

Retorikkens rum eller byens hundrede tusinde romaner

Litterær rumforskning med Genette og Balzac

SØREN POLD

*quand on le met sur Balzac, c'est
comme le stéréoscope...*

Marcel Proust

Hvad er et litterært rum? Hvordan ser det ud, og hvordan kan man tale om det? Følgende artikel forsøger at give et forholdsvist konkret svar på disse spørgsmål ved at tage fat i et par klassikere. Først nogle grundlæggende omend lidt oversete overvejelser inden for den litteraturteoretiske rumforskning i tre tidlige essays hos den franske strukturalist Gérard Genette.¹ Dernæst en redegørelse for hvordan gadens tale bliver til roman i Honoré de Balzacs *Ferriagus* fra *Histoire des Treize* – en roman der kan læses som et laboratorium, hvor han udvikler den moderne storbyroman. Den urbane litterære form udvikles her i en tæt sammenhæng med rummet, Paris, som ikke vil finde sig i kun at være baggrund og kulisse for repræsentationen men blander sig i både udsigelse og udsagn på flere niveauer.

Litteratur og rum

I essayet „La littérature et l'espace“ har Genette valgt at fokusere på litteraturens spatiale relationer eller dimensioner i bevidst opposition til de langt mere behandlede temporale dimensioner, som måske også umiddelbart er mere primære i kraft af narrationens og læsningens temporale, lineære fremadskriden. Andre kunstformer har mere direkte og essentielle relationer til rummet. Maleriet og skulpturen bliver direkte udført i deres eget rum ud over, at de selvfølgelig repræsenterer et rum. Og arkitektur, som er rummets kunst par excellence taler ikke om et rum, „det ville være mere sandt at sige, at den

får rummet til at tale, at det er rummet, der taler i den, og om den“ (Genette 1969, p. 44) – Genette overvejer derefter, hvorvidt det er muligt at finde en analogi til dette rum i litteraturen. Om litteraturen har en aktiv repræsenterende og betydende spatialitet? Et rum som er indeholdt i og del af litteraturens udtryk; kort sagt et specifikt litterært rum?

Det er selvfølgelig let at tale om et denotativt rum i litteraturen. Et rum indeholdt i beskrivelser parallelt med det rum som maleriets perspektiv udpeger. Men Genette er mere interesseret i at udvikle et begreb om et konnotativt rum. Et rum som taler og er betydende snarere end talt om, betydet; et litterært figur-rum.² På jagt efter et sådant rum opregner Genette spatiale elementer i sproget og litteraturen. Fra strukturalismens grundlæggende antagelse om sprogsystemet som et netværk udspændt af rene forskelle til Borges' ultimative forestilling om et universelt bibliotek. Et verdensomspændende bibliotek hvor al litteratur danner ét stort, simultant domæne, hvor tekster kommunikerer intertekstuelt og kaster nyt lys på hinanden på tværs af litteraturhistorien og på tværs af det enkelte værk og dets temporale linearitet. En forestilling der nok hos Borges (fx i „Biblioteket i Babel“) er ført ud i sin ekstremitet, men som afspejler et forhold, der gør sig gældende i enhver læsning, som forholder sig til tidligere læsninger samt potentielt ændrer og reaktualiserer disse. Imellem disse ekstremer – mellem det lingvistiske laboratorium og det intertekstuelle verdensbibliotek – nævner Genette forhold som skriftens materialitet (som den bliver udforsket fra Mallarmé og Apollinaire). Han kommer også ind på læsningens ikke-lineære spatialiseringer, dvs. de relationer, kon-

vergenser og tilbagevirkninger som etablerer sig mellem episoder, som er meget langt fra hinanden i den lineære læseakts tidslige kontinuum. I den forstand stiller han det meget aktuelle spørgsmål (hypertext-teoriene taget i betragtning), om det overhovedet giver mening at betragte bogen og romanen som et lineært, tidsligt kontinuert medium, hvis man ikke blot betragter det fysiske medium, men tager læseprocessens betydningsproduktion med i sine overvejelser:

At læse som man bør læse sådanne værker (er der andre måder?) er at genlæse, altid allerede at genlæse, ustandselig at løbe igennem en bog i alle retninger, i alle dimensioner. Man kan således sige, at hverken bogens eller den enkelte sides rum passivt er underlagt den fortløbende læsnings tid, men i den udstrækning, at tiden viser sig og fuldt udfoldes i læsningen, opfører bogens og sidens rum ikke med at bøje eller omvende tiden og således på en måde ophæve den.

(Genette 1969, p. 46 – oversat andetsteds i dette tidsskrift).

I forbindelse med denne 'læsningens spatialisering' citerer Genette Prousts sammenligning af sit værk med en katedrals rum. Et andet oplagt eksempel (som Genette dog ikke omtaler) på denne ikke-lineære spatialisering af den lineære tekst gennem læsningen er Balzacs værk, *La Comédie humaine*, hvor personernes og temaernes genkomst fylder et fiktivt Paris ud, samtidig med at Paris' topografi og punkter i den bliver betydningsbærende, virker som steder man genkender, og dermed forbinder topografien forskellige punkter internt i den enkelte roman og mellem forskellige romaner. Efterhånden som man læser sig ind i værket, vil man gradvist opdage disse forbindelser mellem de forskellige romaner, hvorved værkets system vil folde sig ud og sætte de enkelte romaner i relation til hinanden, men enkelte steder har Balzac endda forsynet romaner med eksplicite henvisninger til andre romaner. Jeg vender tilbage til Balzac men vil opholde mig lidt endnu ved Genette.

Retorik og rum

I essayet „Figures“ etablerer Genette et figur-begreb fra den klassiske retoriks *elocutio*, som kan betragtes

som forfader til moderne semantik og stilistik. Han citerer (fra Fontanier) den almindelige antagelse, at figuren arbejder i – og er den form som bliver aftegnet af *afvigelsen* [„écart“] mellem bogstav og betydning, mellem det forfatteren har skrevet og det, han har tænkt. Denne afvigelse er et rum, som danner en form, og denne form kaldes en figur. Genette citerer Fontaniers definition af diskursens figurer som „de træk, former eller åndrigheder [tours] ... med hvilken diskursen ... distancerer sig mere eller mindre fra det, som ville have været dens simple og almindelige udtryk“ (*Figures I*, p. 207). Lidt senere skriver Genette parallelt om bevidstheden om den potentielle *lakune* [„hiatus“] mellem det reelle, poetiske sprog og det virtuelle, ordinære og simple sprog.³

I modsætning til tidligere retorikere fokuserer Genette på de spatiale aspekter af denne indre afstand i sproget. Ideen om et internt rum, en lakune, i sproget ser han som selve retorikkens *esprit* og som litteraturens form eller „synlige korpus“: „Dette rum er ikke tomt: det indeholder altid en særlig form for elokvens eller poesi. Forfatterens kunst hænger sammen med den måde, hvorpå han afteg-



Indgangen til Pèrre-Lachaise (1858).

ner dette rums grænser, hvilket er litteraturens synlige korpus.“ (Genette 1966, pp. 207-208). Det figurative sprog, litteraturen, får på denne måde et eget, internt, formelt rum, afgrænset af hvordan forfatteren bearbejder sprogets lakuner og afvigelser og dermed genererer en litterær form og betydning.

Desuden påpeger Genette en udbredt affinitet mellem sprogets kategorier og kategorier der har med udstrakthed at gøre, hvilket resulterer i, at man bruger spatiale metaforer til alle mulige formål. At tale om spatiale metaforer bliver i sig selv næsten til en pleonasm, og selv termen *figur* implicerer et plastisk rum. På denne måde henleder Genette opmærksomheden på et rum, som er en del af sprogets og litteraturens form ved siden af det rum, som er en del af indholdet.⁴

På vej mod en spatial analyse?

Litteraturteori har beskæftiget sig indgående med temporale aspekter – ikke mindst de godt 30 år, der er gået siden Genettes essays. Hvilke konsekvenser har det at vende opmærksomheden mod spatiale aspekter i litteraturen? Genettes motivation og hovedeksempel er Proust og hans kamp mod Sainte-Beuves diakroniske perspektiv 'tyranni', og Genette foreslår at se Prousts værk som en spatialisering af tiden i modsætning til den fremherskende temporalisering af rummet.

Det litterære værk og dets vokabular eller form bliver en spatial konstruktion, som ikke kun, mere eller mindre realistisk, repræsenterer et eksternt rum uden for teksten, men som selv er en aktiv form der informerer eller transformerer sit objekt(rum): „...en epokes (eller et værks) vokabular er ikke længere en træg nomenklatur kalkeret på en samling af objekter eller idéer, men en aktiv form, som udstanser det reelle på sin særlige måde...“ (Genette, 1966, p. 108) – Rummet blive både talt om og taler selv i moderne litteratur, det fungerer både i udsigelsen og i det udsagte. Genette konkluderer i „Espace et langage“, at relationen mellem sprog og rum er tovejs i en chiasmisk forbindelse, „hvor sproget [„langage“] rumliggør sig samtidig med at rummet, når det er blevet sprog taler sig og skriver sig.“⁵

Som det fremgår er det en kompleks problematik, som i sidste ende kun kan illustreres og forstås i sammenhæng med litterære værker og analysen af dem. Men det er muligt at ane konsekvenserne for fx studiet af moderne bylitteratur. Analysen vil således blive nødt til både at have øje for det fremstillede, artikulerede rum – den pågældende historiske by – og rummet i artikulationen – måden hvorpå det litterære værk transformerer og informerer denne by. På denne måde kan en sådan læsning nå frem til at konstruere en litterær by i sammenhæng med specifikke værker eller forfattere, fx Balzacs Paris. Samtidig udgør strategien en bestræbelse på at undgå både formalistiske og historistiske grøfter; at undgå at litteraturen lukker sig hermetisk om sig selv eller reduceres til udsagn om historisk virkelighed eller diskurs. Bylitteratur kan således ikke reduceres til at være udsagn om en given (historisk) by, og det er ikke min hensigt med dette at ende i udsagn à la, 'man kan ikke læse Balzac uden at have været i Paris'. Omvendt er det dog interessant – ikke mindst i realistisk litteratur – at undersøge forbindelser på forskellige planer mellem kontekstens rum og tekstens rum. At undersøge hvordan litteraturen bearbejder og producerer en kontekst – kort sagt hvad litteraturen ved om virkeligheden og virkelighedens egne fremstillingsmekanismer. Eller med Christopher Prendergast, som i sin bog om Paris i det nittende århundredes litteratur netop bestræber sig på at holde dette dobbeltblik mellem tekst og kontekst åbent: „En måde at sige det på er, at 'historien' ikke er bag teksten, men i teksten, i dens sener, teksturer, syntaks, vokabular, som en artikulationsproces; og selvom dette skift af præposition rejser mange spørgsmål, så flytter det os i det mindste fra den positivistiske reduktion af litteraturhistorie til at være et simpelt kildemateriale hen imod et mere aktivt engagement med sprog og litteratur som i sig selv aktive forme“ (Prendergast, p. 22).⁶

Genette hævder som yderste konsekvens at denne chiasmiske dialektik mellem rummet i det udsagte og udsigelsen er essentiel i forhold til, hvordan retorikken og dens figurer arbejder. I en kort pointerende sætning (fra „Figures“) samler han sine pointer op som de ser ud fra retorikkens synsvinkel og siger:

„Figuren er en afvigelse i forhold til brugen, men denne afvigelse er imidlertid i brug: Dette er selve retorikkens paradoks.“⁷

Romanbyen – gadens tale

Paris er scenen i mere end halvdelen af *La Comédie humaine* knap 100 romaner, og Balzacs personer gennemtraver byen i deres forsøg på at forstå og beherske den. Samtidig bliver hans værk en uadskillelig del af – og forudsætning for – det nittende århundredes Paris. Christopher Prendergast fremhæver, hvordan *La Comédie humaine* bliver en slags arke-tekst for de senere Paris-værker, som de enten forsøger at genskabe eller unddrage sig og fremhæve som en fiktion i deres fiktion (Prendergast 1992, p. 29). Men Paris er mere end scenografi for Balzac, som faktisk gør byen til både protagonist, modellæser og forfatter.

I *Histoire des Treize* (1833-35), som består af tre hver godt 100 sider lange romaner, eksperimenterer Balzac for første gang med at bruge genkommende personer som forbindelsesled mellem de tre små romaner, en teknik der, som jeg har været inde på, rumliggør læsningens tidslige linearitet og peger på det rum, hvor personerne bor og handler. På samme tid arbejder han med brugen af det parisiske, urbane rum, som spiller en stor rolle for de tre romaner, ikke mindst *Ferragus*, hvor der ud over de lange indledende beskrivelser af – og overvejelser over – byrummet arbejdes med byrummet i både fortællingsplot og dens konklusion.

Ferragus er en form for prototypisk kriminalhistorie men uden noget forudgående mord. Alle dødsfaldene følger af de forskellige detektivfigurers opklaringsforsøg og gensidige forsøg på at hindre hiandens opklaring af – og kontrol med plottet. Som i ethvert godt melodrama sygner heltinden, Mme (Clemence) Jules, hen af modgang, mens den unge og noget tvetydige helt (Auguste de Malincour) dør som følge af et giftmord. Skurken, galejslaven Ferragus, som er far til Mme Jules, slipper levende fra historien og er bitter på grænsen til det psykotiske resten af sine dage, mens ægtemanden, Jules Desmaret, fatter sammenhængene for sent og medvirker kraftigt til at forkuldre alt. Dertil kommer adskillige

bipersoner, der bliver hvirvlet ind i plottet, som fx den unge i Ferragus forelskede pige, Ida Gruget, der tager sit liv ved at springe i Seinen. Disse karakterer, og flere til, interagerer på romanens godt hundrede sider med en kompleksitet, som kun romanen selv kan redegøre for.

Før dette plot sættes i værk, begynder romanen med nogle overvejelser over byen, og hvordan byen er påvirket af og samtidig påvirker dens indbyggere: „Kort sagt, Paris' gader har nogle menneskelige egenskaber, deres fysiognomi indprinter os visse ideer mod hvilke vi er forsvarsløse.“ (Balzac, p. 793). Byboeren urbaniseres, samtidig med at rummet antropomorferes. Gader og huse sammenlignes med kroppe eller monstre med hoveder, maver og fødder.⁸

Fortællerinstansen (som knapt kan holdes sammen i en) urbaniseres samtidig. Hvad der umiddelbart ligner en suveræn iagttagers klare blik viser sig snarere at tilhøre en type, som bestemt ikke kan siges at være en suveræn iagttager i klassisk forstand. Beskrivelsen flintrer rundt i byen, og fortælleren undskylder denne „debut vagabond“, der eksplicit bliver forbundet med flanørens mobile optik. En optik der ovenikøbet også udbredes til at dække romanens ideallæser:

Disse observationer, som er uforståelige uden for Paris, vil uden tvivl blive opfattet af de mænd af tanke og studie, af poesi og nydelse, som, mens de flanerer gennem Paris, forstår at indhøste massen af flygtige fornøjelser mellem byens mure døgnet rundt.⁹

Således bliver byrummet indskrevet såvel som beskrevet i fortællingen. Både fortælleren og ideallæseren er flanør og således forbundet til og indfoldet i byen og dens „flygtige fornøjelser“. Urbaniseringen gennemføres kort sagt på både indholds- og udsigelsesplan og influerer både fortæller og modellæser, eller det forventes med andre ord, at man læser romanen, som fortælleren læser byen.

Set fra byens side beskriver fortællingen, hvordan byens rum gennem byens dynamik bliver både ubegribelig ustabil og betydende i sig selv. Rummet undviger en stabil beskrivelse og pladsen som beteg-

net til fordel for selv at blive betegnende. Som der direkte står: „Artikulationerne knager umærkeligt, bevægelsen kommunikerer, gaden taler.“ [„Insensiblement les articulations craquent, le mouvement se communique, la rue parle.“] (Balzac, p. 794).

Det er denne byens dynamik, kommunikation og tale, som Balzac ønsker at skrive ned for at forklare eller fortælle denne „mouvante reine des cités“; for at erfare dens fortælling, erkende dens dynamiske plotmaskineri, hvordan den „indprinter os visse ideer, mod hvilke vi er forsvarsløse“. Byen bliver for den flanerende fortæller til forfatteren „byen med de hundrede tusinde romaner“, hvis utallige værker kun skal opdages og skrives ned:

...Paris er altid dette monstrøse mirakel, en forunderlig samling af bevægelser, af maskiner, af tanker, byen med de hundrede tusinde romaner, verdens hoved. (Balzac, p. 795).

På denne måde influerer den moderne by, dens bevægelser og hastighed kraftigt på læsningen eller modellæseren, som altså er en flanør (eller som via fortællernes flanereren bliver det qua romanens omstrøjfen). Samtidig er byen i en vis forstand både forfatter og protagonist. – Dette motiv om det moderne, bevægelige samfund, som kun har brug for en sekretær for at blive til romaner gentages i øvrigt flere gange af Balzac, bl.a. eksplicit i hans forord til *La Comédie humaine*. Ofte begynder Balzacs romaner i et kvarter, en gade i Paris, søgende efter et plot, som langsomt åbenbares – som om Balzac blot har ladet sin fortæller falde ned i en parisisk topografi for at se, hvilke fortællinger denne topografi måtte generere.

I *Ferragus* foregår det specielt tydeligt. Plottet vokser direkte ud af det urbane rum, den parisiske topografi, og det udvikler sig gennem det forhold, at protagonisterne (og med dem også fortællerpositionerne) er indesluttet af det og ikke er i stand til at overskue det fuldstændigt. Det bliver tydeligt demonstreret allerede fra det sted, hvor plottet sættes igang efter de indledende beskrivelser af og refleksioner over Paris:

Klokken halvni om aftenen i rue Pagevin, på en tid hvor rue Pagevin ikke havde en mur, som ikke repeterede et infamt ord, og i retning mod rue Soly, den mest smalle og mindst fremkommelige af alle Paris' gader, uden at undtage det mest frekventerede hjørne i den mest tomme gade; i begyndelsen af februar, denne hændelse foregik for omkring tretten år siden, drejede en ung mand, ved et af disse tilfælde som ikke hænder to gange i livet, til fods om hjørnet af rue Pagevin for at gå ind i rue des Vieux-Augustins, på højre hånd, hvor rue Soly præcist befandt sig. Der fandt denne unge mand, som boede i rue de Bourbon, i den kvinde, som han gik aldeles sorgløs nogle skridt fra, nogle svage ligheder med den smukkeste kvinde i Paris, en kysk og yndig kvinde som han var hemmeligt forelsket i, og forelsket uden håb: hun var gift. I et øjeblik bankede hans hjerte, en ulidelig varme vældede frem af hans mellemgulv og passerede i alle hans årer, det løb ham koldt ned af ryggen, og han følte en overfladisk skælven. Han elskede, han var ung, han kendte Paris; og hans skarpsyn tillod ham ikke at ignorere alt; hvad der kunne ligge af mulig skændsel i for en kvinde, som var elegant, rig, ung og smuk at gå omkring der på en kriminelt hemmelig vis. *Hende*, i dette smuds, på dette tidspunkt!

(Balzac, p. 797)

Man kan her konkret iagttage, hvordan plottet vokser frem af den parisiske topografi; hvordan byens bevægelse og gadens tale opfattes af den opmærksomme flanør-fortæller, som tilfældigt krydser denne hændelse eller instans af sammenvævet tid og sted. Handlingen starter med at flanøren, Auguste de Malincour tilfældigt ser Mme Jules i et område af Paris, hvor hun ikke burde være på dette tidspunkt. I det lange afsnit, hvor syntaksen er ligeså labyrintisk som de parisiske gader i det skumle kvarter bag Les Halles og Palais Royal, fremlægges, hvordan romanens kvindelige hovedperson befinder sig på det forkerte sted på det forkerte tidspunkt i forhold til, hvor hun hører hjemme. Hun ses oven i købet af den forkerte person, hvilket relateres til, hvor han stammer fra i byen. Samtidig stedsbestemmes handlingen i forhold til resten af Paris og den tidsbestemmes i forhold til det tidspunkt, romanen er skrevet. Alt er således vævet ind i hinanden, både syntaktisk, topografisk og temporalt, og plottet, som resten af romanen drejer sig om, udtrykkes koncentreret i

den sætning, der afslutter passagen og artikulerer dens sammenvævning af tider og steder: „Hende, i dette smuds, på dette tidspunkt!“¹⁰ Som flanørens vandren rundt uden et fast mål søgende tilfældigt efter hvadsomhelst, der måtte være specielt og rumme betydning, driver både sætningerne og romanen rundt og samler betydningsfulde fragmenter i det sammenvævede urbane rum, indtil den er rede til at fremsætte en sætning, der samler op på hændelsen og binder det hele sammen i et plot.

Dette komplekse Paris fyldt med tilfældige hændelser dominerer hele romanen, og plottet udvikler sig, som nævnt, omkring de forskellige personers forsøg på at udrede og kontrollere kompleksiteten og beherske plottet. Ferragus er fyldt med detektiver, som prøver på at afdække og beherske plottet, for eksempel ægtemanden, Jules Desmaret, den unge helt, Auguste de Malincour, Ferragus og dertil kommer diverse hjælpere og tjenere. Men ved deres handlinger lykkes det dem ikke at overskue eller gennemskue plottet men derimod kun at føje nye elementer til og derved gøre det endnu mindre gennemsigtigt og kontrollabelt. For eksempel forårsager flere af hovedpersonerne på forskellige måder en kommunikation af halve sandheder med forkerte forudsætninger og begrænsede synsvinkler med utallige blinde vinkler. Enten som et bevidst forsøg på at holde noget skjult for andre eller ufrivilligt ved at de bliver udspioneret af spioner med begrænset udsyn og viden.

De enkelte personers begrænsede horisont eller overblik danner således romanens hovedmønster og genererer plottets dynamik. Plottet spiller konstant med det begrænsede udsyn som en device, der genererer plottets gåder: fra det ukendte og anonyme vidne til de tre historier der udgør samlingen *Histoire des Treize* til det posthume brev fra Mme Jules, hvor hun skriver, at hun dør „som offer for en nødvendig diskretion“ (Balzac, p. 883). Denne diskretion er historiens primære hemmelighed; at hun er datter af den kriminelle galejslave, Ferragus, og således forbinder de laveste sociale klasser og fattige kvarterer omkring Les Halles (hvor han bor – det var derfor hun var der) med det nye finansielle borgerskab omkring Chaussée d'Antin — hvormed hun

udgør det fordækte link, der lader pengene cirkulere.¹¹

På denne måde bevæger fortællingen sig igennem Paris' komplekse rum og støder på den ene tilfældige hændelse efter den anden indtil Mme Jules ultimative død. Hun er, som bekendt, den karakter plottet drejer sig om som indehaver af den primære hemmelighed. Det mislykkes ultimativt for alle romanens personer uden undtagelse at kontrollere plottet og dermed beherske byen. Jo mere de følger de forskellige tråde, des mere bliver de fanget i det parisiske netværk. I deres forsøg på at beherske plottet mislykkes det for dem alle at omfatte og tage højde for Paris' meget større netværk af sammenvævet topografi og forbindelser, som byen iscenesætter, som demonstreret i den lange citerede sekvens, hvor plottet initieres.

Det tilsyneladende overblik undergraves konstant af noget bagvedliggende eller underliggende, der demonstrerer overblikkets perspektiviske begrænsning, som udgående fra en kontingent iagttagelse, der er indesluttet af og nedsænket i det parisiske netværk. Samtidig er romanens fortællerpositioner konstrueret som et mix mellem en anonym ekstern fortæller, der som typisk hos Balzac kommenterer historien og personerne fra sidelinjen uden dog for alvor at demonstrere et holdbart suverænt vidensniveau (hvilket selvsagt også ville ødelægge plottet), og et helt system af interne medsyn med de forskellige hovedpersoner i historien; medsyn der i høj grad adopterer personernes blinde vinkler og skyklapper og på den måde giver rum for overraskelser og mysterier.

Et godt eksempel er de forskellige breve i romanen, som når de kapres og læses af forkerte modtagere fører til misforståelser, der drejer det skæbnesvangre plot endnu en omgang. For eksempel taber Ferragus et brev skrevet til ham af sin ulykkelige fattige tilbeder, Ida, da han under et regnskyl står i en port sammen med de Malincour. Brevet opsnappes og læses af Malincour, der læser det, som om det kom fra en forsmået elsker, hvilket afsenderen også er, selvom hendes indbildte rival i virkeligheden er datter til Ferragus. Det kommenteres med følgende: „De skinsyge tilbedere forestiller sig alt;

og det er ved at forestille sig alt og vælge de mest sandsynlige udfald at dommere, spioner, elskere og iagttagere gætter den sandhed, som interesserer dem“ (Balzac, p. 818). Umiddelbart kunne det lyde som en kommentar fra fortælleren om, hvordan de Malincours jalousi leder ham i den rigtige retning. Men efter at have læst hele romanen må man snarere konkludere, at jalousi er den mest betydningsfulde drivkraft i opbygningen af det system af misforståelser, som driver det skæbnesvangre plot. Hvis man genlæser citatet med denne viden, kan man iagttage, hvordan fortælleren har helgarderet ved sætningens slutning („gætter den sandhed, som interesserer dem“ / „devenant la vérité qui les intéresse.“), og sætningen kan nu forstås som kritisk mod interessebetonet udforskning hos dommere, spioner, elskere og iagttagere. Senere lykkes det Jules Desmaret at få fat i et brev fra Ferragus til sin datter Mme Jules. Brevet er kodet, men det lykkes Jules Desmaret at bryde koden via sin ven, embedsmanden Claude-Joseph Jacquet. Dermed kan de læse brevet, hvor faderen, Ferragus, udtrykker sig med almindelig faderkærlighed over for sin datter, Mme Jules, hvilket af den jaloux ægtemand, Jules, læses som kærlighedserklæringer fra en elsker. Med andre ord lykkes det dem at bryde den tekniske kode, men de fejlfortolker til gengæld den semantiske kodning af brevet, der bestemmes af, at det er et brev fra en fader til sin datter. Det sidste brev, der optræder i romanen, er brevet fra Mme Jules til sin mand, hvor hun efter sin død forklarer sagernes rette sammenhæng – noget som hun ikke kunne fortælle ham, mens hun var i live.

Alle disse breve fungerer tydeligt og næsten demonstrativt i romanen som tekster, der er løsrevet fra deres umiddelbare bestemmelse og kontekst. Romanen demonstrerer på denne måde, hvordan tekstmediet fungerer og ændrer betydning, alt efter hvilken kontekst det indgår i; at breve nok er meddelelser mellem mennesker men også er tekster, der kan læses af andre uvedkomne, hvilket har oplagte konsekvenser for læsningen. Romanens plot er som understreget flere gange bygget op omkring og drevet af forskellige detektivers læsninger – og i høj grad mis-læsninger – af hinandens handlinger. Ingen

af protagonisterne går fri af denne dynamik, hvilket tyder på, at det ikke så meget er spørgsmålet om kloge over for mindre kloge – eller gode over for onde – men at der tværtimod er tale om et vilkår for erkendelse i den moderne storby, hvilket protagonisterne ikke er bevidste om. Den urbane kontekst er altid allerede kodet, og man har ikke mulighed for at overskue omfanget af dette. Ovenikøbet tager protagonisterne selv bevidst eller ubevidst del i denne plotproces, som man i mangel af bedre må betegne som kybernetisk *avant la lettre*: selvorganiserende ud fra forskellige konfliktskabende kræfter samt reguleret af feedback sløjfer. På alle niveauer i plottet, samt i forholdet mellem fortælleren og læseren, spilles der med kontingente medsyn, sekundære indsigter, der skaber et plot drevet af fejl-læsningernes og de begrænsede perspektivers dynamik.¹² Som fortælleren tidligt i romanen bemærker som kommentar til de Malincours næse for de forskellige begivenheder og byens rumlige og sociale dramaer: „Det var som at læse en roman; eller bedre, som at spille et drama, og i dette drama havde han sin rolle“ (Balzac, p. 812).

Romanen præsenterer kort sagt sit rum gennem et udvalg af indesluttede og forskudte, bevægelige perspektiver, der spejler hinanden som i et spejlkabinet eller som i Mme Jules boudoir, hvor der er „spejle hvori formerne spilles og som i det uendelige gentager den kvinde som man ønsker at se overalt“. De forskellige personer forføres allesammen af spejlkabinetets spejlinger. Drevet af deres jaloux begær fejlfortolker de de forskellige indblik, de får – de er ikke bevidste om – og tager ikke konsekvenser af deres begrænsede, forkortede og medierede perspektiver men lader sig forføre til at se det, de tror, der foregår – læse det, de tror, der står. Det er en fælde, som læseren typisk også vil falde i, men forfatteren er klogere. Med et sådan kalejdoskopisk spejlkabinet bestående af bevægelige perspektiver er det muligt for Balzac at omfatte og fremstille den moderne bys kompleksitet og byrummets heterogenitet, en kompleksitet der udelukker muligheden af at kontrollere eller overvåge byen fra et enkelt centralt perspektiv. Ovenikøbet formår Balzac at fremstille, hvordan den fortsatte 'blinde' tro på de be-

grænsede og medierede perspektiver i høj grad er med til at skabe den uigennemsigtige kompleksitet. Jo mere de stakkels forvildede protagonister ser med dette medierede *vision sans regard* uden at have udviklet en bevidsthed omkring det – des mindre gennemskuer de. Denne djævelske logik bliver fremstillet klart og gennemskueligt af romanen, dens kalejdoskopiske spejlkabinet og kybernetiske plot.

Det panoramiske blik

Efter Mme Jules' død og begravelse slutter romanen imidlertid ikke umiddelbart, men fortsætter med tre forskellige konklusioner, som tegner en trekant uden om det tidlige nittende århundredes Paris. På denne måde får romanen mulighed for at se dens indesluttede, heterogene og uigennemskueligt dynamiske rum på afstand, fra tre punkter, tre kirkegårde der annoncerer den fremtidige by og dens forstadsagtige transit-rum; et neutralt rum uden genre, hvor Paris både er ophørt og stadig er til stede (Balzac, p. 901). Her slutter romanen og Balzacs Paris løber ud i sandet og bliver decideret sammenlignet med byens modsætning, ørkenen.

Fra en af disse kirkegårde, Père Lachaise (åbnet i 1804), får vi en detaljeret beskrivelse af kirkegården og dens udsigt over Paris. Mme Jules' mand, Jules Desmaret, er taget derop for at se sin kones grav sammen med en ven, men først er han nødt til at

passere de kommercielle guider uden for kirkegården „som ved indgangen til forestillinger“ (Balzac, p. 894) og derefter kirkegårdsportneren, der er „en autoritet placeret, som den død han lever uden for alt“ (Balzac, p. 895). Efter at have passeret denne port går Jules og hans ven op ad kirkegården mod Mme Jules' grav. Jules kigger på de forskellige gravmonumenter som ordrige men døde repræsentationer af livet, menneskene og deres følelser. Det fører til en bemærkelsesværdig sammenligning af kirkegården med Paris, hvorefter Jules hæver blikket og ser den virkelige by som baggrund i et panoramisk skue:

Det er en infam komedie! Det er tilmed hele Paris med dens gader, dens skilte, dens gøremål, dens palæer; men set med en teaterkikkerts groft slebne linser, et mikroskopisk Paris reduceret til de små dimensioner hos skyggerne, larverne, de døde, en human genre som intet stort har længere foruden sin forfængelige tomhed. Derefter lagde Jules mærke til det virkelige Paris ved sine fødder, i den lange Seinedal, mellem skrænterne i Vaugirard, i Meudon, Belleville og Montmartre, indhyllet i et blåligt slør produceret af dens røg, og som solens lys gjorde gennemsigtig. Han omfavnede med et stjålent øjekast disse fyrre tusind huse og sagde, mens han pegede på rummet indbefattet mellem Vendômesøjlen og Invalidekirkens gyldne kuppel: – Hun er blevet taget fra mig dér ved hjælp af denne



verdens ødelæggende nysgerrighed, som har travlt og trænges mellem hinanden blot for at trænges og have travlt.

(Balzac, p. 898)

Byen ses her som et fantasmagorisk, panoramisk stemningsbillede og som lukket om sig selv. Sollysets spillen i byens røg tegner et luftperspektiv på byen, som ligger indesluttet mellem skrænterne. Røgeffekten og luftperspektivet giver rummet atmosfære og gør det stofligt og samtidig uklart, uigennemskueligt. På én gang forførende og samtidig illusorisk som et drømmebillede. Jules „omfavnede med et stjålent øjekast“ byens fyrre tusinde huse og peger på „rummet indbefattet“ mellem Vendôme pladsen og Invalide kirken, mens han resignerer over for den moderne by, som har taget hans kone fra ham. En resignation som til overhånd er udformet som en chiasme, der således stillistisk illustrerer Jules' distance og melankolske magtesløshed over for den moderne, dynamiske by.

Dér slutter romanen med en ny tids panoramiske overblik, som består af en død repræsentation, kirkegården, med den virkelige, levende by som baggrund. En dobbelthed i panoramabilledet af repræsentation af byrummet og simulation af et nyt rum, et medierum, hvorved det urbane rum og det urbane blik transformeres til nye former. Et fantasmagorisk overblik, der præsenterer byen som en fetisch, der ikke kan nås, gribes eller begribes men sanses distanceret resignerende og melankolsk eller som en „flygtig fornøjelse“ af en flanerende „âme multiple“ (Balzac, p. 813).

Hvordan det kan lade sig gøre at handle og dannes ud fra et sådant overblik, skulle Balzac vende tilbage til i en af sine næste store romaner, *Le père Goriot*.¹³ Her vil jeg slutte med at lade panoramabilledet stå som et billede på, hvordan byen og romanen virker sammen. Hvordan byens rum indvirker på romanens retorik; både inden for *dispositio* (eller komposition – fx: fortællere), *inventio* (hvordan plottet vokser 'kybernetisk' frem af byen) og *elocutio* (hvordan byrummet påvirker romanens stilistik – syntaks, figurer). Gaden taler.

Samtidig bliver byen litterariseret. Fortællingen bliver en form for praktisering af rummet, en bevægelse i det, en måde at tilføje det mening, gøre det heterogent, beboeligt.¹⁴ Som Balzac-teoretikeren Henri Mitterand præcist beskriver det: „Romanen, især siden Balzac, narrativiserer rummet i ordets præcise betydning. Den gør rummet til en essentiel komponent i den narrative maskine“ (Mitterand, p. 17). Den moderne storbyroman, eller i det mindste Pariser-roman, opstår som en genre, som senere Pariser-romaner skal skrive sig ind i og ud af. Paris forvandles i denne proces til „Paris“.

At Pariser-romanernes „Paris“ og det virkelige nittende århundredes Paris er afhængige af hinanden og gensidig transformerer hinanden skulle denne læsning gerne være et konkret eksempel på. I hvert fald skulle det gerne være påvist, at det nittende århundredes Paris sætter sig afgørende spor i og decideret former *Ferragus'* form. Franco Moretti har for nylig argumenteret for at dette forhold kan iagttages bredere, at litteratur er stedsbundet, og forskellige rum ikke blot er forskellige landskaber men er forskellige narrative matricer: „Ethvert rum determinerer dets særegne former for handling, dets plot – dets genre.“ (Moretti, p. 84). Typisk har forfattere reduceret de sociale rums kompleksitet for at kunne gøre dem læselige i en litterær form, men Moretti fremhæver Balzac som et afgørende brud med denne reduktion. I stedet for at beskytte romanen mod Paris' kompleksitet benytter han kompleksiteten til at udfordre formen og skabe en ny kompleksitet i romanformen (Moretti, p. 106). Moretti argumenterer dermed og gennem sin gennemgang af en række 1900-tals Pariser- og Londonromaner for at se en sammenhæng mellem rum og litteratur på det narrative og genremæssige niveau.¹⁵

Om Morettis noget hurtige, omend inspirerende, argumentation holder vand og kan bruges i videre udstrækning i litteraturteoretisk forskning må stå hen i det uvisse. Under alle omstændigheder håber jeg med denne artikel at have opnået to ting. For det første med Genette at have peget på en række passager mellem litteratur og rum, selvom det er vanskeligt at tale om et specifikt litterært rum i en streng forstand. Tekst er naturligvis ikke rumlig, lit-

teratur ikke arkitektur og man kan ikke bo i en tekst, ligesom man ikke kan bo i et bykort eller i cyberspace. Men det er måske litteraturens særegne potentiale i forhold til en rum-diskurs, som tilsyneladende spiller stadig større rolle æstetisk og kulturelt? Rummet indgår ikke naturligt i litteraturen, men alligevel presser det sig hele tiden på – fra lingvistikkens laboratorium over romanens retorik til bibliotekets intertekstualitet kan man hele vejen spore en rumlig stræben i en delvist abstrakt (fx sprogsystemets rumlighed), delvist konkret proces (fx her Balzacs Paris). Denne rumliggørelse er på den ene side en proces, hvor romanen bevæger sig ud over linien, dens flade tekstlige udgangspunkt – på den anden side er rumliggørelsen en integreret del af ethvert sprogligt, litterært udtryk, som fremstillet af Genette. Når så rummet ikke blot er rent rum men linier, veje, retninger, forbindelser og overlejret af sociale koder som hos Balzac, opstår der en særegen realistisk spejling mellem dette kodede parisiske rum, der hele tiden er i færd med at skrive sig, at danne plot (som demonstreret i det lange citat, hvor plottet initieres i *Ferragus*), og tekstens rumliggørende strategier. Rummets blivende tekst spejler tekstens blivende rum – en realisme der ikke nødvendigvis har noget at gøre med, at tekstens stil skal være transparent, men snarere at tekstens fremstillingsformer har en affinitet med kontekstens fremstillingsformer og medieringer; hos Balzac bliver panoramaet mit nøgleeksempel på dette.

For det andet håber jeg at have demonstreret, at en rumlig tilgang til litteratur ikke nødvendigvis afsnører fortolkningsmulighederne i en gold stedsbestemmelse (lige så lidt som en tidlig tilgang nødvendigvis ender i en gold historisk tidsbestemmelse). Romaner fortæller stort set om rum, blandt andet ved som i *Ferragus* at fortælle om, hvordan rummet fortæller.

Litteratur

David F. Bell: *Circumstances – Chance in the Literary Text*, University of Nebraska Press, 1993

Michel de Certeau: *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Gallimard, 1990

Gérard Genette: *Figures I*, Éditions du Seuil, 1966

Gérard Genette: *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969

Svend Erik Larsen: „Benjamin, byen, Balzac“ in *Kritik*, 114

Henri Mitterand: „Formes et Fonctions de l'espace dans le récit: Ferragus de Balzac“ in *Le roman de Balzac*, Roland le Huenen et Paul Perron, (éd.), Didier: Montréal, Québec, 1980

Franco Moretti: *Atlas of the European Novel*, Verso: London, New York, 1998

Christopher Prendergast: *Paris and the Nineteenth Century*, Blackwell Publishers: Oxford (UK) & Cambridge (USA), 1992

Michel Raynaud: *Figures de la nécessité – Espace et littérature: Paris et Balzac*, Paris, Association pour la Recherche et le Développement de l'Urbanisme, 1978

Honoré de Balzac: *La Comédie humaine*, V, Gallimard, Pléiade (Pierre-Georges Castex udgaven), 1977. (*Histoire des Treize* findes i en forkortet og dårlig dansk oversættelse som *De Tretten*, Emil Wiens Forlag, Kbh. 1930)



JULIA EMELY GORDON (1870–1896) *Père Lachaise*. Akvarel 99 x 175 mm.

Noter

1. „Espace et langage“ og „Figures“ fra samlingen *Figures I* samt „La littérature et l'espace“, som også findes oversat i dette tidsskriftsnummer, fra samlingen *Figures II*.

2. Cf. også Genette 1966, pp. 103–104.

3. Genette afholder sig dog ikke fra at kritisere ideen om et almindeligt, simpelt sprog uden troper og figurer – en ide der som bekendt også senere er blevet kritiseret af poststrukturalismen. Selv den mest almindelige sprogbrug benytter sig af figurer og troper, og Genette påpeger at den mest simple stil paradoksalt falder sammen med den mest ophøjede, sublime stil. Derfor foreslår Genette at betragte retorikken som et system af figurer i stedet for at arbejde med en simpel dikotomi mellem figurativt og non-figurativt sprog (Genette, 1966, p. 208.)

4. I en note redegør Genette for, at han udelukkende behandler retorikkens *elocutio* (som har at gøre med udtryk-

ket). Man kunne også her inddrage forholdet mellem retorik og rum udfra mnemoteknikken, som behandles af Karen de León-Jones andetsteds i dette tidsskriftsnummer. 5. „Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distances, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive.“ (Genette, 1966, p. 108)

6. Et andet eksempel på et studium, der forsøger at konstruere et balzacs Paris er Michel Raynauds meget inspirerende omend noget skitseagtige *Figures de la nécessité – Espace et Littérature : Paris et Balzac* (Paris 1978). Raynaud kalder Balzacs Paris for et 'dokument-monument', hvis rum ikke er mindre beboeligt end et bykorts rum (p. 9).

7. „La figure est un écart par rapport à l'usage, lequel écart est pourtant dans l'usage : voilà le paradoxe de la rhétorique.“ (Genette, 1966, p. 209)

8. Svend Erik Larsen behandler også *Ferragus'* bybeskrivelse i en artikel, hvor han i en polemik rettet mod Benjamin og den i urbane kulturstudier indflydelsesrige Benjamin-reception, diskuterer litteraturens behandling af det urbane bl.a. gennem *genius loci* figuren. Hos Balzac vendes *genius loci* figuren på vrangen, og Balzac vælger „at forsøge sig frem med en flerhed af beskrivende tilnærmelser i en ombrydning af de fortællende genrers traderede former...“ (Larsen, pp. 94–95). I *Ferragus* sker der ifølge Larsen en fremstillingsmæssig bevægelse fra trag til ruse, hvor overblikket og de klassiske fremstillingsformer vendes på vrangen: „Stedsbeskrivelsen nedbryder byen som sted; skildringen af byen gennem dens personer nedbryder deres suverænitæt, begge dele i distancerende dialog med traderede fremstillings- og erkendelsesformer“ (Larsen, p. 98).

9. Balzac, V, 1977, p. 794 – Balzac vender iøvrigt tilbage til flanøren i de indledende beskrivelse til den sidste roman i *Histoire des Treize*, *La Fille aux yeux d'or* (Balzac, p. 1053) – David F. Bells læsning af *Ferragus* er bygget op omkring flanørmotivet og fortælleren som flanør.

10. Henri Mitterand kommer med en grundig redegørelse for betydningen af denne væren på det forkerte sted i *Ferragus*. Balzacs Paris er en yderst opdelt by, hvor forskellige sociale klasser hører hjemme i forskellige bydele, og Mitterand udpeger forskellene og forbindelserne mellem de fire væsentlige kvarterer i *Ferragus*, hvor hovedpersonerne bor: Faubourg St. Germain (de Malincour – det gamle legitime aristokrati), Chaussée d'Antin (Jules Desmaret – de finansielle borgerskab), rue Soly (Ferragus – de fattige kvarterer omkring Les Halles) og Hôtel de Ville (præfekten – den royale administration). Mitterands læs-

ning viser, hvordan Balzac bruger det opdelt parisiske rum til at portrættere et ustabil, klasseopdelt samfund midt i mellem revolutionerne i 1830 og 1848. Mitterand når frem til at: „Le code proaireétique, le code hermèneutique et la 'topostructure' se présupposent réciproquement, solidairement. La matière parisienne devient la substance même du roman balzacien...“ (Mitterand, p. 8)

11. Det er faktisk Ferragus som hemmeligt tilrettelægger de forhold, der gør Jules Desmaretts rig efter at have giftet sig med Clémence (Mme Jules). På denne måde bliver Ferragus' beskidte og umoralske penge ved en simpel operation vasket hvide i det nye finansielle borgerskab. De dunkle oprindelser til borgerskabets penge er i øvrigt et tilbagevendende motiv for Balzac, fx i *Sarrasine* og *Le Père Goriot*.

12. En scene i *Ferragus*, hvor Jules udsponerer et afgørende møde mellem Mme Jules og Ferragus fra naboeligheden gennem et hul i væggen, demonstrerer med al ønskelig tydelighed denne dynamik. Situationen er for indviklet til at gøre rede for her, men mødet handler om at Ferragus fra da af vil være i stand til at kontrollere plottet og tildække sin identitet som galejslave. Ferragus ville således have kontrollen, men alt dette hører den spionerende Jules, hvilket placerer ham endnu højere i kontrolhierarkiet. Imidlertid bliver Jules afløret af et skrig (som er relateret til en anden gren af plottet), hvilket vækker bestyrtelse og får hele det møjsommeligt opbyggede kontrolhierarki til at styrte sammen. David F. Bell leverer en fyldestgørende læsning af denne episode og konkluderer: „Hver gang en af karaktererne tror sig sikker og med fuld kontrol over en given situation, så kommer nogen til syne bagved eller over ham og underminerer ham“ (Bell, 1993, p. 129).

13. Omkring det panoramiske som figur hos Balzac se evt. min artikel: „Panoramisk urbanisering – Paris som medie hos Balzac og i 1800-tallets realistiske medievirkelighed“ i *Passage*, 22, 1996. For en læsning af *Le père Goriot* se evt. min *Parisisk Panorama – Perspektiver i Balzacs sædeskildring med udgangspunkt i La Peau de chagrin og Le père Goriot*, Aarhus: Litteraturhistorisk Forlag, 1994.

14. Cf. de Certeau pp. 159–165: „On n'habite que des lieux hantés – schema inverse de celui du Panopticon“ (p. 162) („Man beboer kun steder, hvor det spøger – hvilket er det omvendte skema af panoptikonnet“). Gennemskuelige steder er således ubeboelige og må praktiseres, forsynes med erindring, tidslighed, fortælling for at gøres beboelige.

15. Mærkværdigt nok kommer han overhovedet ikke omkring *Ferragus* men holder sig til de mere kendte *Le père Goriot* og *Illusions perdues*.