig i borgerligt klasseherredømme, regnede de forfattere, der opfattede kunsten som et mulighedslaboratorium det for stadig mere problematisk at fortælle gode historier. Kunsten blev et fristed for ånden, underholdningen blev et hjemsted for det "åndløse" samfunds selvforherligelse. Da arbejderbevægelsen begyndte at få indflydelse på historiens udvikling førte det blandt de mere åndsaristokratisk end kritisk indstillede forfattere til et opgør med fremskridtet, både i historien og i historierne. Herhjemme optrådte Harald Nielsen som forsvarer af "de kedelige Romaner".

Gustave Flaubert var nok den første forfatter, som satte skel mellem den kunstneriske oplevelse og de oplevelsesmuligheder, som samfundslivet kunne byde på. I *Éducation sentimentale* reducerer han, i bevidst modsætning til underholdningslitteraturen, en livserfaring til en helt tilfældig og ganske ubetydelig oplevelse. Romanen fremstiller tiden som en kraft, der ubønhørligt trækker helten ned på en triviell nulpunktseksistens, hvor han til sidst gør sit livs regn-

skab op og nøjes med at notere denne ligegyldige oplevelse på plussiden.

Underholdning forudsætter tidsfylde, oplevelser, handling og bred virkelighedsfremstilling. Flaubert benægter tidsfylden, reducerer oplevelsen, distancerer sig fra handlingen og stiller det brede virkelighedsbillede i et uvirkeligt-ironisk skær. Men heltens kedsomme livsregnskab går ikke nødvendigvis op med læserens regnskab. Den enes ørkenvandring bliver den andens lystvandring, hvis opmærksomheden flyttes fra det fortalte til fortællemaneren. I stilen er Flaubert, med sit eget udtryk, nærværende som kirurgen med sin skalpel, og det er her, han skaber et modbillede til heltens fornemmelse af fravær og forsvinden. Hvis den gode historie er den, som viser, at historien kan sættes i flertal, så er den her flyttet ind i fortællemaneren, der er ét langt overraskelsesangreb på læserforventningerne.

Flaubert diagnosticerer som én af de første "oplevelsens nedskrivning", og han demonstrerer samtidig nedskrivningens oplevelsespotential. Moderniteten, storbylivet, spillet mellem ekstrem individualisme og masseeksistens forøger mængden af oplevelsesmuligheder, relativiserer de enkelte oplevelser og knytter oplevelsen sammen med distanceret opmærksomhed. I den modernistiske tradition - for selv modernismens traditionsbrud er blevet en tradition - har denne relativisering af oplevelsen givet anledning til kunstneriske praksisser, der dog forenes i en fælles afstandtagen til underholdningslitteraturen. Den første kunne man kalde kraftmodernismen, den anden skriftmodernismen. Den første prøver at genskabe et oplevelsescentrum i den voldsomme konfrontation mellem kroppen og omverdenen, jfr. Johannes V. Jensens togkatastrofer og Tom Kristensens skibskatastrofer. Den anden tager sit udgangspunkt i, at såvel den oplevende som det oplevede er uden centrum, og søger eksperimentelt at skabe betingelser for en oplevelse af fraværet, intetheden og tavsheden, jfr. Per Højholts poetikker. Mens oplevelsen for kraftmodernisterne er grandios selvoplevelse, så er skriftmodernismen et bevidst forsøg på at gøre det anderledes og ikke-identiske tilgængeligt for oplevelse. Forsøget har imidlertid enkeltindividets - ganske vist centrumsløse - bevidsthed som udgangspunkt og forsvindingspunkt. Oplevelsen bliver derfor i sidste instans en bekræftelse af den individualisme, som skriftmodernismen i sin retorik demaskerer, saboterer og dekonstruerer.

Kunst og underholdning

Der ligger utvivlsomt særlige socialhistoriske betingelser til grund for foreningen af kunst og underholdning. Disse betingelser fandt man i Europa i første halvdel af 1800-tallet, da den moderne kapitalismes klassesdeling og storbyliv endnu var i støbeskeen; og disse betingelser finder man i dag i "den 3. verden", hvor afkolonialisering, antiimperialistiske befrielseskampe og opbrud i de internationale magtmønstre har gjort historiens gang mere åben og uforudsigelig. I Latinamerika har man ligefrem talt om et "boom" for den nye roman, og forfattere som Gabriel Garcia Márquez og Miguel Angel Asturias er fælles om sammenkædningen af modernistisk sprogbevidsthed og social erfaring i på én gang underholdende og kunstnerisk ambitiøse værker. Garcia Márquez har direkte erklæret, at det er en engageret forfatters politiske pligt at skrive gode historier.

For læsere i "den 1. (?) verden" skærpes oplevelsesmulighederne af, at disse forfattere netop definerer deres identitet som forskellig fra den herskende vestlige kultur. De søger med deres forfatterskab at skrive en anden retning ind i udviklingen, i stedet for i al evighed at optræde som "Fredag" for den vestlige kultur. At de så har hentet inspiration til disse definitionsforsøg fra modernismen, især surrealismen, forstærker kun kravet til læserens opmærksomhed, dvs. oplevelsesberedskab. Viser sporet hen til folkelige myter, eller viser sporet hen til fransk surrealisme? Forfattere som de nævnte artikulerer både anderledesheden og afhængigheden i kultursammenstødet.

Blandt de latinamerikanske forfattere, jeg har læst, er mexicaneren Juan Rulfo dén, som med størst autenticitet og intensitet suger læseren ind i en fremmed, anderledes verden. Hans forfatterskab er ikke større end en halv kop kaffe - en roman, et par filmmanuskripter og en snes noveller - men har fået næsten mytisk betydning for latinamerikanske forfattere, ikke mindst for Garcia Márquez. Rulfo fremstiller denne anderledes verden gennem lakoniske underdrivelser og underfundige fortællinger, som hensætter læseren i en aldeles særpræget, hallucineret-opmærksom tilstand. Al identitet suspenderes både for tekstens personer og for dens læsere, og læsningen bliver for så vidt et forsøg på i totaloplevelsen af teksten at identificere den historie, som ligger bag antydningerne.

Romanen *Pedro Páramo* (1955) indledes tilsyneladende nøgternt, argumenterende, men kun for straks at kaste læseren ud i en sværm af spørgsmål. "Jeg kom til Comala, fordi man havde sagt mig, at

min far, en vis Pedro Páramo, skulle bo dér. Det var min mor, der havde sagt det", lyder optakten. Først forankres fortællingen præcist i et jeg og et sted og en årsagssammenhæng, men så begynder alt at forskyde sig: hvem er "man"; hvorfor er faderen ham ukendt og ligegyldig; hvorfor ønsker han alligevel at træffe faderen - osv. osv. Først halvvejs inde i romanen finder læseren ud af, hvorfra jeget, Juan Preciado, taler, nemlig fra en grav i Comala, hvor han ligger og samtaler med en anden dødning, Dorotea, i sin favn. Gennem deres gensidige beretninger, gennem en mængde erindringsglimt og situationsklip, hvis ophavsmænd det ikke altid er muligt at identificere, tegnes et billede af den afsides og afsondrede egn omkring landsbyen Comala. Personerne er genfærd fra tiden omkring den mexicanske revolution og kontrarevolution (i 1910'erne og 20'erne), og titfiguren er *caciquen*, lokal tyrannen Pedro Páramo, hvis magtudfoldelse gør Comala værre end helvede: "Det er sådan, at når folk dernede dør og kommer i helvede, så går mange af dem hjem for at hente deres tæppe". Juan Preciado er ét af Pedro Páramos mange uægte, "faderløse" børn, og Dorotea er den gamle tiggerske, som skaffede piger til Miguel, den eneste søn som Pedro Páramo tog til sig og vedkendte sig.

Romanen er en uhyggelig, sort, illusionsløs skildring af et samfunds undergang. Pedro Páramo undslipper revolutionen ved at støtte den og manipulere den; han bestikker advokaten, sådan at han vinder frisag for retten, og han bestikker præsten, sådan at han vinder frisag for Herren. Den eneste grænse for hans magt er den vanvittige Susana San Juan, hans ulykkelige kærlighed. Da landsbyen fester, samtidig med at hun begravnes, beslutter han at "lægge hænderne i skødet", så Comala kan dø af sult. Her og andetsteds tangerer romanens sortsyn en befriende sort humor. I Comala er der "en ren vagabondering af folk som er døde uden syndsforladelse", fordi biskoppen ikke har været der til at uddele sakramentet efter at et skriftemål fik ham til at forlade byen.

Skriftemålet handlede om incest mellem en bror og en søster - "på en eller anden måde måtte landsbyen befolkes". Romanen viser, hvordan den sociale lukkethed fremtvinger en psykisk indeklemthed. Octavio Paz' berømte redegørelse for "faderløsheden", moderdyrkelsen, tillukketheden og dødsfascinationen i mexicansk kultur (*El laberinto de la soledad* (1950)) bliver så at sige konkretiseret og anskueliggjort af Rulfo. I romanen møder man alle de mytiske konstellationer af "for nære" og "for fjerne" familierelationer: faderen der ikke vedkender sig sine sønner; faderen der elsker med sin

datter; kvinden der ikke kan blive mor; moderen der bruger sønnen som redskab for sin hævn mod manden; søskende der lever som mand og kone; sønnen der dræber faderen, Faderen, Pedro Páramo. Et psykologisk konfliktstof som fremstilles inden for en socialhistorisk ramme.

Rulfo kendte det hele indefra. Han voksede op i Jalisco, én af de egne i Mexico, hvor affolkningen var voldsomst, og hvor revolutionen-kontrarevolutionen var voldeligst. Som han selv fortæller, blev alle de mandlige familiemedlemmer - faderen, onkelen, bedstefaderen m.fl. - dræbt, myrdet i baghold, hængt. Han blev selv faderløs, lærte selv de uforløste forældrebindinger at kende. Han kom på et hjem for forældreløse, og efter skolegangen kom han til Mexico City, vel at mærke samtidig med at periodens "exodus" fra landbruget forvandlede barndomsegnen til et spøgelsesland. Det er disse erfaringer, som fortættes i Rulfos forfatterskab, og det er storbyen, som er deres uudsagte relief. Illusionen - eller forventningen - om barndomsegnen, det tabte land, bliver skrevet ned til et nulpunkt i denne roman. Storbyen er så godt som fraværende i romanens rum - kun Juan Preciado og Susana San Juans familie kommer til Comala udefra. Men storbyen er samtidig alternativet til Comala - alle, som har kunnet, har forladt egnen. Dette spil mellem en fraværende moderne virkelighed og et nærværende, nærmest arkaisk provinsliv gør romanen fantastisk spændende og krævende at læse. Den moderne virkelighed - og, videre ud, de imperialistiske centre - er så at sige "den anden", "det anderledes" i forhold til det gestaltede univers. Men gestaltningen er ultramoderne. Romanen er bygget op som en montage af erindringsstumper, handlingsfragmenter og brudstykker af samtaler. De enkelte elementer, ja selv de enkelte personer, skyder sig ind over hinanden, distraherer og decenterer, sådan at læseren nødvendigvis må mobilisere al sin koncentration og en historisk, nærmest detektivisk bevidsthed. Samtidig er den sprængte fremstillingsmåde som sådan en kontrast til det lukkede kredsløb af magt, religion og ondskab i Comala. Man kan sammenligne med den vanvittige Susana San Juans sprængte univers, men mens hendes oplevelsesform antyder vanviddet som den eneste vej ud af jammerdalen, så medfører den sprængte læsemåde at læseren føres over i en højbevidst, hyperopmærksom position. Man kunne tale om levendegjort ideologikritik. Læseren bliver en sporflæser, som gennem rekonstruktionen af sammenhænge tilegner sig den verden, som Pedro Páramo mister ved sin død, ved romanens slutning:

" "Dette er min død", sagde han. -Solen drejede over tingene og gengav dem deres former. Jorden lå i ruiner foran ham, tom. Varmen lunede hans krop. Hans øjne var næsten ubevægelige; de sprang fra den ene erindring til den anden, og forvanskede nuet. (jfr. romanens opbygning, MZ) Kort efter standsede hans hjerte, og det var som om tiden standsede. Og livets luft. "Hvis det nu ikke er en ny nat", tænkte han. For han frygtede nætterne, der fyldte mørket med genfærd. At lukke sig inde med sine genfærd. Det frygtede han. (...) Han (...) prøvede på at gå. Efter et par skridt faldt han, med en bøn i sit indre, men uden at sige et ord. Han ramte jorden med en hård lyd og blev liggende livløs, som om han havde været en bunke sten". "

Fra sørgearbejde til lystoplevelse

Peter Bichsel konstaterer i sin *At læse. At fortælle* at historiefortælling "beskæftiger sig med en selvfølgelighed: at tiden er til, og at vi oplever vores liv som tid". Da oplevelsen af livet som tid har noget at gøre med livets endelighed, bliver historiefortællingen en slags sørgearbejde. "Sørgmodighed kan ikke overvindes. Man kan vise den fra sig eller tage den på sig, og at fortælle historier har noget at gøre med at tage sorg på sig". *Pedro Páramo* er et sådant sørgearbejde, hvis følge er en befrielse fra sorgen som ureflektet fortidsbinding. Den endevender alle sider af savnet, går ind i sorgen, følger tungsindet ned i dets sorteste dybder og fremstiller en melankoli, der strejfer det morbide og makabre. Men for at lægge det bag sig, idet den tager det på sig som erkendelse: fortællingen bliver som Susana San Juans syner også en glæde ved livet, ved det som er -hvilket for læseren er selve fortællingen som et fremadskridende nu. I et af afsnittene konfronteres Susanas og søsteren Justinas forskellige reaktioner på moderens død. Susana afviser den sorg, som spærrer for nuet: "At jeg havde skreget; at jeg havde revet mine hænder til blods af fortvivlelse. Sådan ville du have ønsket det skulle være. Men var det måske ikke en glad morgen?"

Sørgearbejdet er en afvikling af både den personlige sorg og den sociale fortidsbinding, traditionalismen. Den gennemarbejder alle bindinger, slipper dem ikke, før de er ført ned til det nulpunkt, hvor fortællingen i stedet kan gribe fat i nuet, strække det ud, fortætte det og fylde det med muligheder. Man kan sige, at det at læse "tager tid", men her kunne man snarere tale om, at læsningen

"giver tid". Romanen viser, at der ikke er noget at hente på landet, i barndommen, i inderligheden og de lukkede familierelationer, men nok i fortællingen om den slags bånd, som spærrer for nuet. Rulfos roman er et ekstremt eksempel på dialektikken mellem sorg og underholdning, men dens evne til at holde læseren udspændt mellem en følelse af al tings forsvinden og alle tings nærvær er i bogstaveligste forstand underholdende. Jeg kunne have valgt så meget andet, men netop nu har jeg mest lyst til at lade *Pedro Páramo* blive mit bud på "en stor kunstnerisk oplevelse" - i en tid, hvor oplevelserne "nedskrives".

Litteraturhenvisninger

Bichsel, Peter, *At læse. At fortælle*, 1982

Bastos, Maria Luisa, "Clichés Lingüísticos y Ambigüedad en Pedro Paramo", in: *Revista Iberoamericana*

Bastos, Maria Luisa et al., "El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en "Pedro Páramo", in: *Hispanica*, nr. 20, 1978

de Certeau, Michel, *Spor af historien*, 1975

Højholt, Per, *Intethedens grimasser*, 1972

Ruffinelli, Jorge, *El lugar de Rulfo*, 1980

Hauser, Arnold, *Kunstens og litteraturens socialhistorie* (1979)

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad* (1982)

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1981, dansk oversættelse ved Uffe Harder 1981 (desværre, men nok nødvendigvis uden den ejendommelige rytme og melodi, som kendetegner originalens sprog)).