

Naturens unatur

Dekadencekunstens naturrevolte og privilegering af artefaktets strålende døde verden er velbehandlet i forskningslitteraturen. I særdeleshed når det gælder Joris-Karl Huysmans' *A rebours* (1884) – denne bibel og manual for dekadencen som æstetik, sensibilitet og bevidsthed. Interessen for dekadencens kunstighedskult og defamering af naturen i dens avlende, vitale form er i de senere år blevet suppleret af et øget fokus på den del af Huysmans' værk, der omhandler den udpinte og mistrevne natur (Buvik 2009; Nettleton 2015; Norup 2003 og 2020). Denne artikel undersøger to tilsvarende eksempler.

Det første omhandler naturen i de randzoner udenfor Paris, der hverken var industri, boligområder eller agrarland, men uproduktive, ubestemte områder, såkaldte *terrains vagues*. Det andet eksempel fokuserer på La Bièvre, Paris' anden flod, der løb gennem 13. og 5. arrondissement, og hvis stærkt forurenede vand i årtierne omkring forrige århundredskifte var ved at blive rørlagt. I fremskridtets navn og for at formindske kontaminerende virksomheders aftryk på byens miljø. I dag er floden til gengæld ved at blive frilagt for at reducere virkningerne af klimaforandringerne og de stadigt hyppigere hedeølger, der rammer Paris.

Fra midten af 1870'erne og frem til århundredskiftet var zonerne af *terrains vagues* og La Bièvre i dens løb mod udslettelse genstand for Huysmans' særegne beskrivelseskunst og for hans opfattelse af den ødelagte natur som en art naturens frugtbare selvovervindelse og transformation til unatur. Men også for hans indædte kritik af det i det andet kejserdømme iværksatte og stadig fortsatte byfornyelsesprojekt, der for ham destruktivt forvandlede Paris til nyttens og kapitalismens hæslige metropol, til en slags dyster Chicago.

Naturen har haft sin tid

Naturen i sig selv som vild, dvs. uberørt af menneskelig aktivitet, afvises som hovedregel i forfatterskabet, både i det fiktive og det essayistiske. Således allerede i 1878, i

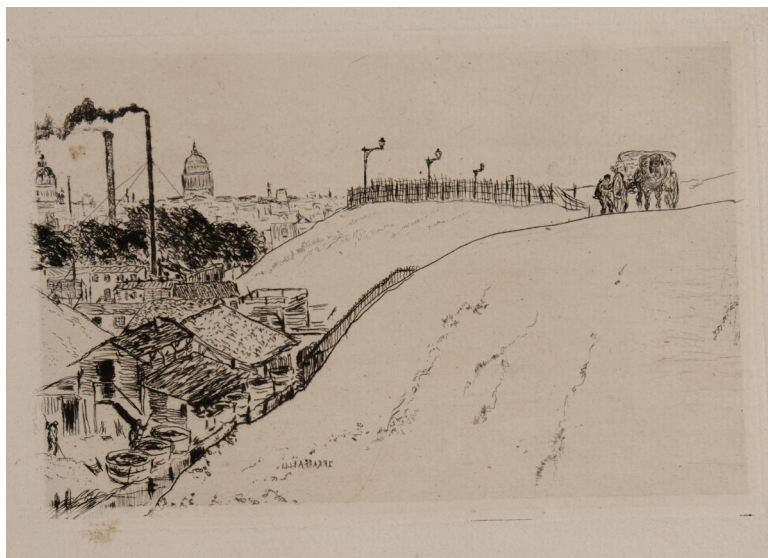
opsatsen “La Bièvre”, hvor den flanerende fortæller forholder sig til den konventionelle værdsættelse af den landlige natur – her med fastholdelse i oversættelsen af, at naturen er hunkøn på fransk og dermed muliggør fordoblingen natur-kvinde: “Jeg benægter overhovedet ikke hendes tryllebindende magt og herlighed, når hun med sin fuldtone latter sprænger sit korset af mørke klipper og svinger sin grønplettede barm i sollyset”. Storladent, ja vist; trivielt, helt sikkert, men først og fremmest vulgært. For synet af “hendes livskraftige frådsen og sviren”, af avlekraftens ødsle ligegyldighed overfor dens enkeltmanifestationer, vækker modbydelighed (Huysmans 1880, 55).

Men også kedsomhed. For den trivelige, sundhedsstruttende naturmatrone har, som hovedpersonen i *A rebours* (1884), Jean des Esseintes, proklamerer, “haft sin tid”. Det har den, fordi den som producent kun lagerfører et “ensformigt sortiment af enge og træer, et banalt agentur af bjerge og have”. Med et bemærkelsesværdigt vokabular hentet fra vareverdenen er naturen en “åndløs specialist, begrænset i sit virke”, en utidssvarende småproducent, hvis “landskabers og himles modbydelige ensformighed har udtømt forfinede beskueres tålmodige opmærksomhed.” Naturens stærkt begrænsede udbud af prospekter er fattige på sansestimuli og modsvarer kun i ringe grad et behovsregister og sanseapparat, der er formet i og af et højtudviklet varesamfund. Fatalt mangler naturen evnen til simulation, til hin sekundære brugsværdi eller *Schein*, der er omdrejningspunktet for romanens og dekadencens kunstighedskult (Huysmans 2019, 555-56; Sanders, 69).

Til grund for denne æstetisk-konsumptive afvisning af den uberørte natur, denne rebellion mod det naturliges forrang for det kunstige, ligger en modstilling mellem natur og kultur, mellem organisk og industriel produktion. Naturen i dens udyrkede form byder sig hverken til for en instrumentalistisk tilgang (nytteværdi) eller som genstand for æstetisk nydelse og kontemplation, ej heller som rum for rekreation, men alene som utilfredsstillende projektfelthedsflade for en imaginativ besættelse.

Med konstateringen af, at naturen har haft sin tid, historiseres naturkonceptionen. Des Esseintes’ afvisning af naturen som en tidssvarende leverandør af sanse- og tankestimulerende prospekter tydeliggør således, som Georg Simmel viser det i “Landskabets filosofi” (1913), at naturen som kontemplationsrum og landskab er en konstruktion, formet af beskueren under bestemte historiske betingelser, ligesom også den stemning, et sådant landskab tilskrives (Simmel, 145f.). Eller sagt på en anden måde: Det er ikke muligt at tænke eller sanse naturfænomener uafhængigt af et historisk udviklet sanseberedskab.

Afvisningen af den traditionelle opfattelse af den skønne natur og kunstens forvigelser af den i landskabsmaleriet lader sig ikke reducere til en fiktionsfigurs holdning, men er gyldig også dér, hvor Huysmans taler i eget navn. Gentagne gange plæderer han for, at landskabsmaleriet – hvis det skal være på højde med sin tid – må modsvare en natur under moderne forhold. Væk skal den “muntre operettenatur” og velkomponerede, dramatiske landskaber med forgrund, mellemgrund og baggrund, med skov, himle og sole, der kun adskiller sig fra mytologiske scenarier ved “lidt færre nymfer og ruiner”. Alt udført efter en velafprøvet opskrift, der efterlader den blasert-irritable beskuer med en fad smag i munden som efter en tallerken hestebønner. Der venter følgelig en guldgrube for den kunstner, der magter at gestalte naturen på moderne vilkår (Huysmans 1883, 114-15).



Jean-François Raffaëlli, *The Bièvre*, 1880. Koldnålsradering på pergamentpapir. Clark Art Institute.

Den mistrevne natur

En sådan kunstner er Jean-François Raffaëlli, der i 1880 på *L'Exposition des indépendants* udstillede en række akvareller og farvelagte raderinger af parisiske udkantsområder og af landskaber, overstrøet med gipsaffald og murbrokker, hvorimellem en smule mistreven vegetation møjsommeligt pinte sig op, mens fabriksskorstene i synsranden gylpede sorte klumper af røg op. Det var landskaber, der i Huysmans' heftige antropomorficeringer bredte sig "blegsottige" og "anæmiske under himlens uendelighed", "forpinte af spleen", af "storladen melankoli" og "klagende skønhed" (Huysmans 1883, 114-15). Raffaëllis naturskildringer frembar for Huysmans en radikal ny og anderledes, ja, moderne skønhed, der udøvede en emotionel og æstetisk tillokkelse. Det gjorde de, fordi naturen hverken var landlig eller urban, men noget tredje, "en egenartet verden, forstemmende og gold, men, netop som forladt og øde, indtagende" (Huysmans 1921, 113).

Den mistrevne natur fandt Huysmans i periferiens zoner af *terrains vagues*. Det var områder, som – efter den haussmanske modernisering og omorganisering af Paris, der var påbegyndt i 1860'erne – henlå som overskudsområder mellem de ydre boulevarder og en dobbelt ring af udflyttede fabriks- og forarbejdningsindustrier og fortifikationslinjer med militærforlægninger. For saneringen af Paris med boulevardernes aksiale ordensprojekt og pragtbygninger som fokuspunkter var ikke kun en omformning af Paris' fysiske udtryk, men også en "strategisk forskønnelse", der skulle muliggøre tropernes hurtige og effektive indgreb mod opstande og revolutioner (Lyhne, 87ff.).

Mellem industriens og militærets dobbeltringe lå der følgerigt et bælte af ruralt-urbane brakområder uden funktion. Udpinte overskudsarealer med sparsom vegetation mellem affald, rør, skrot, flaskeskår, spild og efterladenskaber fra nærliggende fabrikker. Uden veje eller infrastruktur. Ubestemte og ubenyttede områder, der henlå som ubebyggede eller – med den danske forfatter og reporter Richard Kaufmann – var "erobret af Pauperismen". Af fattige, fordrevet fra det renoverede

Paris, af subsistensløse, vagabonder, rejsende og kludesamlere, hele det elendigheds kompagni, der på “deres Dynger af alt Slags Affald” fandt ly i “Lerhytter uden Vinduer og Døre” og “gamle Menagerivogne” (Kaufmann 1882, 310-11). Til tider i en koncentration, der antog form af rene slumbyer. Som La Cité Doré (også kendt som kludesamlerbyen) og La Cité des Kroumirs i 13. arrondissement, øst for Gobelinsmanufakturterne og Place d'Italie, der ifølge avisen *Le Temps* 23. februar 1882 var som en åben kloak (Gallica). Fotografen Eugène Atget forevige i 1913 de socialt marginaliserede i randzonerne i fotoserien *Zoniers*.



Eugène Atget, *Porte d'Italie; Zoniers*. Fotografi.

Terrains vagues

Ovenfor har jeg, med inspiration fra landskabsarkitekter som Tom Nielsen og Ellen Braae, brugt betegnelserne overskudsområder og ruralt-urbane brakområder (Nielsen 2001, 25; Braae 2003, 10f.). Michel Foucaults begreb om *heterotopien* som modrum og begreb for “en slags steder som er uden for alle steder, også selvom de faktisk kan lokaliseres” (Foucault, 90, ov. af Mette Kristine Kjær), kunne også have været bragt i anvendelse. Ligeså *wasteland* – i begrebets treenighed af ødemark, spild- og affaldslandskab. Men det forekommer mig, at betegnelsen *terrain vague* byder sig til som et overbegreb for hint vage terræn, der både rummer det øde, ødelagte og overflødige. Samt det tiloversblevne som det, der både er i overflod, i overskud og et ubestemt potentiale. Endelig også, fordi begrebet som betegnelse for et topologisk, økonomisk og æstetisk mellemområde eller ingenmandsland (Nitsch, 3) er afgørende for forståelsen af Huysmans’ fremstilling. Videre igen, fordi *terrain vague* er genkommende i fransk litteratur, i hvert fald siden begyndelsen af 1800-tallet (Korpus, online), og fordi Huysmans anvender det.

Opslag i *Larousse* og i *Le Petit Robert* giver en næsten enslydende definition af *terrain vague* som ‘et uopdyrket og ubebygget område i nærheden af en by’. Denne helt overordnede definition er alment anerkendt. Også skulptøren Willy Ørskov, der i 1976 helligede det vage terræn en kunstteoretisk undersøgelse, understre-

ger, at *terrain vague* betegner et udyrket, ubenyttet, ubestemt udkants-, grænse- og overgangsområde. Hertil føjer han to centrale, karakteriserende elementer. For det første midlertidigheden og anomien, u-ordenen. Et *terrain vague* er “en reserve i venten på at blive inddraget i systemet; indtil da er det (næsten) uden for kontrol, et (næsten) lovløst område.” For det andet, at det er et område, der er “dispenseret for betydning, et værdivacuum.” Eller rettere, hvor “en betydningsproduktion hele tiden er på vej, er latent.” Dels immanent, i form af det Ørskov kalder for en syntaks for opbygning og nedbrydning – stablinger, hegn, trampede stier og “strukturer som ikke længere opretholdes, [...] som er i forskellige grader af nedbrydning”. Dels i form af en ekstern betydningsstilskrivning. Den forladthed, slidthed og hærgethed, der kendetegner et *terrain vague*, “vækker let følelser”, men det er ikke området i sig selv, der “rummer eller udtrykker nogen desperation eller bedrøvelse”. Enhver sentimentalitet, forfaldsromantik, melankoli eller andre følelsesmæssige udtryk vil være “tilskrevet det af betragteren” (Ørskov 1992, 17 & 18, 20-21, 18).

Det understreges af den etymologiske betydning af ‘vague’. Det franske *terrain* svarer stort set til det danske *terræn*, der overordnet betegner “et landområdes jordoverflade især med hensyn til kontur, kvalitet og bevoksning” (ODS). Terrænets topografiske og geologiske definition bestemmes som *vagt*. Etymologisk viser ‘vague’ at have tre hinanden komplementerende betydninger: 1) *vague* (adjektiv) i betydningen *vag* – af *la. vagus*: noget ubestemt, upræcist, sløret, usikkert, konturløst – og 2) *vague* i betydningen “vakuum” og “vakant” – af latin *vacuus*, dvs. “tomt, ubesat, ubenyttet”, men også “frit, tilgængeligt, ledigt, ureguleret”. Samt – afledt af substantivet *vague* (bølge), der etymologisk har germansk-norrøne rødder – som noget 3) bølgende, flydende, uafgrænset, ustabil, fluktuerende (Blinkenberg & Høybye; Broich 2019, 15-16, Braae, 89).

Terrain vague er da en enhed af et ‘tomt’, ‘vakant’ og ‘ubestemt-flydende’ område, uproduktivt, men mærket af resterne af menneskelig aktivitet. Og et område, kendetegnet ved territorial fremmedhed, af en ureguleret andethed, der med den spanske arkitekt Ignasi Solà Morales på en og samme tid gør det til den urbane ordens negative spejlbillede og til et suggestivt potentiale, “et rum for det mulige, for forventning” (Solà Morales 2013, 26).

Det er den slags områder, der interesserer Huysmans og hans fiktive talerør.

Naturens anæmi

I *Salon de 1879* fremhæver Huysmans det for ham æstetiske tilfredsstillende ved det moderne landskab, nemlig at det var industrielt omformet: “Théophile Gautier har skrevet et eller andet sted, at ingeniørerne ødelægger landskaberne. Men nej! De modificerer dem blot og bibringer dem i de fleste tilfælde en mere egenartet og intens tone. Fabriksskorstenene, der rejser sig i det fjerne, forlener det nordlige Paris, f.eks. Pantin, med en melankolsk storhed, det aldrig ville have haft uden dem” (Huysmans 1883, 84). Eller med en endnu mere radikal formulering fra 1878: Naturen er “kun interessant, når den er skravlet og forpint” (Huysmans 1880, 50). Kun som hærget og modificeret af menneskelig aktivitet kan naturen fremvise hin hybriditet mellem det naturlige og det artificielle, der er betingelsen for en flydende betydningsdannelse mellem fysiske synsindtryk og psykisk opladning.

I romanen *En ménage* [Samliv] fra 1881 lader Huysmans maleren Cyprien Tibaille beskrive et *terrain vague* i dets enhed af 1) et topologisk vakant rum, 2) et økonomisk *wasteland* eller ødemark, der på en og samme tid er udenfor det økonomiske kredsløb og samtidigt mærket af det, samt endelig 3) et æstetisk rum, hvor det vage terræn tager form af et egenartet skrotlandskab. Alt i en diskurs, der glider gennem flere registre:

“ I dette område, hvis mishandlede overflade var dækket af hæslige skorper og knuder; hvis afflåede veje var overstrøet med flager af gips, der lignede melagtige skæl fra en hudsygdom, fandt han en pinefuld, klagende overensstemmelse med lidelserne hos de stakler, der mørbankede, svedende, udmattede var på vej hjem fra fabrikkerne, snublende over murbrokker og gipsaffald, glidende i hjulsporene, sjoskende af sted, halvkvalte af hosteanfald, sammenkrummede under en piskende regn og en bidende vind, resigneret bakkende på en snadde. (Huysmans 2019, 342; da. 1911, 109)

I en første betragtning virker beskrivelsen af det industrielt omformede spildlandskabs distinkte, egenartede skønhed til at rumme elementerne til en kritisk analyse af industrialiseringens rovdrift og udpining af arbejdskraften og naturgrundlaget. Men afdækningen af sammenhængen mellem naturdestruktionen og de pauperiserede arbejdere er samtidig en tildækning. For beskrivelsen er kendetegnet ved en egenartet omvending, hvor den ødelagte natur antropomorficeres. Om overfladen på det udpinte område bruges ordet ‘épiderme’, (over)hud, ligesom hjulsporene gennem landskabets hud karakteriseres som ‘écorchée’, som hudløs, afflået hud. Ordvalg, der fortættes i en sammenligning, hvor industriens restaffald – flagerne af gips – lignedes med et legeme, vansiret af en hudsygdom. Med sammenligningen som greb forvandles således en af industrialiseringen forurenede og udpint natur til et legeme, der dernæst – som sygdomshærget hudnatur – danner bagtæppe for den arbejdskraft, der udslidt og hostende vakler hjem.

Denne dobbelte registrering af industrialiseringens destruktion af arbejdskraft og natur er ikke båret af indignation. For det er hverken naturen eller de udslidte arbejdere, der er i centrum, men imaginationsevnen:

“ Han så i randområderne, som strækker sig rundt om det fattige Paris, et naturens spe-dalskhedssanatorium, et landskabernes Saint-Louis-hospital, og han følte et blidt vemod ved synet af disse steder og landskaber, en velgørende medynk for denne sygelige natur, som med sin morderiske ånde fremskyndede de uhelbredelige onder, der var udklækket af druk og sult. (Huysmans 2019, 342; da. 1911, 109)

Forskydningsrækken er her ført et skridt videre. Det af hudsygdomme lidende naturlegeme fordobles i et naturens sygehus for smitsomme sygdomme, i tuberkulosesanatorium og i hud- og kønssygdommenes hospital. For l'Hôpital Saint-Louis var specialhospital for dermatologiske og veneriske lidelser. Og videre forudskikkes, hvordan naturens smittefarlige åndedrag fremavler og fremskynder de onder, der følger af den tomme tallerken og den fyldte flaske, af sult og druk, nemlig sygdom og død.

Det er en skildring af social nød, der ikke søger forklaringer eller appellerer til handling, men derimod til en registrering af scenariets følelsesmæssige og æstetiske virkning. Det, Huysmans lader maleren Cyprien Tibaille formulere, er i realiteten et program for et landskabsmaleri under moderne forhold. Naturen glæder øjet og byder sig til som motiv for kunstneren, når den viser sig som ødelagt, forkrøblet og på vej mod tilintetgørelse. Det humane har i et sådant landskabsmaleri, der er på højde med sin tid, ingen forrang. Skrot og mennesker er på samme niveau og har samme værdi som æstetisk værdsat affald. Samtidig frembringer denne proces, hvor de ydre sanseindtryk glider sammen med den indre opladning, et værk, der på en gang er landskab og sjælelandskab; et menneskeværk, spleenetisk og melanolsk. Sjælens *terrain vague*.

Ikke for ingenting udhævede den franske forfatter og kritiker Remy de Gourmont i 1896 Huysmans' evne til at se (Gourmont 1896, 201). Det gjorde alle i samtiden. Også Zola, der i 1881 kaldte Huysmans for "sansningens excessive digter", der myopisk opjog "det sjældne, det udsøgte, det exceptionelle" i det hverdagslige, i detaljens detalje, for derefter – gennem en "nervesitrende omsætning" – at udestillere det sete og sansede i beskrivelser uden lige (Zola 2003, 810-811). Hele tiden i en sprogdragt, der for Zola var på kanten af det for meget. For Huysmans' stil er proppet med neologismer, *argot*, forældede vendinger og tekniske udtryk fra de mest forskelligartede områder.

Men øjet stod aldrig alene. Altid forbandt det sig med næsen. Her i Paul Valéry's karakteristik: "Hans mærkelige næsebor vejrede alt det, som var kvalmende. Den væmmelige dunst fra knejperne, den fordærvede beske røgelse, de fade eller forpestede lugte fra snaskerne og natteherbergerne, alt det, der oprørte sanserne, æggede hans geni." (Valéry [1925], 1978, 294). Gennemspillet i sit fulde usædvanlige, undtagelsesagtige og manierede register fortættes øjets og næsens arbejde i beskrivelsen af La Bièvre.

La Bièvre

Det andet eksempel på områder, der tiltrak Huysmans, var afsnørede enklaver inde i Paris, hvor haussmanniseringen endnu ikke havde fuldført sin ødelæggelse af *le vieux Paris*. I modsætning til yderområderne med deres vage, flydende, ubestemte *terrains vagues*, der – udviklet som de var på modernitetens betingelser – værdsattes som anomiske modrum til den urbane orden og som vakante betydningsrum for projektive besætninger, var der her tale om områder, der var tunge af betydning og historie. Nemlig kvarterer omkring La Bièvre, Paris' anden flod, der som nævnt løb gennem 13. og 5. arrondissement og mundede ud i Seinen lidt nord for den nuværende Gare d'Austerlitz.



Joris-Karl Huysmans (1848-1907) af Felix Vallotton, ca. 1898.

I århundreder var flodens vand blevet brugt af farverier, garverier, blegierier, vaske-
rier, bryggerier, lim- og stivelsesfabrikker, papirværker, gobelinmanufakturer, stalde
og slagterier til produktion og som afløb for spildevand. Fra midten af 1870'erne og
frem til 1912 var floden gradvist blevet rørlagt som led i bestræbelserne på at forbedre
de sanitære forhold og sanere armodens kvarterer. I de sidste årtier af det 19. århund-
rede var de ca. 1300 meter af floden, der endnu var åben, en langsomt flydende kloak
af kemisk og organisk affald. I 1912 var rørlægningen fuldført og La Bièvre var en del
af det parisiske kloaksystem (Depeyrot; Nettleton, 264).

Det er denne flod, Huysmans helliger sine mest intense beskrivelser. Første gang
i 1874 i debutværket *Le Drageoir aux épices* i den prosalyriske opsats "La Rive gau-
che", året før beslutningen om rørlægningen blev taget. Fire år senere fulgte essayet
"La Bièvre" i tidsskriftet *L'Artiste*, 27. april 1878, der i let omarbejdet form blev op-
trykt i *Croquis parisiens* (1880) i sektionen *Paysages*, som også rummede "Le Caba-
ret des peupliers" – ligeledes en meditation over la Bièvre. I udvidet og omskrevet
form udkom "La Bièvre" i 1886 i det hollandske tidsskrift *De nieuwe gids* – her kaldte
Huysmans i et brev til redaktøren Arij Prins (29. maj 1886) essayet for 'la prune-
lle de mes yeux', sin øjesten. I 1887 kom det i *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* og
i 1890 i publikationen *Les vieux quartiers de Paris. La Bièvre*. Atter igen i 1898 i *La
Bièvre et Saint-Séverin* for slutteligt at være en del af en nummereret de luxe-udgave
i 1901: *La Bièvre, les Gobelins, Saint-Séverin*.

La Bièvre og kvartererne omkring floden er således gennemgående i forfatterska-
bet, hvorfor Huysmans' beskrivelser fra 1874 til 1901 bliver en registrant både over La
Bièvres vej fra forurenede vandvej til rørlagt kloak og over det gamle Paris' forsvinden.

En mødding, der bevæger sig

I beskrivelserne af La Bièvre opnår Huysmans' særegne stil, der er kendetegnet ved
at udvinde ordenes pragt af det, der ækler og ægger sanserne, et højdepunkt.

Her i en længere, fortættet passage fra 1880, der intoneres med et litani over bystyrets beslutning om at rørlægge La Bièvre: “Åh! Har de mennesker, der har besluttet at udplyndre og ødelægge dens bredder, aldrig følt sig bevægede af de fattiges fortvivlede passivitet, af de syges klagende smil? Beundrer de kun naturen, når den er stolt og pyntet?” (Huysmans 1880, 56).



La Bièvre. Postkort fra serien “Det gamle Paris”.

I den videre – på en gang nøgternt-dissekerende og opstemt-eksalterede fremstilling – forlenes La Bièvre med en særegen attraktionsværdi, kloakkens:

“ [...] denne mærkelige flod, dette afløb for affald i alle former, denne kloak, hvis farve er grå som skifer og smeltet bly, der her og der bobler i grønlig hvirvler og er overstrøet med stjerneformet grumset spyt. Og som gurgler hen over en sluseventil og hulkende forsvinder ind i hullerne i en mur. Nogen steder er vandet som lammet og ser ud, som om det er gennemgnavet af spedalskhed; det står stille, så rører det igen på sin flydende sod og genoptager sit hæmmede løb gennem dynd og mudder. (Huysmans 1880, 56-57)

Herefter følger en beskrivelse af årsagen til La Bièvres tilstand – en delvis førindustriel, men voldsomt forurenende produktion i alle dens former – suppleret med en gengivelse af de slummede bosættelser langs kanalkanten.

“ Hér, afskallede hytter, skumle skure, salpeterskjoldede mure, mursten belagt med kedelsten; alt i alt en samling af mørke, glansløse farvetoner, mod hvilke en rød shirtingsdyne i en vindueskarm udslynger sin tindrende farvetone som en reveille. Dér, aflukker uden skodder til hvidgarverne, omvendte trillebøre, en tregrenet lyster, en rive, klippet uld i stivnede bølger, en høj af garverbark, hvor en høne med skarlagensrød kam og sorte halefjer går rundt og pikker.

I luften totter uld, rusket af vinden; skrabede skind, der breder sig ud og løsner deres ugarvede hvidhed fra det grønligt forrådnende gitterværk; på jorden vattersottige baljer, enorme tønder, hvor visne blades farvetoner blander sig med snavset blå fra hudernes

flydende skorper; længere fremme igen, popler, stukket ned i det slammede ler; faldefærdige rønner, bunket ovenpå hinanden; uhumske stalde, hvor en hel bestand af rollinger gærer i vinduer, der er smykket med beskidt linned. Ja, Bièvre er en mødding, der bevæger sig! (Huysmans 1880, 57)

Det første, man mærker sig i denne akkurate beskrivelse, er intensiteten, som de løsrevne synsindtryk forlener den filosoferende peripatetiker med. Det næste, der træder frem, er, at skildringen er uden tendens. Floden og de omkringliggende kvarterer – dette hjørne af naturen – er set gennem et temperament, der forvandler det beskuede til tableau, til et bylandskab *à rebours*. Det er Bièvres unaturlighed, dens podning med produktionens efterladenskaber, med affald og kemikalier, der opliver den med det kunstiges farverigdom og tilintetgørelsens frugtbarhed.

Som det gjaldt for beskrivelsen af de udpinte zoner uden for byen, gælder det også her, at der sker en forskydning fra et socioøkonomisk felt til et æstetisk, fra en beskrivelse af elendighed til en farvernes øjenfest. Gengivelsen af de synsindtryk, den slammede flod afkaster, er holdt i *grisaille*, som punkteres af en dynes og en hønes røde farve, der dernæst i en synets og hørelsens synæsteti fortættes i en skarlagensrød reveille, i militærets vågn-op-signal.

Garvningens forskellige processer benævnes ligesom arbejds- og leveforhold, men alt indfældes i ordenes maleri, i kontrasterende farvetoner, der henter deres intensitet fra kemiens og forrådnelsens attack på huden. Men øjet står ikke alene, til synet klæber sig lugtesansen og taktiliteten. I beskrivelsen dominerer slam, mudder, dynd, affald, forrådnelse, snavs, sod og uhumske, der dels æstetiseres, dels antropomorfiseres og sygeliggøres: som grønligt spyt, spedalskhed og vattersot, som hulken, gurglen og fermentering. Bemærkelsesværdigt, ja, oprørende, er det vokabular, der anvendes i beskrivelsen af smårollingerne i vinduerne i "uhumske stalde". For det første mængdebetegnelsen, de er en masse, en hob, en bestand. For det andet verbummet. Børnene 'fermente', de gærer, bulner, svulmer op så at sige ved egen indre fermentering. Ved at anvende et verbum, der ikke hører hjemme i det menneskelige register, fremsuggeres forestillingen om, at fattige i deres bundløse elendighed avler en sværm af svampede, opsvulmede børn. I sig selv har de ingen interesse. Men som synsindtryk, legeret med ækelhedens taktilitet og kondenseret i fermenteringens karakteristik, bidrager de, ligesom det fermenterende affald i floden, til at få Huysmans' vokabular til at fermentere og formere sig.

Den citerede passage, der har hentet sit forråd af ord fra yderst heterogene registre – medicinen, kemien, fysiologien, fordøjelsen, ølbrygningen, maleriet og militæret – og forbundet dem i en kompleksitetens og sidestillingens enhed, fortsætter, nu med inddragelsen af søfarten og musikken i en lugtenes og lydenes samklang, der afsluttes med en appel til dem, der har besluttet La Bièvres skæbne:

“ Men den overrisler de sidste popler i byen. Ja, dens stillestående vand udsender en mugen, ildelugtende stank og ådselskulens grove vellugte. Men smid en spygatsrende ved foden af et af træerne, og det vil i lang tid udspy hikkende melodier fra dets maves fulde

dyb, og i denne elendighedens dal vil en tiggerkones jammerlige stemme løfte sig, og foran vandet vil hun kvæde sørgelige viser, opsnappet på må og få fra varieteer, sentimentale sange om de små fugle og bønner om kærlighed. Griber denne klynken jer ikke om hjertet? Er denne hulkende stemme ikke selve et fattigt arbejderkvarters triste skrig! (Huysmans 1880, 57)

Efter at have opsummeret La Bièvres løb fra dens udspring sydvest for Paris til de steder, hvor den endnu har et åbent løb, lader Huysmans den til slut forsvinde “forkrøblet, stinkende og udmattet ind i en kloak, som opsluger den i én slurk og gylper den ud igen i et forglemt hjørne af Seinen” (Huysmans 1880, 62).

De overflødiges kompagni

Omkring La Bièvre fandtes den dybeste armod i kvarterer, hvor den parisiske byfornyelse endnu ikke var nået frem, men som ikke desto mindre var mærket heraf. Politikeren og forfatteren Othenin d’Haussonville beskrev i 1881 i en dobbeltartikel i *Revue des deux Mondes* de nødlidende og fattiges forhold ud fra den tese, at haussmanniseringen havde frembragt “to former for fattigdom, den gamle, der skjuler sig og klumper sig sammen i seksetagers huse” i afsnørede enklaver inde i Paris, og “den nye, der breder og former sig i voldsom hast i periferien”. De to typer af fattigdom, fandt han, var “forskellige af udseende, ja, sågar af sæder og skikke” (d’Haussonville, 829, for henvisning Costa Meyer 2022).

Det er de gamle fattigdomskvarterer, Huysmans i *Les vieux quartiers de Paris* (1898) forevige i deres forsvinden. Mange af beskrivelserne var baseret på mangeårige ekskursioner i pauperismens verden. Således botaniserede Huysmans alene eller i selskab med venner i årene 1890-91 hver søndag i *la vie de crapule*, i krapylets socialt fornedrede liv. I særdeleshed i det leben, der foregik i og omkring etablissementet Château-Rouge, også kendt som Guillotinen. Det var beliggende i rue Galande, mellem Place Maubert og rue Mouffetard, en gade, der var berygtet for sine knejper, og som den tidligere politichef Gustave Macé i 1887 karakteriserede som “sande Arnesteder for Svineriet og Lasten i deres elendigste Skikkelse” (Macé, 54, ov. af Erna Juel-Hansen). Her fylkedes et societet af kanaler, bestående af omstrejfer, kludesamlere, tiggere, prostituerede, alfonser, drukkenbolte, tyve, hælere, undvegne tugthuslemmer, arbejdsløse, nattesvømmere. Alle søgte de forglemmelse i drukkenheden. Alle var de på vej mod bunden, alle var de *hommes de trop*, medlemmer af de overflødiges kompagni. Alle var de som menneskelige vragester slynget ud over afgrundens rand. Alle var de, med Huysmans’ udtryk, *aux purotin*, på røven.

Château-Rouge havde i stueetagen tre rum. I det første, et enormt rum, der vendte ud mod gården, halvsov “vagabonderne” i halvmørke; i det andet, en kæmpemæssig kraftigt oplyst sal, drak og spillede “soutenører, slyngler og kriminelle”, mens de bevidstløst “døddrukne” sov i det tredje. Det trange rum var bælgmørkt og kendt som *La Morgue* “Lighuset” eller *La salle des Morts*, “De dødes sal”. For et par sous fik de elendige lov til at ligge hulter til bulter i deres pjalter og branderter på bænke, borde og gulv til lukketid, klokken to.

Her var det ikke øjet, men næsen, der sonderede i æggende og æklende udsondringer. Som var de levende affald registrerede Huysmans' næsebor en kakafoni af uddunstninger fra deres "fedtede, uhumske pjalter" og "en odør af harsk mælk, blegevand og brækrod" fra deres sammenstuede kroppe. For at få mest ud af den yderste elendigheds burleske anbefalede han, at besøgende på ekskursion skulle "opsøge stedet om vinteren, klokken to om morgenen, når rummet rømmes; folk kravler hen over hinanden, og den fade lugt fra strømper forstærker de, Gud vide hvorfor, undslupne lugte af svovlbrinte" (Huysmans 1898, 154-56).

Anbefalingen reflekterer, at Château-Rouge og De døde Sal var blevet en turistattraktion. Oscar Wilde var der i 1891 – sammen med maleren Will Rothenstein og Robert Sherard, hans først biograf. Ligesom også, blandt mange, Rachilde, Jean Lorrain og Marcel Schwob (Griffiths, 3-26). Alle fra dekadencekunstens første generation. Alle skrev de om deres indtryk. Som også journalister, reportere, socialhygienikere som Macé og Othenin d'Haussonville. Ligesom Richard Kaufmann, der som nævnt ovenfor havde et skarpt blik for sociale årsager til, at mennesker havnede som "Samfundets Bundfald" eller i "Pauperismebæltet".

Kendetegnende for Huysmans' beskrivelser af Château-Rouge og de omkringliggende kvarterer er, at hans fremstillinger på en og samme tid er nøgterne og gennemtrængt af den overskridende ordenes lyst, som synet og lugten af elendighed vakte i ham. Men også af indignation og protest. Hans skildringer er rekviemmer til en verden af i går, til de gamle pariserkvarterer, der var dømt til undergang. Eller rettere for fattigdommens vedkommende til at blive fordrevet til udkanternes pauperismebælter. For ligesom La Bièvre var også de tætbebyggede slumområder ved at "falde under Demoleringshakken" (Kaufmann 1887, 95).

Huysmans' nostalgi for verden af i går er ikke rørstrømsk, men gennemtrængt af forbitrelse over, at det fattige, pittoreske Paris likvideres i den moralske og sanitære renligheds navn. At boulevarders geometriske linjeføring erstatter labyrintiske, krogede gyder; at ensartede boligkarréer, "nybyggeriets banaliteter", rejser sig der, hvor faldefærdige rønner lå; at gasbelysning og sanitet træder i mørkets og affaldets sted, og at luksus og cirkulationens parfumeduftende schein forjager elendighedens armé og stanken fra produktionen til udkantsområderne. Med Kaufmanns fyndige formulering, så "rige Paris" kunne "færdes roligt i sin Stad af Boulevarder og Avenuer uden Frygt for at rendes paa Ærmet af Elendigheden" (Kaufmann 1882, 310).

Men, som Huysmans konkluderer, forsvinder armodens og elendighedens underverden ikke ved at blive fordrevet til et andet sted:

“ Alle ved udmærket godt, at man ikke forbedrer forbrydere ved at flytte dem, og at en bys sundhedstilstand ikke bedres ved at rive huse ned for at udvide gaderne eller ved at erstatte gamle stinkende gyder og gårde med den moderne forurening af røg og spildevand fra fabrikkerne. (Huysmans 1898, 223)

Tonen i *Les vieux quartiers de Paris* er gennemsyret af en pessimistisk antikapitalisme, der først og fremmest artikulerer sig som ubehag ved en verden, hvor alt er gennemtrængt af vareforholdets hæslige *utilité*, af begæret efter at gøre "lukrative

forretninger” og af had til kunsten. Huysmans afslutter bogen om La Bièvre og Paris’ gamle kvarterer med en resigneret konstatering af forsvindingens uundgåelighed:

“For ingeniørernes had til alt, hvad der stadig bærer kunstens præg, er umætteligt, og de vil ikke stoppe, før de fuldstændigt har udslettet de sidste spor af det gamle Paris. Efter den melankolske og charmerende Bièvre, som de til sidst har dræbt og begravet i en kloak, bliver det nu Saint-Séverins tur; sådan er det bare. (Huysmans 1898, 224)

Det over så mange år genudgivne og omarbejdede essay, “La Bièvre”, bliver derfor i realiteten et fortætningspunkt for Huysmans’ afsky for det 19. århundrede, dette for ham fremskridtets, nyttens og kapitalismens hæslige sekel.

Othenin d’Haussonvilles tilføjer en politisk dimension til sin analyse af, hvad forflytningen af fattige fra det indre Paris til udkanten betød. For de fordrevne mistede deres tilhørsforhold til bestemte kvarterer og blev i periferien til en “ubefæstet, elendig og forbitret population”, som hele tiden blev større gennem tilførslen af nye “udskud, som udstødes fra Paris”. De bor ikke blot i “områder med sundhedsfarlige virksomheder”, men også sammen med “nykaledonske kandidater” – dvs. hjemvendte kommunarder efter generalamnestien i 1880. Skulle der opstå en “ny pariser-epopé som under Kommunen”, føler Othenin d’Haussonville sig overbevist om, at de bevægelige masser i pauperiseringsbæltet er rede til at tage “revolutionsscepteret” og slå følge med oprørere fra Belleville og Montmartre. Eller med andre ord: De elendiges skarer i de nye fattigområder er farlige, fordi de er vanskelige at overvåge og kontrollere og derfor burde “udgøre en vedvarende bekymring for de offentlige myndigheder”. Tragikomisk er hans forslag til løsning på miserabiliteten, at myndighederne “må gribe til velgørenheden” (Othenin d’Haussonville, 829).

Terrains vagues og La Bièvre – i dag

Hvor La Bièvres stinkende vand i 1912 endegyldigt var lagt i kloak, er dele af flodens løb i dag ved at blive genåbnet. Også denne gang som led i et byforbedringsprojekt, hvor flodens nu lindrende vand skal mindske virkningerne af de sundhedsskadelige hedeølger, der rammer Paris.

Hvor områderne af *terrains vagues* mellem industri- og fortifikationslinjerne hastigt blev opslugt af Paris’ vækst op gennem det tyvende århundrede, opstod der med afindustrialiseringen fra 1980’erne og frem nye *terrains vagues* i form af forladte områder, hvor der tidligere havde ligget industri- og produktionsvirksomheder. Som f.eks. Paris’ største kompleks af slagterier og kvægmarkeder i La Villette, der efter nedlæggelsen i 1974 lå hen i forfald. I dag er Parc de la Villette et urbant-ruralt kulturelt landskab med spor af det, der var. Den store *Halle aux Boeufs* er konverteret til messehallen *Grande Halle* – i foregribelse af det, som skal komme, gennem det, der var: *Cité des sciences et de l’industrie*. Som i dag, hvor gentrificeringer har okkuperet Operkampf, Belleville og Pyramides og fortrængt de elendige til forstædernes øer af isolation.

Litteraturliste

- Braae, Ellen (2003): *Konvertering af ruinøse industrilandskaber*, Aarhus: Arkitektskolen i Aarhus.
- Broich, Jacqueline Maria (2019): "Terrains vagues: Urban Interspaces in French Cinema", <https://kups.ub.uni-koeln.de/73681>.
- Buvik, Per (2009): "Huysmans pensait-il que la nature ait fait son temps? De la nostalgie huysmansienne de l'authentique", i Marc Smeets (red.): *J.-K. Huysmans chez lui*, Amsterdam: Rodopi.
- Christensen, Søren (red.) (2019): *Simmel – sociologiens eventyrer*, Frederiksberg: Nyt fra Samfundsvidenskaberne, 2019.
- Depeyrot, Thierry (2022): *De Guyancourt à Paris La Bièvre*, Paris: Depeyrot.
- Foucault, Michel (1997 [1967]): "Andre rum", i *Slagmark* 27, s. 87-96, <https://doi.org/10.7146/sl.v0i27.103872>.
- Garçon, Maurice (1941): *Huysmans inconnu, du bal du Château-rouge au monastère de Ligugé*, Paris: Albin Michel.
- Griffiths, Richard (2013): "The Château-Rouge and the Père Lunette: Insights into the 'Slumming' culture of late nineteenth-century France", i *French Cultural Studies* 24.1, s. 3-26, <https://doi.org/10.1177/0957155812464160>.
- Gourmont, Remy de (1896): *Le Livre des masques: Portraits symbolistes*, Paris: Mercure de France.
- Huysmans, J.-K. (1883): *L'Art moderne*, Paris: Plon.
- Huysmans, J.-K. (1880): *Croquis parisiens*, Paris: Henri Vaton.
- Huysmans, J.-K. (1921): *Le Drageoir aux épices*, Paris: Crès.
- Huysmans, J.-K. (2019): *Mod strømmen*, oversat af Annette David, København: Det Poetiske Bureaus Forlag.
- Huysmans, J.-K. (2019): *Romans et nouvelles*, Paris: Gallimard.
- Huysmans, J.-K. (1911): *Samliv*, oversat af Paul Vogelius, København: Martin's Forlag.
- Kaufmann, Richard (1882): *Fra det moderne Frankrig*, København: Gyldendal.
- Kaufmann, Richard (1887): *Paris under masken*, København: Gyldendal.
- Korpus (u.å.): "Terrains vagues in Literatur & Film", <https://www.terrainvague.de/korpus>.
- Lyhne, Vagn (1990): *Savnets vellyst: Charles Baudelaire i det 19. århundrede*, Aarhus: Klim.
- Macé, Gustave (1892 [1887]): *Net Selskab [Un joli monde]*, oversat af Erna Juel-Hansen. København: Høst & Søn.
- Meyer, Esther da Costa (2022): *Dividing Paris: Urban Renewal and Social Inequality, 1852-1870*, Princeton: Princeton University Press.
- Morales, Ignasi Solà ([1995] 2013): "Terrain Vague", i Patrick Barron og Manuela Mariani (red.): *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale*, London: Routledge.
- Nettleton, Claire (2015): "A Lost Paradise on the Left Bank: An Ecocritical Analysis of J.-K. Huysmans' 'La Rive Gauche' and 'La Bièvre'", i *Dix-Neuf* 19.3, s. 260-73, <https://doi.org/10.1179/1478731815Z.00000000081>.
- Nielsen, Tom (2001): "Overskudslandskaber", i *Nordisk Arkitekturforskning*, 14.1, s. 25-41. <http://arkitekturforskning.net/na/article/view/349/305>.
- Nitsch, Wolfram (2015): "Terrain vague: Poétique des espaces urbains intermédiaires dans la littérature française contemporaine", i *Viatica* 2, <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=518>.
- Norup, Lis (2020): "Pariserkommunen i det franske sprog: Et portræt af J.-K. Huysmans", i *Standart* 34.2-3.
- Norup, Lis (2003): "Udtrykkets furie: Dekadencens kunst og kritik". Upubliceret afhandling, Aarhus.
- Othenin d'Haussonville (1881): "La Misère à Paris I: La population indigente et les quartiers

pauvres”, i *Revue des Deux Mondes* 45.4, del 1, s. 812-49.

Sanders, Hans (1979): “Naturalismus und Ästhetizismus”, i Peter Bürger, Christa Bürger og Jochen Schulte-Sasse (red.): *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt aM.: Suhrkamp, s. 56-102.

Valéry, Paul (1978): *Variété 1 et 2*, Paris: Gallimard.

Zola, Émile (2005): *Œuvres complètes*, bd. 11, Paris: Nouveau Monde éditions.

Ørskov, Willy og Grethe Grathwol (1992 [1976]): *Terrain-vague*, Valby: Borgen.