

Locus Solus

GIOVANNA ANGELI

Locus Solus udkom som bog i 1914 – efter at være blevet bragt som føljeton i *Gaulois du dimanche* i løbet af 1913 med en anden titel – og som sædvanlig var det forfatteren, der måtte bære omkostningerne. Den excentriske forfatter Raymond Roussel, om hvem der findes mange og misvisende anekdoter, har med en slags omvendt narcissisme beskrevet omstændighederne omkring denne 117. fiasko i de selvbiografiske hentydninger, som indgår i det posthume værk *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (1935): “Ligesom *Impressions d’Afrique* udkom værket som føljeton i *Gaulois du dimanche*, og heller ikke det blev bemærket overhovedet. I boghandlen var resultatet lig nul.” *Locos Solus* er en projektion af en i bogstavelig forstand spektakulær stræben: fra første til sidste linie følger det ene optrin efter det andet i form af påhit, kunstgreb og undere. Den ansvarlige for dette er en genial *artifex* – en mester ved navn Martial Canterel, der lever et afsondret sted, netop *Locus Solus*. I sin villa har videnskabsmanden sit laboratorium, og produkterne af hans viden og opfindsomhed er opstillet i parken. Parkens porte slås op og de besøgende – heriblandt en bleg jeg-fortæller – strømmer ind, og som turister på et frilandsmuseum ser de beundrende på de forunderlige ofte plastiske og mekaniske resultater af forskning og studier inden for de mest forskellige vidensområder.

Tanken om at lave et tidsskrift, et katalog over underværker, var allerede central i romanen *Impressions d’Afrique*, der udkom i 1910 og efter opfordring fra Edmond Rostand blev omarbejdet til scenen, og opført i 1911 og 1912 med et småkatastrofalt resultat. De fremviste ting, frugten af snilden hos de sortes hvide fanger, var af en sådan art, at de blandt publikum frembragte dyb bestyrtelse: en statue med et

korset af hvalstivere som løb på skinner af kalvelunge, en stor og tyk regnorm der spillede på citar, et termomekanisk orkester, en indfødt kvinde med en lynaflederkalot på hovedet og andet mærkeligt. Ifølge selvsamme Roussel, der aldrig sparer på krudtet, når han taler om sine ulykker, blev der kastet småmønter på skuespillerne, og de blev skoset med en strøm af vittige bemærkninger, imens teaterdirektøren fik harmdirrende protestbreve. Apollinaire og Duchamp var blandt tilskuerne i *Théâtre Antoine* i 1912; Duchamp erklærede mange år senere, at han havde fået en slags åbenbaring, og at iscenesættelsen af *Impressions d’Afrique* havde inspireret ham til det *Store glas* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires même*).

Skandalen og de store beløb, han mistede ved investeringen, tog ikke modet fra Roussel, der med liv og sjæl kastede sig ud i redigeringen af *Locus Solus* (Nationalbiblioteket i Paris har hele tolv bind med forarbejder). Igen følger han og ledes af Jules Vernes strålende model. Skemaet “rejse-skibsforlis” med hele inventaret af sammenkomst og -stød mellem indfødte og hvide, forræderier, snyd og afpresning, bliver udskiftet med “videnskabsmanden”. Som efterkommer af Lidenbrock (*Rejsen til jordens indre*), af Paganel (*Kaptajn Grants børn*) og af Barbicane (*Rejsen til månen*) – og rækken af virkelige eller papir-forbilleder kan blive meget lang – er Cantarel rig og ugift. Hans undersøgelser breder sig over kemi, fysik, medicin, hydraulik, litteratur og arkæologi, og med stor iver samler han på zoologiske fænomener, vidnesbyrd om spådomme, misdannelser og gøglermarkedsattraktioner. Men han frembringer hverken noget virkelig usædvanligt eller indlader sig på vovestykker, der ville føre ham uden for sit opholdssted. Han forbliver selvberørende og uproduktiv, også set ud fra romanens mekanik: single, altså, ligesom sine maskiner.

I *Locus Solus* bliver tendensen til at fremme beskrivelsen på bekostning af handlingen gennemført konsekvent. Endnu i *Impressions d’Afrique* blev serien af manifestationer i Grand Gala holdt sammen af fortællingens røde tråd, som i 1800-tallets eventyrroman. Men nu brydes den endegyldigt, og Roussel bevæger sig overmodigt ud i det narrative tomrum, ud i handlingsfravær: boligens porte åbner og lukker sig, uden der sker noget som helst. Mesteren modtager, ledsager og tager afsked i afmålt rum og tid. Begge dimensioner er som ved et besøg, der afvikles efter det ritual, der altid benyttes, når man ser på monumenter, udstillinger eller ruiner: en række af ophold ledsaget af guidens kommentar. Mens intrigen er udraderet fra den sfære, hvori opfinderer bevæger sig, kommer den til at dominere med tyrannisk lunefuldhed inden for de enkelte billeder ved at formere sig yppigt og avle uoverskuelige kædevirkninger. Roussel overfører i dette ‘ramme’-eksperiment historiefortællerens måde at fortælle til Cantarel ved at lade ham forklare sine egne opfindelser og opdagelser, der giver anledning til mangfoldige, forgrenede og labyrintiske historier. Fiktionen bevæger sig i to tempi: det første er beskrivende og svarer på det visuelle plan til billedet, det være sig fotografi, filmbilledets synspunkt eller teaterscenen. Det andet er informativt, fremstillende og belærende. Cantarel er ejeren, kustoden og guiden, der forklarer uforklarlige fænomener, afklarer bittesmå ventilers, løftestængers og akslers virkemåde, afslører betydningen af de opførte scener.

Efter at have valgt en rammestruktur og ryddet feltet for overflødig overbygning, vier Roussel sig til den opgave, han følte sig kaldet til: at fremlægge sin forestillingsevnes produkter tøjlet af præcise regler eller – og det er Roussel-dilemmaet – af “forestillingsevne udsprunget af reglerne selv”.

Hans metode eller fremgangsmåde ved skrivning, som har virket så dragende på udviklerne af “formtvang” (først Queneau og siden Oulipo) eller af en litteratur, der nyvurderer ordspillet hemmeligheder og tillokkelser (Desnos, Leiris), blev offentliggjort efter Roussels død – efter hans eget udtrykkelige ønske. Den beror på en hypotese om sprogets uendelige muligheder for fabuleringen. Den sproglige sub-

stans skulle med sine forgreninger og glidninger være en ægte skrive-maskine. Den oprindelige kerne i *Impressions d’Afrique* beror ud fra denne fremgangsmåde ganske enkelt på fonematisk udskiftning. Sætningen “*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*” – kridtbogstaverne på det gamle billards bånd – ændres fuldstændigt ved at skifte et enkelt fonem ud: den stemte bilabial i *billard* med den ustemte i *pillard*. *Impressions d’Afrique* bygger på den nye betydning: den hvides breve om den gamle røvers bånd. Men før disse to sætninger blev romanens narrative generator, havde Roussel udnyttet dem til en historie spændt udfordrende op mellem dem. *Parmi les noirs* starter netop med et billardbord og ender med hentydningen til en afrikansk historie. Man kan måske også nævne, at Queneaus første rigtige roman, *Le Chiendent* (1933), viser en tilbøjelighed til at arbejde på lignende måde.

Fremgangsmåden udvides og kompliceres: Roussel spiller på flertydigheden inden for ordforbindelser med forholdsordet “à”, eller han bryder ord op for at danne lydligt beslægtede ord, men med helt anden betydning. “*Demoiselle à prétendants*” – frøken med bejlere – skiller Roussel ad for at samle dem igen og lade dem fremstå i uigenkendelig skikkelse: “*Demoiselle à retraite en dents*” – brolæggerjomfru med rytter af tænder. Det er den berømteste maskine i *Locus Solus*: en brolæggerjomfru (*demoiselle*) båret af et omhyggeligt styret luftskib samler tænder (*dents*) op fra en spredt bunke og lægger dem i et mønster, der afbilder historien om en rytter (*reître*), der har forsøgt at bortføre en ung adelskvinde og er blevet spærret inde i et fængsel, hvor han sidder og læser en gammel bog med en opbyggelig historie, og hvorfra hans ædel- og langmodige offer hjælper ham til at flygte. Så mange historier bare i “*demoiselle à prétendants*”!

Vejen ligger åben for den, der ud fra Roussels anvisninger vil nå frem til udgangspunktet for enhver fortælling eller underfortælling ved at skille og samle i ny orden ord, som potentielt er svigefulde kryptogrammer.

I syv kapitler – af hvilke det midterste og fjerde er meget langt – sammentrænger Roussel parkens skønheder og begynder med livløse genstande for at

nå over fingerede virkeligheder og flygtige *tableaux vivants* til kunstnere og attraktioner af kød og blod. Det første kapitel indeholder en statue af mørkt ler og tre hautrelieffer. Det andet er en art luftskib, hvorfra der hænger en brolæggerjomfru, der fra et stort felt oversået med tænder samler dem efter forskellige farver og størrelser for at danne en mosaik; i det tredje er der en kæmpemæssig diamant fyldt med en særlig væske, hvori en vandnymfe svømmer og ånder og hvori der svæver genstande, menneske- og dyremuskler; i det fjerde er der en enorm glasfryseboks, også beboet af sære personer, der gør sære ting; i det femte er der en stenbygning, der rummer en sindssyg i færd med at gøre uforståelige ting; i det sjette optræder en gammel troldkvinde, hendes barnebarn, en ung sudanese og en sjælden paradisfugl med kruset halefjer i baldakinfacon; i det syvende er der blandt mange opvisninger en dreng, der fremkalder hoste hos sin hane for at få den til at spytte blod, der størkner som bogstaver og danner et navn.

Rækken af særheder, værdige til at vises i et cirkusprogram, på et marked eller i et rædselskabinet, er spændt op på to led, hvis model er let at genkende: på den ene side er der opdagelsen og opfindelsen, der oftest barsler med sci-fi-agtige mekaniske apparater, og på den anden finder vi gysets og overraskelsens teknikker, der afstedkommer utrolige hændelser, tab, genkendelser, skjulte meddelelser, genfundne og afkodede. Det er svært at gå op mod Jules Vernes skygge. På begge led – både de fantastisk indretninger og den sammenkædede historie – søger Roussel at finde sit eget særpræg ved at blokere fremtidspotentialet for sine apparater, der ikke står i fremskridtets tjeneste (ifølge Foucault har de ikke til opgave at producere, men at konservere og bevare; som "singler" er de ifølge Carrouges et emblem for den moderne videnskabs barbari), og ved at komplicere sine tekstuelle modeller ved fetichistiske og forvredne udbygninger. "Jomfruen" i andet kapitel er et rigtigt luftskib med ventiler, stophaner, kronometre, spejle, brint frembragt af specielle pulvere og termostater. Også "Victoria" i *Fem uger i ballon* (1863) var fyldt med brint, men den skulle virkelig krydse Afrika fra Zanzibar til Senegal. Roussels apparat flyver over en park og samler tænder op,

trukket ud af Cantarel ved en smertefri teknik, og afbilder en skandinavisk saga med dem.

Det nye er systemet af kløer, styret og ført med stor nøjagtighed til at gribe for-, hjørne- og kindtænder med bestemte farvetoner og lægge dem på bestemte steder. Den snigende grusomhed, der ledsager luftskibets bevægelser, har intet til fælles med den praktiske målrettethed, der behersker "Victoria"-projektet eller det langt mere udviklede monoplan "Demoiselle", som dens konstruktør, den berømte brasilianske flyingeniør Santos Dumont, fløj over Paris i 1909.

I tredje kapitels kæmpemæssige diamant, et bygningsværk fyldt med specielt iltet vand, er Dantons hoved, hvoraf kun hjerne, muskler og nerver er tilbage, ophængt i en tråd og bevæget i ryk af et indviklet elsystem, der begynder at tale og genoplive berømte patriotiske talers magtfulde retorik. Fysik og kemi forener deres kræfter i fjerde kapitels maskine: en enorm fryseboks som hindrer otte kroppes forrådnelse. Efter tur 'genopstår' de takket være to specielle substanser – vitalium og resuscitin – frugten af mesterens forsøg, og mimer en eller flere afgørende hændelser i deres tilværelse. Disse vældige og fuldstændigt golde anordninger er blevet udtænkt og fremstillet for at vise påfundenes snilde og æstetiske evner: at skabe et øjeblikks skin af liv, at danne en tandmosaik, at opløse det menneskelige, det halv- og umenneskelige i et lysende kar. Men man yder ikke Cantarels resultater retfærdighed, hvis ikke man taler om historierne indskrevet på disse maskiner.

Roussel var optaget af forklædningen, opera, operetten, af musik og teater i alle dets former, men uanset hvad, så ville han først og fremmest fortælle. Forestillingen var hans skæbne, men først sent gik han i gang med arbejde for scenen (*L'Etoile au front* er fra 1924, *Poussière de Soleils* fra 1926-27) også middelbart og indirekte (tilpasning af *Impressions d'Afrique* og af *Locus Solus*). I slutningen af sin korte karriere lavede han romaner og fortællinger i aleksandrinere både ved at spille på flertydigheden (*La Doublure*, fra 1897, er skiftevis 'foringen', 'skeden', 'modstykket', 'masken') og ved at forfine sin helt egen teknik med udvidelsen af detaljen. Et fotografi indfældet i et pennekraft (*La Vue*, 1904) eller en mineralvandsetiket (*La*

Source, 1904) føres ind under et forstørrelsesglas og bliver kæmpestore. Giovanni Macchia har passende defineret det som “et univers i et sandskorn” (G. Macchia, 1965). På samme måde trævles det narrative forløb op i sideforløb, der vokser over alle bredder, hvor skjulte detaljer bliver til væsentlige elementer, der som strømskiftere fører mirakuløst tilbage til det oprindelige spor. I *Nouvelle Impressions* (1932) åbner den ene parentes sig efter den anden i sygelig hyp-pighed og lukker sig siden præcist og skaber vanskeligt beregnelige tekst-ligninger.

Det er en planlagt afdrift koblet til den stadige brug af det, man kunne kalde zoom. Uanset om det er i prosa eller vers, Roussel udfolder og dyrker sin forestillingsevne, så er hans ærinde at fortælle. Han fortæller, når han forklarer statuen af “*Fédéral à semencontra*” (“Ormefrø-forbundsmanden”) og højrelieferne, når han beskriver mosaikkens billeder, når han fremmaner de omstændigheder, hvorunder han fik Dantons hoved, når han kommenterer de genopstandne ligs handlinger, og når han genskaber Lucius’ tragedie. Feberredninger, flugt, snig- og selvmord er eventyr- og føljetonromanens ingredienser, som Roussel dog gengiver i forvrænget og uvirkelig form: i det fjerde kapitels ottende genopstandelse er disse allermost sammentrængt og forvrænget. En tilståelse skrevet ned med mikroskopiske tegn på det fineste brevuepapir indført i en tynd forgyldt plade udhulet af en guldsmeds dygtige hænder bliver ved et lyk-ke-træf fundet og siden gravet ned igen af morderens søn. Det er en vanvittig og potentielt uendelig skattejagt: den begynder med en hjerneskal prentet med runer, så vender vi tilbage i tiden til en tragisk familie-hændelse, går gennem et historisk bind om de store franske adelsfamiliers udmærkelser og ender med en kode, der skal brydes. Hver etape i skattejagten åbner desuden for snoede sidespor, hvor man med ubekymrede tidsmæssige spring møder engelske opdagelsesrejsende, norske rejsende og middelalderherskere. I de labyrinter af spor, som Cantarel åbner, risikerer de inviterede at gå vild.

I slutningen af 1922 bliver teateropsætningen af *Locus Solus* i *Théâtre Antoine* en ny fiasko. Rækken af fiaskoer fortsætter indtil Roussels død i 1933. Men surrealisternes presser på. Mod hans vilje gør de ham

til en af deres, og André Breton giver ham en frem-trædende plads i *Anthologie de l’humour noir* (1940). Michel Leiris, der i mere end 50 år arbejder på et Roussel-projekt, er fængslet af *Locus Solus*’ hemmelighed, muligvis udødelighedens og den varige hæders utopi. I begyndelsen af 60erne påpeger Alain Robbe-Grillet maskinernes energispild, “Jomfuens” latterlige virksomhed, det fuldstændige fravær af enhver “anekdotisk interesse”, det flade og farveløse sprog (“han siger intet, og det intet siger han dårligt”), hemmelighedernes og gådernes fuldkomne uigennemskuelighed, som vendt om bliver til fuldkommen gennemskuelighed. “Der er intet bag overfladen, der er ikke et ‘indre’, der er ingen hemmelighed [...]” (*Pour un nouveau roman*, 1973). Men netop på grund af genstandsbeskrivelsens præcision, den golde og latterlige snilde og fraværet af dybde bliver Roussel fra det øjeblik foregangsmand for den nye roman og måske dens mester.

Bibliografi

Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, Pauvert, 1965 (også Gallimard, 1963, 1974 og genoptryk).
Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963 (også Union générale d’éditions, 1977 og genoptryk).

Studier

Patrick Besnier, Pierre Bazantier, *Petit dictionnaire de “Locus Solus”*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1977 (revideret udgave 1997).
Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris, Éditions du Chêne, 1976.
Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
G. Macchia, Il ritorno di Roussel, in *Il Mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965 (1981).
G. Macchia, L’ultima macchina di Roussel, ovvero la luce, l’estasi, il sangue, i: *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973.
Gian Carlo Roscioni, *L’arbitrio letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

På dansk ved Ole Jorn

Artiklen indgår i *Il Romanzo*, et fembindsværk om romanens historie redigeret af Franco Moretti og udgivet af forlaget Einaudi, Torino, 2001–2003