

Passagerens hemmelige fædreland

Med Julio Cortázar under glashimmelen

MARTIN ZERLANG

“Allons enfants...” – Marseillaisen satte den franske revolution i toner, og man marcherede frem mod frihed, lighed og broderskab. Eller gjorde man? Umiddelbart før revolutionen åbnede den første passage i Palais Royal, og her i det overdækkede butiksstrøg promenerede man mellem luksusvarer, slentrede fra bod til bod, flanererede. Man marcherer ikke i en passage.

Passagen var en helt ny, ja revolutionerende bygningstype. Den var gade og hus i ét, en efterkommer af bazaren og kolonnaden, en forløber for stormagasinet og transithallen, et drivhus for moderne kundepleje. Fra 1820'erne åbnede der hvert år nye passager i Paris. Og passagerne blev et yndet tilholdssted for de såkaldte flanerere, hvis største lyst var at drive af sted, på må og få, med blikket opladt for stadig nye indtryk.

Den store utopiker Charles Fourier udkastede med sin såkaldte phalanstère en fremtidsarkitektur inspireret af de glasoverdækkede passager. Han mente, at arkitekturen måtte indrettes efter menneskene, og da et menneske havde mindst 810 passioner, gik der mindst 810 personligheder på et helt menneske med en fuldstændig sjæl. Derfor måtte fremtidens arkitektur være storladet som Versailles, men indrettet på “almindelige” mennesker, ikke kun på konger. I de overdækkede passager kunne man netop bevæge sig rundt uden at blive våd i modsætning til den franske konge, der måtte lade sig overstænke som enhver småborger, der kalder på en droske foran sin butik. Som passagerne dannede phalanstèren en indendørs by, hvor selv universet rykkede inden for. Den gamle himmels stjerner “vil forekomme at være en ussel hob, helt ensformig og monoton” sammenlignet med de mange-farvede lys og lanterner på phalanstèrens glashimmel.

Passagerens “anden himmel” har også leveret titlen

til en novelle af Julio Cortázar, en novelle som dog i den danske oversættelse er blevet kaldt “Den tabte himmel”, og som i Fouriers phalanstère udmærker passagen sig ved at skabe et kunstigt paradis, hvor hverken sneen eller solen forstyrrer livet under stukken. Fortælleren er en børsrådgiver fra Buenos Aires, der er godt på vej ind i den mest rutineagtige borgerlighed, men han nærer en gammel passion for “kvarteret med de overdækkede passager”, som han kalder sit “hemmelige fædreland”, og lige så snart han træder ind i Güemes Passagen, træder han ind i en verden, hvor rutinen afløses af skæbnen, og hvor alle faste forestillinger om tid og rum opløses. Umærkeligt kommer han fra Güemes Passagen til Galerie Vivienne og fra Buenos Aires 1928 til Paris 1870. Man forstår, at han er “betaget af denne falske stukhimmel og de snavsede ovenlysvinduer, denne kunstige nat, der ikke kendte dagens tåbelighed”; og man har ikke vanskeligt ved at genkende inspirationens mytiske tegn i de ni stukmuser, som holder en guirlande frem i deres støvede hænder. Passagen åbner forbindelser mellem før og nu, her og der, jeg og du, natur og kultur, offentligt og privat, den store historie og den lille historie. I Cortázars novelle er der ekko i kalenderen, som går fra 1870 over 1928 og videre til bombningen af Hiroshima i 1945, men der er også ekko i kartografien, som trækker linjer mellem Europa og Sydamerika, Paris og Buenos Aires. Og i sofahjørnet hos fortælleren mor – under “det der kaldes konversation, kaffe- og anisdrikning” – går der en lige linje fra “landets politik” til “familiens sygdomme”.

Af indlysende grunde er passagen et førsteklasses billede på det, som antropologer kalder *rites de passage*, og fortælleren beskriver i smuk overensstem-

melse med disse antropologer passagen som en zone, hvor den herskende orden er suspenderet. Et territorium, hvor man via liminale erfaringer skaber sin egen orden eller skabende tilegner sig den herskende orden. Fortælleren mindes Guêmes-passagen som "et tvivlsomt område, hvor jeg engang for længe siden afkastede min barndom som en snavset klædning", men også som "en skattehule, hvor antydningen af synd og pebermyntepastiller blandede sig på det vidunderligste". Og henimod slutningen af novellen konstaterer han udtrykkeligt, at han i rotunden i Palais Royal "fødtes påny til livet fjernt fra Irmas [den forlovedes] dagligstue."

Som nævnt er fortælleren børsmægler, og når han sætter 1928 som det magiske år, hvor han trådte ind i passagerens mellemverden, er det nærliggende at læse det som et tegn på, at historien ikke bare har en psykologisk, men også en politisk dimension: 1928 kunne man opfatte som højkapitalismens sidste år; det sidste år hvor passagerne indhyllede den moderne verden i løfterige drømmebilleder. I 1929 krakkede Wall Street, krisen bredte sig til hele verden, og krisen udviklede sig til anden verdenskrig, der her skildres fra et argentinsk perspektiv, hvor det "nazistiske sammenbrud" i Europa modstilles gennembruddet for general Peróns fascistoide styre. Når Irma, der sammenlignes med en edderkoppehun, i novellens sidste sætning "uden større interesse" spørger fortælleren, om han til valget vil stemme for Perón eller bare "blive hjemme og drikke maté og beundre blomsterne i patioen", mere end antydes det, at privatlivet er klaustrofobisk, mens passagen rummer et politisk potentiale.

Hverken fortælleren eller forfatteren vil opgive passagen som drømmebillede. Julio Cortázar skrev hele sit forfatterskab i passagens tegn og skrev sig ind i den kongerække af forfattere, der har gjort passagen til den moderne digtnings hemmelige fædreland. Han var inspireret af den utopiske tradition fra Charles Fourier og Jules Verne, han var oplært i den surrealistiske tradition fra André Breton til Louis Aragon, og han var bekendt med den tyske kritiske teori, fra Theodor W. Adorno til Walter Benjamin, ja så bekendt at han i den essayistiske collagebog *Jorden rundt i 80 verdener* fortæller, at hans

kat lød navnet Teodoro Wiesengrund Adorno.

I det litteraturhistoriske ekkorum, som novellen "Den anden himmel" indskrives sig i, spiller surrealisternes kultbøger en vigtig rolle. Novellens to hovedafsnit indledes med et citat fra Comte de Lautréamonts *Chants de Maldoror*, og en mystisk, muligvis morderisk "sydamerikaner" danner modbilledet til det kedelige og konventionelle liv som børsmægler og borgerdyr. Fortælleren, der jo også selv er sydamerikaner, antyder da også hen imod slutningen, at der er en skjult forbindelse mellem sydamerikaneren og ham selv. I passagerne føler eksilforfatteren og andre landflygtige sig hjemme, på en måde.

I 1947 skrev Cortázar en slags manifest for det, han kaldte "Tunnelens teori", hvor han i forlængelse af dadaisme, surrealisme og eksistentialisme hylkede en avantgarde-litteratur, der skulle nedbryde skellet mellem kunst og liv. Forfatteren skulle ikke forme situationer i sprog, men forme sproget til situationen, og han skulle give sin antilitterære litteratur tunnelens karakteristika: "Den destruerer for at konstruere". Forfatteren skulle ud af "det smukke litterære rum".

Tunnelen er selvfølgelig en passage, og som tunnelen er passagen et rum, der er mere lukket end åbent, selv om det i sidste instans gerne skulle føre ud i det frie eller i hvert fald hen til et andet rum. I Cortázars forfatterskab myldrer det med sådanne rum, der er lukkede, men som alligevel fører hen til andre rum og steder: Korridorer, løngange, elevatorer, undergrundsbaner, biler, busser, transportmidler af alle slags. I et interview i tidsskriftet *Freibeuter* fortæller Cortázar selv om sin passion for passager:

Jeg har altid været besat af forestillingen om lukkede rum, der bliver til gennemgangssteder. Sådanne steder kan man bryde ind i en fantastisk verden. Man skal have rådighed over en bro, en metro, en bus, en vogn, lutter lukkede rum, som – af uforklarlige grunde – letter kommunikationen med det, jeg kalder det fantastiske.

I "Den anden himmel" søger fortælleren det fantastiske, og som i Cortázars øvrige forfatterskab viser det fantastiske sig ikke som en invasion af fremmede

kræfter, men som en invitation til forandring af hverdagen. Rutine slår om i risiko, men også i eventyr, når man flanerende hengiver sig til øjeblikkets impulser og de tilfældige møder. Og rutinen rummer i virkeligheden en risiko, der er større end de farer, man udsætter sig for, når man hengiver sig til sine lyster. Om børsnoteringerne bliver en allegori på brylluppet eller omvendt, kan være svært at afgøre, men fortælleren kobler tydeligt fra børskrakket, hvor alle de økonomiske værdier raslede ned, til sit forestående bryllup med Irma, hvor alle de eksistentielle værdier vil rasle ned. Ægteskabets dræbende dagligdag skitseres gennem Irmas horisontforsnævring:

Min kæreste, Irma, finder det uforklarligt, at jeg kan lide at drive omkring om aftenen inde i byen eller i de sydlige kvarterer, og havde hun kendt min forkærlighed for Güemes Passagen, var hun blevet dybt forarget. For hende, som for min mor, findes der ingen bedre selskabelig virksomhed end sofaen i hjørnet, hvor det, der kaldes konversation, kaffe- og anisdrikning finder sted.

Familien betyder liv, der ligner døden, mens flaneriet, kredser om død, der løfter livet. I familien er fortælleren underlagt sin mor og sin kæreste, og det liv, han måtte skabe, er på forhånd bundet ind i familiens tvangsfællesskab, hvor hans børn "for øvrigt vil blive min mors så højt ønskede børnebørn." I passagen, derimod, er fortælleren fri til at følge sine indskydelser, men friheden har truslen om død og ødelæggelse som omkostning. I de parisiske passager anno 1870 møder han ikke kun den prostituerede Josiane og hendes venner, men også frygten for den mystiske Laurent, der kvæler sine ofre med én hånd.

Men nærheden til døden potenserer kun livslysten. Da fortælleren og Josiane overværer guillotineringen af en giftmorder, reagerer Josiane så vildt, at fortælleren et øjeblik stolt føler sig som "hendes herre".

I passagerne griber personernes liv ind i hinanden som de guirlander, der i passagerens stuehimmel leverer det gennemgående billede på novellens forløb. Og fortælleren halvheartede opgør med borgerligheden perspektiveres af kvæleren Laurent og den mystiske sydamerikaner, der hver på sin måde ligner projektioner af fortælleren's ønskeforestillinger. I novellens resignerede slutning erklærer fortælleren ganske vist, at han aldrig har villet "indrømme, at guirlanden var definitivt afsluttet", og at han aldrig mere ville møde Josiane i passagerne, men han noterer samtidig, at det er som om sydamerikaneren med sin død "har dræbt både Laurent og mig selv." I novellen får kæresten og nu konen Irma det sidste ord, da hun rækker ham kaffen. Denne kaffe har hun tidligere rakt ham "med et smil som en edderkoppehun", og nu sidder han fast i hendes spind.

Men læseren kan glæde sig over en novelle, der åbner de mest overraskende passager mellem virkelighed og fantasi. Under glashimmelen trives de ni muser – selvom det lykkes den sagnomspundne Laurent at kvæle ni ofre, inden han bliver arresteret – og identificeret som Paul, "en krølhåret fyr fra Marseille, en elendig kryster".

Lisons enfants...

NB: En mere udførlig præsentation af Cortázar gives i indledningen til *Passager* (arbejdstitel), et udvalg af hans fortællinger og essays, som jeg sammen med Ane-Grethe Østergaard udgiver på forlaget Spring.