

Broget by

Om karnevalistisk modernisme i Eduardo Mendozas *Miraklernes by*

RIGMOR KAPPEL SCHMIDT

Kom med til Barcelona. Om det er Barcelona af i dag eller Barcelona omkring århundredskiftet, gør ikke den store forskel. Dengang som nu søger byen og regionen at styrke det katalanske særpræg og hævde sig over for centralmagten i Madrid. For Barcelona er den ubestridte hovedstad i det Katalonien, hvis rødder går tilbage til et middelalderrige, der havde sin egen selvstændige kultur med store digtere, forfattere og mystikere.

For Barcelona vil være katalansk. Gennem sproget søger man at skabe sit eget rum, hvortil spaniere ikke umiddelbart har adgang, i hvert fald ikke uden at bøje sig for det katalanske sprogkrav, der i dag forvaltes så hårdt som ingen sinde før. Og hårdt er det for de mange, der siden slutningen af forrige århundrede er flyttet til Katalonien fra andre dele af Spanien. De kom til området som en analfabetisk og uuddannet arbejdskraft, der har måttet danse efter det katalanske borgerskabs pibe. Brydningen i dag udfolder sig derfor ikke kun mellem de to sprog, katalansk og spansk, men også mellem høj og lav kultur, for at sætte det lidt på spidsen. Modsætningen mellem katalanere og spaniere er kompleks, for ganske vist er spanierne i Katalonien en socialt presset gruppe, men den katalanske selvhævdelse sker som reaktion på en oplevelse af spansk og især kastiliansk overmagt i det øvrige Spanien. Deres lille by, der ligger trængt mellem bjergene og Middelhavet, ville have været meget mere imponerende, hvis ikke de blev brandskattet af Madrid, mener de selv. Allige-

vel har fremdriften været så stor, at Barcelona er vokset til en metropol, der i flere omgange har magtet at åbne sig og invitere hele verden indenfor, til forskel fra Madrid, der lukker sig om forvaltningen af sin egen magt, ligesom de middelalderlige borge eller *castillos*, som Kastilien har sit navn fra.

Sidst Katalonien slog sig løs på verdensplan, var i 1992, da byen efter en renovering langt ned i undergrunden inviterede til en Olympiade, der blev markedsført internationalt som Barcelonas og Kataloniens indsats trods spanske ramaskrig. Men selv om der kan spindes mange ender over det nutidige Barcelona, hvis nye facade begrædes dybt af den meget katalanske forfatter Manuel Vázquez Montalbán's alter ego, Pepe Carvalho, skal vi med en anden og lige så katalansk forfatter Eduardo Mendoza tilbage til Barcelona i tiden mellem den første verdensudstilling i 1888 og den anden verdensudstilling i 1929. Den periode har Eduardo Mendoza opsøgt tre gange: i romanerne *Sandheden om Savolta-sagen*,¹ *Miraklernes by*² og i det kulturhistoriske essay *Barcelona modernista*,³ som han skrev sammen med kunsthistorikeren Cristina Mendoza.

Barcelona modernista

Barcelona modernista er udsendt i en serie, hvor en række litterære forfattere har skrevet historisk eller kulturhistorisk om en by, de har en særlig tilknytning til. Forfatteren vælger selv synsvinkel og kan begrænse sig til den periode i byens historie, han finder mest interessant. Eduardo Mendoza havde i 1986 udsendt *Miraklernes by*, der præsenterer Barcelona i perioden mellem de to verdensudstillinger. Så selv om Manuel Vázquez Montalbán har et tæt forhold til Barcelona og har skrevet om byen i Carvalho-serien og i essay-værkerne *Barcelonas* og *Barcelona fuente a fuente*, blev Mendoza sammen med søsteren Cristina udvalgt som Barcelonas forfatter.

I *Barcelona modernista* giver de to Mendoza-søskende en kulturhistorisk præsentation af Barcelona i perioden hen over århundredskiftet. De fortæller om borgerskab, kunst og arkitektur, om teknologiske fremskridt og byens problemer i forhold til

Madrid. Men der bliver også plads til arbejderne og deres kummerlige levevilkår, ligesom der er afsnit om strejker og attentater og om bekæmpelse af anarkisterne i gadekampe og med fængslinger og dødsstraf. Alt dette er i øvrigt også med i *Miraklernes by*. Forskelle er der dog, men mon ikke *Barcelona modernista* giver forfatternes opfattelse af, hvordan perioden faktisk var, mens Mendoza i *Miraklernes by* tillader sig de forskydninger, han har fundet nødvendige for at skabe et fiktivt billede af perioden. Hermed ikke være sagt, at *Barcelona modernista* repræsenterer den sande, objektive historie, mens *Miraklernes by* er fuld af fiktive løgne. Langt fra. Faktisk er *Miraklernes by* spækket med historiske tal og kulturhistoriske præsentationer, men der forekommer regulære manipulationer, som siger noget om den stemning, Mendoza ønsker at slå an i romanen.

Miraklernes by

De to verdensudstillinger, som Barcelona afholder i 1888 og 1929, danner den ydre, tidlige ramme om romanen *Miraklernes by*. I den periode konsoliderer det katalanske industriborgerskab sig, og den arkitektoniske modernisme udfolder sig med repræsentative pragtbygninger. Men i stedet for at besynge, hvad byens borgerskab formår i tæt parløb med aristokratiet, forskydes perspektivet til bondeknolden Onofre Bouvila.

Bred og lavstammet kommer den unge knøs med det spanske navn Onofre Bouvila fra det katalanske opland til Barcelona for at finde arbejde. Her lider han længe under sin kærlighed til en knoklet og mager anarkistpige, der har hyret ham til at dele flyveblade ud blandt arbejderne ved byggeriet til den første verdensudstilling. Uden selv at være anarkist har Onofre gode evner for at propagandere, så det går strygende med at udsprede anarkisternes budskab.

Han er dog ikke indstillet på at leve et nøjsomt og heroisk liv af hensyn til 'sagen', så han begynder at sælge et middel mod hårtab, godt hjulpet af den kæmpemæssige kleppert Efrén. Det bliver starten på et livslangt venskab og samarbejde, der gør dem begge til hovedrige mænd. I starten viger de ikke tilbage for re-

gulære forbrydelser og uhammet vold, men efterhånden opgiver Onofre de voldelige metoder og går over til spekulation, handel og våbenproduktion på grænsen af det lovlige. I den periode gifter han sig med en kvinde, som han aldrig får et godt fællesskab med. Selv om han senere opgiver de suspekterede forretningsmetoder, sikrer diamanthandel ham stadig en position som en af verdens rigeste mænd.

Hans skrupelløse fremfærd har imidlertid gjort ham til en ensom mand på det følelsesmæssige område. Så da Onofre ældet og sygdomssvækket opsøges af opfinderens Belltall og hans datter María, beslutter han at støtte dennes umulige projekt om at bygge en helikopter, mest dog fordi han er betaget af opfinderens datter. Sammen med María Belltall oplever Onofre sit livs kærlighed. Dagen efter, under åbningen af den anden verdensudstilling, stiger de til vejrs i opfinderens helikopter, og til de forsamledes måbende forundring flyver de ud over Middelhavet, hvor de forsvinder i et utopisk ikke-sted.

Byens karnevalistiske kulisser

Barcelona ligger stængt inde mellem de gamle bymure, som Madrid længe hindrer byen i at rive ned. Trods manglende plads er Barcelona alligevel gået foran igennem hele 1800-tallet med diligencerute, gasbelysning, dampmaskiner, jernbane og elektricitetsværk, fortæller Mendoza i *Miraklernes by*. Og i *Barcelona modernista* tilføjes der, at det truende nattemørke er en saga blot. I tiden omkring den første verdensudstilling er den tætbyggede by oplyst, og der er liv i gaderne efter mørkets frembrud, hvilket ville have været utænkeligt, før gadebelysningen blev indført med gas og siden med elektricitet. Alligevel fastholdes der i *Miraklernes by* en monstrøs oplevelse af bynatten:

Helt til langt ind i det 20. århundrede, på få undtagelser nær, ophørte enhver virksomhed lige efter solnedgang. Det som ikke hørte op, kunne på forhånd betegnes som utilstedeligt og mistænkeligt, uden fare for at man havde forregnet sig. I folks fantasi var natten befolket af genfærd og mættet med farer (s. 60-61)

Således manipuleres der med den kulturhistoriske tid ved at skyde det mørke gadebillede, der hører tidligere tider til, frem til 1888, hvor der er indført gadebelysning overalt i byen. Denne forskydning sker for at fastholde billedet af en mørk, truende og monstrøs by som baggrund for romanens brogede tildragelser.

Barcelona har traditionelt levet af handel og er nu ved at omstille sig til industri: „Nu lå Barcelona, som hunddyret af en sjælden art som netop havde fået et talrigt kuld, blodløs og oprevet. Fra sprækkerne flød der stinkende væsker, ildelugtende uddunstninger gjorde det umuligt at trække vejret i gaderne og boligerne.“ Mon ikke denne beskrivelse skyldes Mendozas nutidige sans for omkostningerne ved industrialiseringen, selv om blikket skal forestille at være Onofres, mens han som nyankommen bondeknold er på vej ud til sit nye arbejde som agitator, gennem et område, „hvor de [haverne] lå golde, sorte og stinkende, forgiftet af de rådne bække som silede fra de nærliggende fabriker“ (s. 31).

Degraderingen af byen ændrer sig til et syn uden de sansgenerende lugte, da Onofre klatrer op på en lille høj for at orientere sig. „Han vendte ryggen til havet og så silhuetten af byen, halvt udvisket i den tunge luft. Han skimtede klokketårne og kirketårne og klostre og fabrikkeskorstene.“ Også når han panoramisk ser byen i silhuet uden de karnevalistisk påtrængende sanseindtryk fra industristanken, bearbejdes byens krop, men nu gennem industrirøgens udviskning af dens konturer. Samtidig er der et skarpt blik for to perioders aktiviteter: de åndelige og de materielle, men selv om deres himmelstræbende vartegn står side om side, dominerer den moderne produktion kirketårnene med sin røg og larm.

Skønt romanen samler sig om perioden for industriborgerskabets landvindinger, vendes billedet karnevalistisk ved at flænse og flå byen op og lade blod, væsker og stank flyde fra dens hullede krop. Det sker ikke kun ved at perforere byens krop, men også ved at betragte industriens formåen fra folkets synspunkt i stedet for borgerskabets, der ellers plejer at være det heroiske subjekt, når det gælder om at beskrive udviklingen af industri og handel i den periode litterært. Perspektivforskydningen i socialt

rum er i princippet karnevalistisk, men det virker ikke livgivende: „Trætheden og pessimismen bredte sig i befolkningen“ (s. 15-16). Den parodiske forskydning viser borgerskabets fremdrift, som den opleves af dem, der betaler omkostningerne.

Arbejderne

Udstillingerne vokser frem på nakken af arbejderne. Ved den første verdensudstilling bor de tilrejsende arbejdere i skure af bølgeblik, træ og pap. Kvinderne er altid gravide og børnene møgbeskidte, så selvfølgelig dør de som fluer af sommerdiaréerne. Dette billede gentages næsten identisk ved den anden verdensudstilling, hvor barakbyer skyder op. Dertil kommer de lidt bedre billighuse, hvor cementen er blandet med sand eller affald, bjælkerne er rådne sveller og skillevæggene af pap. Heller ikke under den anden verdensudstilling nyder arbejderne godt af indlagt vand, elektricitet, gas, skoler, eller andre af vor tids sociale bekvemmeligheder. Vi kommer tæt på et enkelt af barakskurene i slutningen, da Onofre og María Belltall med start i et slumkvarter skal gennem en underjordisk tunnel til helikopteren. Slumskurets kvindelige beboer er klædt i pjalter og „Barakken bestod bare af fire træpaneler som var sømmet sammen, anbragt på jorden, et tag af bambus og tørre palmeblade, hvor dæmringslyset sivede ind gennem sprækkerne“ (s. 394).

Som tilflytter uden penge må Onofre ufortøvet skaffe sig arbejde, så han går fra kvarter til kvarter, fra erhverv til erhverv. Alle steder får han den ene rædselsberetning efter den anden om umenneskelige levevilkår, og endda er det ikke muligt at få selv den mindste lille tjans. På grund af kolera kan han ikke komme ned til havnen for at søge arbejde der. Sømand skal han ikke være, for de får skørbug, dragerne ved jernbanestationen er værkbrudne af gift, og sådan bevæger Onofre sig gennem et helt arsenal af kummerlige arbejdsforhold, erhvervs sygdomme og manglende overskud til at være venlig.

Det kritiske blik på arbejdsforholdene, som indirekte kommer til udtryk på Onofres vej gennem arbejdets helvæde, kan næppe være datidens. Aktionerne kom først rigtigt i gang i 1892-3 og i

1902, og da gjaldt de retten til at danne foreninger, kampen mod arbejdsløsheden og en 9-timers arbejdsdag. Men selv om man ikke formulerede kvalitative krav om et bedre arbejdsmiljø og bedre levevilkår, må alle have følt og reageret på de barske forhold, når også hjemmearbejdere og prostituerede fulgte opfordringerne til generalstrejke.⁴

Strejker og attentater, hvoraf nogle skyldtes anarkisterne, mens andre sandsynligvis var forårsaget af politiprovokatører, udløste voldsom undertrykkelse af de ledende anarkister, der blev fængslet i stort tal og nogle også henrettet. Indtil 1894 foregik henrettelserne offentligt og udgjorde sammen med strejker og processioner et offentligt rum, hvor folket og magthaverne stredes om grænserne for retfærdighed og undertrykkelse, men også opbyggede følelser af fjendskab og solidaritet. Man kan kun gisne, men måske blev henrettelserne fjernet fra den folkelige scene, fordi offentlig garrottering af anarkisterne kunne få den stik modsatte virkning, nemlig at skærpe arbejderens kampvilje. Resultatet var dog ikke i første omgang en civilisering af det borgerlige samfund, men blot en første usynliggørelse af magthavernes vold.

Den første verdensudstilling

Der er to forklaringer på den første verdensudstillings tilblivelse i *Barcelona modernista*. Den officielle variant siger, at man gav en enkelt mand tilladelse til at starte verdensudstillingen, men da han ikke havde nogen finansiel og organisatorisk baggrund for at realisere så stort et projekt, måtte bystyret træde til. Selv hælder de to Mendoza-søskende til en mere snusfornuftig udlægning, hvor bystyret starter verdensudstillingen via en stråmand og selv overtager projektet, da det ikke støder på voldsom modstand. Stillet over for valget mellem et urimeligt hændelsesforløb og en sandsynlig forklaring, der viser en forsigtig fremgangsmåde, vælger Mendoza til romanen den usandsynlige version som en brik til det karnevalistiske og markskrigeriske puslespil, der skal gøre det modernistiske Barcelona til en boltreplads for opkomlinge og charlataner.

Den første verdensudstilling beskrives fra flere skæve vinkler. Selv om der præsenteres tekniske landvindinger, har ting og udstillere alligevel et folkloristisk eller magisk præg. En flok sigøjnere dukker op med deres bjørn og tamburiner, men bliver drevet væk af civilgarden. Da de første udstillere kommer to dage efter, gennemtæver civilgardister dem, fordi de forveksler dem med sigøjnere. Det er blot en tysk delegation, der kommer anstigende med en elektrisk ten, men forvekslingen med sigøjnerne giver dem et vist eksotisk anstrøg. Til gengæld kommer glansstykket ved verdensudstillingen til sin ret som et utroligt skue. Det er Den magiske Kilde, et springvand, hvor „søjler og buer af vand skiftede form og farve, tilsyneladende uden nogens mellemkomst, og uden tilsætning af farvestoffer. Alt blev drevet med strøm“ (s. 114). De mange almindelige og ganske fornuftige genstande drives der til gengæld gæk med fra sidelinjen. Det sker helt bogstaveligt, idet Onofre og Efrén organiserer tyveri af alle de opmagasinerede genstande, der kan omsættes. Vi ser således ikke tingene flot og imponerende demonstreret og udstillet, men i en monoton opremsning, først på lagerlisten og siden stuvet af vejen som tyvekoster.

Åbningshøjtideligheden beskrives ved en hyperbolsk præsentation af det madrileneske hof. Det mangfoldige følge præsenteres gennem en lang opremsning af alle tænkelige erhverv til forvaltning af kongens behov, inklusiv almisseuddelere og ammer, for „monarker i moden alder var draget i krig ifølge med deres gamle amme, goldamme og barnepige.“ Til forskel fra kapitalismens korte tidsintervaller, hvor arbejderne kan afskediges fra den ene dag til den anden, sker en ansættelse ved hoffet for hele livet, så selv ammer var livstidsansatte. Det glider over i en nøgtern opsummering af udstillingen på åbningsdagen: „En del bygninger var ikke fuldførte, andre, som var fuldførte længe før, viste allerede tegn på forfald“ (s. 117). Således er der intet grandøst over udstillingen, ingen landvindinger, der viser Barcelonas tekniske og organisatoriske formåen, kun naragtighed. Gennem sit absurd utidssvarende følge latterliggøres det kongelige magtcenter i Madrid, mens det nye, katalanske borgerskab til-

svarende degraderes ved ikke at leve op til de nye tiders effektivitet.

En uguddommelig byplan

Ved den første verdensudstilling får barceloneserne for første gang mulighed for at se deres by ovenfra, i fugleperspektiv, fra en fortøjret luftballon. Men selv om den alvidende fortællerstemme hyppigt præsenterer Barcelona i et totalperspektiv, benyttes ballonen ikke til at kaste et blik på Barcelona fra luften. I stedet sættes der fokus på byplanen som vision og som ramme om det sociale liv i byen. Bebyggelsen er uhyggelig tæt og bolignoden så stor, at hver eneste kvadratmeter er udnyttet til det yderste. I midten af 1800-tallet er folketætheden fem gange så høj i Barcelona som i London, og dobbelt så høj som i Paris, alt sammen fordi byen ligger klemmt inde mellem de middelalderlige mure.

For at hindre Barcelona i at udvikle sig opretholder Madrid længe et forbud mod at bygge uden for bymurene, men efterhånden overskrides de af den ekspanderende industri. Da murene endelig rives ned, kan byen begynde at ekspandere i større stil. En borgmester får åbenbaret en guddommelig byplan, der imidlertid kuldcastes af ministeren i Madrid. Fortælleren, der tydeligvis havde foretrukket den guddommelige plan, som alle dengang fandt ret vanvittig, præsenterer ministerens plan som „alt for funktionel og fornuftig uden plads for kollektive begivenheder og mindesmærker“.

I byplanen er der ikke indtænkt konstruktive og festlige rammer for folkets udfoldelser, og bedre bliver det ikke af opkomlingenes spekulationsbyggeri. Jo mere de har betalt for jorden, jo tættere og billigere skal der bygges. Her må festligheder indskrænkes til smalle gyder og skumle knejper. Der mangler plads til, at folkets karnevalisme kan blive egentlig kollektiv og offentlig, eller som den nævenyttige fortællerstemme kommenterer: „uden plads for kollektive begivenheder“. De kollektive begivenheder fandt imidlertid sted med eller uden plads dertil.

Egentlig er det især interessant, hvad Mendoza ikke bruger byrummet til. Panoramiske scener af bylandskaber kastes der

kun enkelte hurtige blikke på. Han opsøger ikke de offentlige dramaer som gadekampe og strejker, ligesom han heller ikke interesserer sig for bombeattentater eller de mange processioner med kæmpefigurer. Og den fortøjrede ballon i 1888 eller helikopteren i 1929 kan ikke friste ham til at kaste et blik ud over Barcelona. Da Onofre i slutningen cirkler over verdensudstillingen, er han mest optaget af de fornemme gæsters reaktioner på helikopteren, og selv om ingen dialog er mulig i larmen fra helikopteren, råber han uafladeligt til magthaverne, i øvrigt uhøviske og frække tilråb. Hvis man ser bort fra den guddommeligt åbenbarede byplan, som aldrig blev realiseret, interesserer Mendoza sig ikke synderligt for byen som byplan og arkitektonisk rum. Til gengæld er byen stærkt til stede som socialt rum, hvor man lader sig se, hilser på og myrder løs, og endnu mere som offentligt rum, hvor man i avisernes spalter diskuterer byen og dens store opgaver eller diskret betaler for indflydelse bag om ryggen på enhver offentlighed.

Gadens offentlighed

De mange religiøse og sækulære festdage blev fejret behørigt med optog i gaderne. Og da 1. maj blev lanceret som arbejdernes internationale kampdag, kom den straks på festkalenderen, skønt man allerede i 1890 var uenige om dagens formål. Mange arbejdere gjorde det til en festlig dag, mens især anarkisterne⁵ gik ind for generalstrejke. Men fremfor alt blev Barcelonas gader brugt som folkets offentlige mødested, hvor ikke kun anarkistiske ledere, men enhver kunne indgå i diskussion med et stort set analfabetisk publikum. Derfor skal Onofre ikke kun dele anarkistiske løbeblade ud, men også forklare og diskutere indholdet med arbejderne.

Når de politiske ledere blev fængslet, løb arbejdskampene tit ud af kontrol, og gader og pladser blev omdannet til en politisk kampscene med folket som tilskuere og deltagere i et totalteater, hvor der blev sprængt bomber og udkæmpet veritable kampe mellem civilgardister og slet bevæbnede, men talmæssigt stærke arbejdere:

I gaderne udspillede byens politiske kampe sig. Selv om øvrighedspersonerne færdedes overalt uden livvagter og således var lette at myrde, brugte terroristerne gaderne som det forum, hvor de rituelt markerede deres politiske standpunkter. Politisk aktive opsøgte og angreb undertrykkende ledere foran et publikum som den bedste måde at vise folkets modstandskraft på.⁶

Mendoza vælger at holde sig væk fra gaderne, når det går løs i store kollektivscener, hvor civilgarde og militær nedkæmper protesterende arbejdere. Onofre oplever dog en enkelt strejke ved verdensudstillingen, men de tusinde frysende arbejdere skrumper hurtigt ind til et par hundrede, stillet over for civilgardens langt mere tjekkede folk:

Stivfrosne stod de der og trippede og slog kuskeslag. De så ud som et uroligt hav af huer. Civilgarden havde taget opstilling på strategiske steder. Den umiskendelige silhuet af kapper og trekantede hatte aftegnede sig på tagterrasserne, mod den klare morgenhimmel (s. 83).

Da Onofre overgår fra anarkisme til tyveri og vold, forskyder Mendoza klassekampen (som dengang var virkelige kampe) til et opgør mellem to rivaliserende forbryderbander, der i romanen kæmper om overtaget i Barcelona. Det siger sig selv, at den bande, som Onofre tilhører, går af med sejren. Langt senere oplever Onofre dog, at folket bemægtiger sig gaden og må nedkæmpes med militær og politi. Men nu har han ikke længere noget at gøre på gaden og holder sig indendøre sammen med markisen af Ut, så militærets undertrykkelse af anarkisterne præsenteres kun metonymisk: „Gulvet rystede, lysekronerne gyngede, det klirrede i krystalkuglerne, og servicet dansede på bordet“ (s. 247). Det er det tunge kavaleri, der er kommet på gaden.

Arkitektonisk modernisme og Gaudí

Efter at have tabt terræn over for Madrid ved at holde på den tabende part i karlistkrigene mistede Katalonien endnu mere selvstændighed, hvilket imidlertid førte til en yderligere styrkelse af den katalanske nationalisme. Intellektuelle, kunstnere og rig-

mænd samledes om en øget interesse for gotikken, idet Katalonien i middelalderen var stærkt, rigt og selvstændigt.⁷

Det var ikke imponerende, hvad malerne fik ud af borgerskabets mange bestillingsarbejder, for de var ikke stærke nok til at gå imod deres arbejdsgivere. Anderledes så det ud inden for arkitekturen. Selv om man nok også her skelede til opdragsgiverne, blev der bygget et imponerende antal prægtige bygningsværker, hvor arkitekterne legede med struktur, mursten og kakler i stedet for det tunge stenbyggeri, der traditionelt har præget repræsentative bygninger. Når arkitekturen blev så spændende i den katalanske modernisme, skyldtes det nok især Antoni Gaudí, der ikke gik på kompromis med sine ideer, men skabte total-kunstværker, hvor han forenede arkitektur, skulptur, maleri, møbelkunst, lysætning og mosaik til en gennemkomponeret helhedsoplevelse. Gaudí lånte indflydelser, men de strakte så vidt og blev forenet så suverænt frit og originalt, at mange viger tilbage for at indordne Gaudí under nogen retning overhovedet, det være sig neogotik, jugendstil eller katalansk modernisme. Ej heller kan man kalde Gaudí funktionalist, men alligevel er der diskret og raffineret tænkt på detaljer, der er langt forud for sin tid. Således foregriber Gaudí i Casa Battló airconditionering med huller under vinduerne. Ligesom andre af samtidens arkitekter forkaster han sten, der ellers var det foretrukne materiale til pragtbygninger, og bruger de langt mere fleksible mursten, kombineret med kakler, der gør det nemt og holdbart at indføre farver. Skiftende materialer, farver og lysvirkninger skaber bevægelse, selv hvor formerne er traditionelt flade og kantede.

Han, der kun troede på den katalanske natur og på Gud, studerede hældningen på træernes stammer og grene for at bryde vedtagne, vertikale principper for søjler og støttepiller.⁸ Hans buer er paraboliske og ender ikke i halvfems graders vinkler, ligesom et hjørne er ikke bare et hjørne i Gaudís bygningsværker, men ofte skjules i en større runding eller 'falder indad'. Imponerende er især hans helt unikke bølgede tage, der er bygget op af teglsten og mørtel uden brug af bærende tagkonstruktioner. Hældende søjler, bølgede tage og mure, udspring og niches gav hans bygninger et uafgjort og bevægeligt præg, der fuldstændig

brød med den traditionelle bygnings plane murflader og halvfems graders kanter.

Der er ikke tradition for at betragte Gaudí som grotesk realist, idet dette er en betegnelse fra litteraturen, men analogien til grotesken og karnevalismen er indlysende. Murens krop sættes i bevægelse og dens fladevirkning brydes langt mere end ved 'almindelige' åbninger og fremspring i murfladen. Ved at gøre arkitekturen til et total-kunstværk, der symfonisk taler til alle sanser, opnår Gaudí, at mennesket inddrages synæstetisk i rummet, så når bygningen sættes i bevægelse, åbner også mennesket sig for en væren med rummet.

Onofres groteske herskabsvilla

Da Onofre Bouvila endelig vil trække sig tilbage fra Barcelona og sine forretninger, køber han en forsømt herskabsvilla, der har sit groteske præg fra romantikken. Det groteske er endda helt bogstaveligt, idet der i den utrolige have er en kunstig grotte, som ejerne lod sig inspirere til at bygge i 1832. Herskabet holdt karnevalistisk, om ikke folkeligt hus i sine velmagtsdage, før katastrofen indtraf. Festerne var mange og løsslupne, og selv om 'folket' ikke var inviteret med, kom de alligevel, når en trup skulle underholde. Sangere, kor og orkester kunne let løbe op i 400 mennesker, som blev indlogeret med al deres grej og rekvisitter.

Onofre lader den raserede villa på 3600 km² istandsætte, så den i alle detaljer bliver en tro kopi af den oprindelige villa og dens indbo. Han tager sit afsæt i de mange skår, der knaser under skoene i den raserede herskabsbolig. Men i stedet for at lade skår være skår og skabe noget nyt derfra, søger Onofre Bouvila ud fra skårene tilbage til det oprindelige udseende. Han sætter himmel og jord i bevægelse for at genanskaffe hver eneste smadret statue, hvert eneste stykke porcelæn og indrette huset nøjagtigt som det stod. I sit arbejde får Onofre hjælp fra en hærs-kare af arkitekter, historikere, dekoratører, møbelsnedkere, kunstnere, dilettanter og charlataner. Blot er der den parodiske hage ved den identiske rekonstruktion, at Onofre må støtte sig til en gam-

mel mand, der var en lille dreng, da huset blev raseret, hvorfor hans erindringer næppe står til troende.

Onofre genskaber fortiden, men uden at afsætte plads for nutidens mennesker og deres behov, det være sig hans egen familie eller eventuelle gæster. Således virker den fuldt færdige kopi af fortiden fremmedgørende på hans kone og døtre:

Selve huset fyldte dem også med frygt og ubehag. Til trods for at genrejsningen kunne betragtes som fuldkommen, var der noget foruroligende ved den uhyre tro kopi, noget pompøst ved den overdrevne udsmykning, noget afsindigt ved disse bestræbelser på at kopiere en anakronistisk og fremmed tilværelse, noget plum[p]t ved de malerier, krukker, ure og figurer som hverken var gaver eller arvestykker, som ikke rummede minder fra det øjeblik de blev erhvervet, den lejlighed da de blev indlemmet i husets inventar. Dér var alt i overensstemmelse med en ukuelig vilje, alt var falsk og knugende. [...] nu da alt var ryddeligt og rent, fik boligen et *gravdystert* højtidsspræg (s. 337), [solemnidad funeraria, p. 332].

Den rekonstruerede herskabsvilla kan sammenlignes med den katalanske modernisme, der hentede inspiration i middelalderen. Det synes i hvert fald Mendoza at mene. Han bruger nemlig samme ord: *funerario* eller *grav*, både om Onofres rekonstruerede herskabsvilla og om de modernistiske pavilloner ved den første verdensudstilling:

Set i dag minder udstillernes indretninger med den strenge udformning, blomsterkronerne skåret i træ, med deres flor og baldakiner, nok en smule om *gravmæler*, men de er i overensstemmelse med det som måtte være tidens smag, dens begreber om elegance (s. 117) [túmulos funerarios, p. 116].

Men identificerer man den katalanske modernisme med dens mest særprægede repræsentant, Antoni Gaudí, bliver Onofres hus at betragte som en stivbenet variant af Gaudí. Som Onofre arbejder også Gaudí med skår fra selv de mest jævne materialer. Det sker dog ikke ved identiske rekonstruktioner af tidligere bygningskunst, således som Onofre gør det. Gaudí lader skår

være skår i sine puslespil, som han samler til arkitektoniske totalkunstværker, der fremstår som unikke og nyskabende. I sin organiske bygningskunst mener han selv, at han søger tilbage til oprindelsen, men han henter fortiden ind i frie kombinationer og forener dyrkelsen af fortiden med diskret funktionalistiske træk. For Gaudí går skabelsen af en synæstetisk totaloplevelse i rummet hånd i hånd med menneskets velvære.

Onofres herskabsvilla kan sammenlignes med den katalanske modernisme, men adskiller sig fra Gaudís særprægede huse. Den tilsyneladende selvmodsigelse skyldes, at Mendoza betragter Gaudí som en original og egensindig kunstner, der ikke kan indordnes under den katalanske modernisme, som for ham mest ligner gravmæler og derfor glimrende kan sammenlignes med Onofres rekonstruktion. Herskabsvillaen er dog ikke omfattet af gravfreden. Snart får det museale hus et eget, ulegemligt liv, som parodisk peger på det nuværende herskabs manglende fester og løssluppenhed. Ligesom i de højborgerlige hjem i den magisk realistiske roman kan møbler og ting sætte sig i bevægelse i *Miraklernes by*, men her godt hjulpet af tjenerskabet. Mendoza er således ikke interesseret i at skabe et overnaturligt indtryk på læseren. Han foretrækker at lade det bevægelige husgeråd stå rent som tjenerskabets folkeligt karnevalistiske oprør mod den dystre stemning i huset.

Borgerskab og aristokrati

Det katalanske borgerskab vokser sig stærkt i løbet af 1800-tallet. Katalanere, som er emigreret til den spanske koloni Cuba, investerer hjemme i Barcelona-området, og lægger dermed en solid grund for den katalanske industrialisering.

Det nye borgerskab lever forfærdelig kedsommeligt, fortælles der i *Barcelòna modernista*, så det er nok forklaringen på, at det i romanen optræder som en socialt forsigtig gruppe, der lukker sig i forhold til en uregerlig opkomling som Onofre Bouvila. Han bliver kun lige akkurat tålt, når de skal bruge nogle af hans mange penge til et eller andet repræsentativt projekt, og det til trods for, at hans liv bliver lige så kedeligt som det øvrige borgerskabs og

lige så isoleret. Men hvad et kulturelt svagt borgerskab ikke tør, det kan det gamle aristokrati, hvis fornemhed er sikret gennem aner og titler. Onofre får en slags ven i markisen af Ut, der som ægte stereotyp på en aristokrat lever et sexuel overdådigt liv.

Når borgerskabet rigtig slår sig løs, sker det i Liceo, operahuset. Her går den unge Onofre hen en enkelt gang til en frygtelig opera, fordi anarkisten Pablo havde fablet om, at der skulle man – som det faktisk senere skete i 1893 – udøve et attentat. I *Barcelona modernista* hører vi om, hvordan borgerskabet reagerer på deres eget kedelige liv og fastlåste identitet med maskeballer. De mange forordninger betyder imidlertid, at maskeballer aldrig bliver karnevalistisk, men holdes pænt inden for et afgrænset tid og rum. Man må således ikke færdes maskeret på vej til og fra ballet i Liceo.

Men kan det virkelig passe, at Mendoza, hvis to hovedværker foregår inden for den modernistiske periode, virkelig ikke bryder sig om borgerskabets konsolidering og deres repræsentative arkitektur. Ja, faktisk er det ham meget imod. Da Liceo, hvor borgerskabet under modernismen lod sig se til forestillinger og baller i såvel roman som virkelighed, for få år siden brændte ned, var reaktionen, at Liceo skulle genopbygges totalt identisk. I en kronik⁹ i *El País* slog Mendoza til lyd for, at man tværtimod ikke skulle genopbygge operahuset Liceo, for i modernismen var det et samlingssted for „et reaktionært og stokkonservativt borgerskab“, mens det i Franco-tiden blev frekventeret af det borgerskab, der „finansierede de bomber, som de franquistiske tropper kastede over Barcelona og over resten af Spanien“. Den operabygning er bestemt ikke værd at genrejse, mente Mendoza, rent bortset fra, at en identisk genopførelse hverken er praktisk mulig eller økonomisk forsvarlig.

Alligevel præsenteres kapitalistens brogede og banditagtige opkomst som langt mere spændende end det konsoliderede borgerskab. Alle dem, der kommer frem i verden, er skrupelløse, men Onofre er det mere end alle de andre tilsammen, for han offerer også venner og familie, hvis det tjener hans interesser. Skønt Onofre Bouvila starter sin løbebane i opposition til det herskende borgerskab, først som anarkist, men snart efter som bandit, er der

dog ikke tale om et reelt modsætningsforhold til det kapitalistiske borgerskab. Ligheden mellem anarkisten og kapitalisten fremhæves direkte i romanen, mens bandittens skrupelløse og voldelige fremfærd gradvis udvikler sig til kapitalisme ved det overskud, den slags kaster af sig. Da Onofre har konsolideret sig som kapitalist og spekulant, får han travlt med at distancere sig fra sin tidligere voldsanvendelse, som for at sløre, at kapitalismen bygger på vold. Det svarer til dødsstraffens diskrete usynliggørelse, men ikke ophævelse i det borgerlige Katalonien.

Ved at hævde, at der var en organiseret forbryderverden omkring århundredskiftet, skrider romanen væk fra *Barcelona modernista*, der fredsommeligt kan berette, at forbrydelser var der ikke mange af i det modernistiske Barcelona, hvis man ser bort fra anarkisternes attentater. Til gengæld var der i Europa en opfattelse af katalanerne som banditter og røvere. Det var en stereotyp, der hidrørte fra tiden under og umiddelbart efter karlistkrigene, hvor soldater blev tyve og røvere af mangel på bedre beskæftigelse. Så Mendoza henter forhold frem, der i højere grad var gældende tidligere i århundredet og gør det til et fremherskende træk ved romanens periode for med bandittens brogede figur at fange læserens interesse.

Grotesk og magisk realisme

Miraklernes by er en karnevalistisk og dermed også en grotesk realistisk roman, i den Bakhtinske forståelse. Parallelteksten *Barcelona Modernista* bekræfter, at romanen ikke bare er realistisk, men foretager en række forskydninger i forhold til forfatterens opfattelse af virkelighedens historiske indretning. I stedet for at dykke ned blandt det pæne, kedelige borgerskab, der bestilte pragtvillaer og prangende beboelsejendomme fra de modernistiske arkitekter, foretrækkes de sociale outsiders i top og bund: rigmanden, hvis formue er bygget i lovens randområder, den gale opfinder, der i årevis har hutlet sig igennem, anarkistpigen, der bliver en dybt tragisk stumfilmstjerne, pensionatsværtten, der lever som transvestit ved nattetide og ender sit liv som skægget matrone. De sociale forskydninger følges op af ma-

nipulationer, så byen virker mere mørk og farlig ved nattetide, forbrydermiljøet mere aktivt end tilfældet var, og menneskene mere særprægede, end de sikkert har været i virkeligheden.

Den almindelige sociale brogethed bakkes op af hyperbolske overdrivelser og foregribelser af senere begivenheder. Disse stilfigurer stammer fra García Márquez og viser romanens inspiration fra magisk realisme og derigennem også grotesk realisme. Men især har Mendoza luret García Márquez kunsten af med enumerationer, hvor han i opremsningen glider fra det almindelige og rimeligt realistiske til det ganske usandsynlige. På tærsklen til det 20. århundrede præsenterer Mendoza alle de folkelige forestillinger om fremtiden således:

Elektrisk kraft, radiofoni, bilisme, luftfart, de medicinske og farmakologiske fremskridt skulle medføre en grundlæggende forandring af alt: kommunikation og samfærdsel og mange andre af livets kår. Naturen skulle blive forvist til bestemte strøg, dag og nat, kulde og varme skulle blive tæmmet, menneskehjernen skulle få bugt med tilfældighederne efter behag, der var ikke den skranke som opfindsomheden ikke kunne overskride. Mennesket kunne forandre størrelse og køn efter forgodtbe-findende, flytte sig ad luftvejen med uhørte hastigheder, gøre sig usynlig hvis det passede, lære et fremmed sprog på to timer, leve tre hundrede år eller mere. Hyperintelligente væsener fra månen, planeterne og andre himmellegemer skulle komme og besøge os, ... (s. 234).

I opremsningen startes der i de moderne fremskridt, der rent faktisk har fundet sted i 1900-tallet for at glide over i stadig mere usandsynlige udviklinger. Men fordi opremsningen bruges på en kultur, som læseren kender, bliver virkningen anderledes end i den Márquez'ske enumeration, hvor den europæiske læser ikke er fortrolig med den ekstralitterære virkelighed. Således får García Márquez ved sin glidning fra det rimelige til det usædvanlige indskrevet det sidste som en naturlig del af fortælleuniverset, mens Mendoza gennem opremsningen usædvanliggør de moderne landvindinger, som vi ellers har accepteret som en naturlig del af vores univers.

Ligesom i den groteske og den magiske realisme gør Mendoza flittigt brug af hyperbolske overdrivelser. De hidrører ofte fra

den folkelige rygtedannelse, som når han for at anskueliggøre Onofres magt og indflydelse bringer de mest usandsynlige historier. Onofre skulle således have tilbudt at købe habsburgernes trone af kejseren, hvis Østrig tabte 1. verdenskrig. Et andet rygte vil vide, at han havde finansieret opstanden, der styrtede zaren af Rusland. Stilen er ikke kun interessant ved selve overdrivelsen, men også ved det hyperbolskes karakter. I rygtedannelsernes mytificering overvindes zar og kejser – tidligere tiders stormænd – af Onofre som repræsentant for den fremstormende kapitalisme, der ikke fører krig som zar og kejser, men nøjes med at tjene penge på den. De hyperbolske overdrivelser tjener til at accentuere og profilere personer, sociale klasser og bylandskaber, for de fortæller, at her er der noget, hvis kraft er stor nok til at tiltrække sig drømme og forestillinger eller skræk og rædsel.

Kompositorisk følger *Miraklernes by* García Márquez' romaner *100 års ensomhed* og *Kærlighed i koleraens tid*. De tre romaner starter alle i en forholdsvis uskyldig tilstand, der i *100 års ensomhed* nærmest er paradisisk. Herefter sætter udviklingen og dermed også tiden i gang i et socialt rum, der er blottet for kærlighed. Social og personlig fremgang, ledsaget af vold og sex, fører til stadig større velstand, men medvinden afløses gradvis af nedgang, og mod slutningen forlades det sociale rum til fordel for en kærlighed, der ophæver tiden og fører ud i et utopisk og tidløst rum, løsrevet fra det sociale felt. I *100 års ensomhed* blæses Macondo væk i en apokalyptisk storm, i *Kærlighed i koleraens tid* fra 1985 sætter de to gamle elskende koleraskiltet på skibet og sejler væk fra deres kendte, sociale verden og ud i det blå, og den afslutning gentages næsten identisk et år efter i *Miraklernes by*, hvor den aldrende Onofre sammen med sin elskede María Belltall flyver ud over Middelhavet i opfinderens helikopter. Alle forsvinder de sporløst i, hvad der må kaldes en utopisk ophævelse af deres eksistens i social tid og rum. Det virker som et radikalt, men også umuligt oprør, ikke bare mod undertrykkelse og anden social skævhed, men mod det sociale, ja, mod jordelivets begrænsninger af individet overhovedet.

Kritisk karnevalisme

Det kan være svært at læse kritik frem af magisk, grotesk og karnevalistisk realisme, enten fordi oprøret er så totaliseret, at det ikke kan forenes med en hverdagslig eksistens, eller fordi karnevalismens oprørskhed virker så fornøjelig, at den stik imod forfatterens intentioner ikke opleves kritisk. Mendoza er ganske utvetydig i sin kritik af det kedelige borgerskab og af magten i Madrid. Fokus er forskudt fra de socialt produktive klasser til Onofre og anarkisterne, der hver på deres måde bryder loven for at nå deres mål. I kraft af sin rigdom straffes Onofre aldrig, selv om enhver ved, hvordan han er kommet til pengene. Til gengæld henrettes formodede og ægte anarkister på den blotte mistanke om, at de kunne have deltaget i et attentat. Denne kritik af det borgerlige samfunds forskel for loven forplumres imidlertid, idet læseren ikke lægger afstand til Onofre og hans ustraffede vold, simpelthen fordi han er den hovedperson, man uvilkårligt identificerer sig med. Inden for romanens univers vil man derfor være tilbøjelig til at acceptere den kapitalisme, der bygger på vold, men ikke borgerligheden i dens kedelige, fredsommelige varianter.

Onofre bliver stående som en fascinerende, 'broget' figur, selv om Mendoza prøver at få fortalt, at han i sin brogede periode havde et afstumpet følelsesliv og i sit modne liv lever lige så kedeligt som det øvrige pæne borgerskab. Men prøver Mendoza ikke at gøre ham spændende også i hans modne liv, ved at lade ham gå i gang med den heroiske istandsættelse af villaen med de romantiske grotter? Jo, sådan virker det faktisk i romanen, selv om Mendoza fremhæver, hvordan rekonstruktionen er absolut ubeboelig for Onofres kone og døtre, men da de ikke er inde i romanens fokus som interessante hovedpersoner, trænger dette budskab ikke igennem.

Men hvad enten blikket kommer ovenfra, fra luftballon, flyve-maskine, helikopter eller alvidende fortæller, eller nedfra, fra arbejdernes skure eller fra skumle knejper, er det et karnevalistisk blik, der kaster et grotesk skær over borgerskab og aristokrati, der har magten i Barcelona. Det selvsamme borgerskab bliver dog relativt sympatisk, når det parodiske blik bevæger sig

videre til magtens tungere centrum i Madrid. Som sådan kan romanen læses historisk, men også som et samtidshistorisk hip til magtfordelingen i 1980-ernes postfranquistiske Spanien. Katalaniseringen af det autonome område er til gengæld så langt fremskredet i 1990-erne, at Mendoza nu er langt mere bekymret for de halvtreds procent sydspanske indvandrere, der i dag er ved at være en hårdt presset befolkningsgruppe i Katalonien.

Noter

1. Eduardo Mendoza: *Sandheden om Savolta-sagen*. København, 1990 (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975).
2. Eduardo Mendoza: *Miraklernes by*. København, 1988 (*La ciudad de los prodigios*, 1986). Hvor der ved citater blot er anført sidetal, stammer citaterne fra *Miraklernes by*.
3. Cristina y Eduardo Mendoza: *Barcelona modernista*. Barcelona, 1989.
4. Temma Kaplan: *Red City, Blue Period. Social Movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley, 1992.
5. *Red City, Blue Period*.
6. *Red City, Blue Period*, s. 29.
7. Gabriele Sterner: *Barcelona: Antoni Gaudí y Corn'et. Architektur als Ereignis*. Köln, 1979.
8. David Mower: *Gaudí*. London, 1977.
9. Eduardo Mendoza: „La reconstrucción del Liceo“. *El País*, 3.2.1994.