

Indholdsfortegnelse

1. INDLEDNING	6
DEL I: PASSAGENS FREMKOMST OG UNDERGANG.....	9
2. Etablering af nye merkantile rum. Passagens tilblivelseshistorie.....	9
2.1 Passagens form og tilblivelse	10
2.2 Passagens funktioner.....	12
2.3 Passagens mellempositioner	14
3. Illusionen om litterær alvidenhed	16
3.1 Flanørens fysiologi	16
3.2 Passagen som kosmopolitisk opholdsstue.....	18
3.3 Litterære illusioner	19
4. Passagens disintegration	21
4.1 Politisk modvilje mod passagen.....	21
4.2 Varehusets triumf	22
DEL II: PASSAGEMOTIVET I LITTERATUREN.....	25
5. Aragons og Cortázars passagebilleder	25
6. Drømmerum og begærsrum. Passagen hos Aragon	28
6.1 L'homme total.....	28
6.2 Surrealisten Aragon	30
6.3 Le paysan de Paris	31
6.3.1 Opgør med romanform og romanfobi	33
6.3.2 En glaskiste under vand. Passagens drømmagtige dimension	35
6.3.4 Surrealistisk flaneri	39
6.3.5 Begærgsgrotte. Erotik og kærlighed i passagen	40
6.3.6 Søgen efter barnlighedens beruselser	43
6.3.7 Afrunding	44
7. Fantastiske huller i tid og rum. Passagen hos Cortázar	46
7.1 Undtagelser fra reglerne	46
7.2 Rum for overgange og bevægelse	48
7.3 "El otro cielo"	49

7.3.1 Formålsløse vandringer.....	50
7.3.2 Utugt og amoral.....	51
7.3.3 Barndommens passagebesøg.....	53
7.3.4 Det tabte paradys.....	54
7.3.5 Passagebegrebets flertydighed.....	56
7.3.6 Passagens ubestemmelige rum	58
7.3.7 Afrunding	60
DEL III: PASSAGENS POLITISKE POTENTIALER.....	62
8. Paralleller i Aragon og Cortázar's passageskildringer.....	62
9. Socialistiske ståsteder. Aragon, Cortázar, Benjamin og politik	65
9.1 Surrealisternes flirt med kommunismen	65
9.2 Litteraturens Che Guevara	66
9.3 Benjamins socialistiske projekt.....	68
10. Beruselseseufori og opvågningstrang.....	71
10.1 Benjamins kritik af den surrealistiske praksis	71
10.2 Drøm som bedrag og som beruselse	72
10.3 Fornuftens skeptikere	74
11. Drømt rum eller drømmerum.....	77
11.1 Benjamin og passagen i konstruktivistisk perspektiv.....	77
11.2 Aragon og den moderne mytologi.....	80
11.3 Cortázar og den afklædte virkelighed	81
11.4 Passagemotivets indbyggede paradoks.....	83
12. KONKLUSION.....	85
LITTERATURLISTE.....	88

1. INDLEDNING

Passagebygningernes historie udgør et usædvanligt og bemærkelsesværdigt kapitel i arkitekturhistorien. Men også som litterært fænomen er passagen et yderst interessant bekendtskab: Fra Honoré de Balzacs begejstrede beretninger fra Palais Royals gallerier over Émile Zolas sørgmodige skildring af Passage du Pont Neuf til det 20. århundredes passageportrættører: Louis-Ferdinand Céline, André Pieyre de Mandiargues og – ikke mindst – den franske surrealist Louis Aragon og argentineren Julio Cortázar.¹ Hvilken funktion, passagebygningen har som litterært motiv hos Aragon og Cortázar, og hvordan dette motiv afspejler forfatternes overordnede tankeverdener, er de to hovedspørgsmål, dette speciale søger at besvare: Det delikate indgreb, som her skal udføres, består i at ekstrahere en specifik enkelthed fra en større helhed – passagemotivet fra Aragons og Cortázars forfatterskab – men via denne manøvre ekstraherer vi samtidig uvægerligt essensen i de to forfatters verdensanskuelser, og passagen bliver hermed en indgang til deres litterære, filosofiske og politiske overbevisninger.

Som produkt af en tiltagende varekultur nød passagerne i første halvdel af det 19. århundrede stor popularitet især i Paris og stod som centrum for handlen med særligt varer i den mere luksuriøse ende af spektret. Men allerede senere i århundredet havde passagerne i det store hele udtjent deres funktion, og de af dem, der ikke var blevet revet ned, eksisterede kun som affolkede fortidslevn, afklædt deres tidligere tiltrækningskraft og overflødiggjort af andre former for urbane rum. I første del af dette speciales tre dele anskueliggør jeg, hvad passagen specifikt er for et fænomen. Vi skal se på passagernes opdukken i det parisiske bybillede omkring overgangen til det 19. århundrede, deres form, funktioner og den særlige flertydighed, der er indlejret i passagens udformning (kap. 2). Vi skal også se på passagens tilknytning til intelligentsiaen og til 1800-tallets flanørtradition (kap. 3) og på dens disintegration fra midten af århundredet og frem, hvor konkurrencen fra

¹ Passagen optræder i litteraturen bl.a. i Balzacs *Illusions Perdues*, Zolas *Thérèse Raquin*, Célines *Mort à crédit*, Mandiargues' "Le Passage Pommeraye" – og i dette speciales to omdrejningspunkter Aragons *Le paysan de Paris* og Cortázars "El otro cielo".

andre vareafsætningsformer samt en stramning af reglerne for opførelse af passager og Baron Haussmanns massive byfornyelser på det nærmeste tog livet af passagerne (kap. 4).

Louis Aragon og Julio Cortázar er to af de forfattere, der har taget passagen op i litterært øjemed i det 20. århundrede, og del II af dette speciale består i en analyse af passagemotivet i henholdsvis Aragons surrealistiske hovedværk *Le paysan de Paris* (1926) og Cortázars novelle "El otro cielo" (1966). Som det vil fremgå af analyserne, er der en række paralleller mellem Aragons og Cortázars brug af passagen som motiv – herunder barnlighedens, kærlighedens og flaneriets tætte tilknytning til passagen – og selvom vi også vil støde på forskelle, vil vi kunne se, at formålet med anvendelsen af passagemotivet i vid udstrækning er det samme. For Aragon er passagen et rum, hvor drømme og begær flyder sammen med den bevidstgjorte virkelighed, og den er således en konkret repræsentant for den surrealistiske vision om en syntese af disse i en 'overvirkelighed'. Også for Cortázar har passagen denne evne til at løsne bevidsthedens greb om den enkelte og hermed gøre ham modtagelig over for oplevelser af den vældige, autentiske virkelighed, der skjules bag den, der umiddelbart træder frem. I "El otro cielo" skildres passagen som et paradisiske rum, hvor gældende sociale så vel som fysiske love og regler suspenderes.

Aragon og Cortázar var begge passionerede tilhængere af socialismen, men fremgår dette af deres brug af passagemotivet og i så fald hvordan? I specialets tredje del sættes passagemotivet ind i en politisk kontekst og kontrasteres den tyske filosof Walter Benjamins kendte læsning af passagen som et af varekulturens drømmebilleder. Benjamin var ligesom Aragon og Cortázar særdeles optaget af passagerne og deres kulturelle betydning, og passagerne blev omdrejningspunkt for det omfattende kulturhistoriske projekt, som er blevet kendt som *Das Passagen-Werk*, og som Benjamin arbejdede på fra 1927 til sin død i 1940. Passagens status som forældet kapitalistisk frembringelse åbenbarer ifølge Benjamin kapitalismens sande væsen, og hermed bliver den et middel til at vågne fra den drømmetilstand, kapitalismen har hensat menneskeheden i. Han kritiserer Aragon – som han sandsynligvis ville have kritiseret Cortázar – for netop at forblive på drømmeplanet og således ikke udnytte passagens politiske potentiale.

For Aragon og Cortázar har passagen imidlertid politisk betydning i en anden henseende. De betragter individets åndelige frigørelse som en forudsætning for en social revolution og er begge optaget af *det fantastiske* – en betegnelse, der her dækker over det ukendte terræn, der ligger hinsides konventionelle, rationelle virkelighedsopfattelser – for det er ved at gøre sig fortrolig med det fantastiske, at man kan nedbryde de begrænsende rammer, det moderne samfund lægger om den enkelte. Passagen optræder som bindeled til det fantastiske, og det, Aragon og Cortázar gentagende gange pointerer, er ikke passagens tilknytning til kapitalismen, men tværtimod dens distance. Den er et alternativt rum, der som modpol til det omgivende samfund udfordrer tingenes orden og udvider den enkeltes mentale råderum.

DEL I: PASSAGENS FREMKOMST OG UNDERGANG



2. Etablering af nye merkantile rum. Passagens tilblivelseshistorie

Det postrevolutionære Paris var i en uafbrudt tilstand af forvandling. En eksplosiv udvikling inden for industrien, politiske omvæltninger og en voksende middelklasse, der etablerede sig på markedet som forbrugere, var medvirkende faktorer til den massive handelsmæssige fremgang, der igen resulterede i en lang række nye rum for handlen. Det er i 1800-tallet, at varesamfundet har sit arnested, og Paris, der med Walter Benjamins ord var "Det 19. århundredes hovedstad"² befandt sig på forkanten af denne voldsomme transformationstid.

Det er i det perspektiv, man først og fremmest skal se passagens fremkomst og popularitet op gennem den første halvdel af det 19. århundrede. Passagelignende bygninger havde, da passagen slog igennem som en arkitektonisk grundform i starten af århundredet, eksisteret længe, men passagens udbredelse var en konsekvens af en hidtil uset merkantil fokusering, der fordrede byggetyper som passagen. Op gennem århundredet forsøgte handelsfolk at gøre varen tilgængelig for et stadig større og købestærkere publikum ved hjælp af nye, mere eller mindre langtidsholdbare metoder. Passagen var frem til omkring midten af det 19. århundrede en af de absolut mest fremtrædende byggeformer til udbredelse af handlen i Paris, men en stramning af reglerne for opførelse af passager i 1847 og den efterfølgende modernisering af

² Titlen på Walter Benjamins exposé, der findes i en tysk udgave fra 1935 og en fransk fra 1939

Paris under Baron Hausmann i 1850'erne og 60'erne fjernede passagen som et dominerende fænomen i bybilledet.

2.1 Passagens form og tilblivelse

Det hører ikke til sjældenhederne, at man har revet en af de parisiske passager ned, hvis den har været i vejen. I dag er der kun omkring 20 tilbage i Paris, hvoraf flere er blevet forkortet eller på anden måde modificeret. Men da passager var en fashionabel del af det parisiske byliv, fandtes der over 150 af dem i byen. Opførelsen af passager har aldrig været en eksakt arkitektonisk praksis, og specielt i de tidlige stadier af passagens udviklingshistorie fandtes der kun få artikulationer om passagen som arkitektonisk koncept³. Ikke desto mindre er der en bemærkelsesværdig konsensus omkring passagernes udseende, og det er muligt at opstille en række kriterier for, hvad en passage er, uden at antallet af undtagelser undergraver kriteriernes berettigelse.

Den franske arkitekturhistoriker Bertrand Lemoine opstiller de mest signifikante karakteristika ved passagen: Symmetri om passagens midterakse, identisk komponerede butiksfacader, brugen af letvægtsmaterialer, en overdækning i glas, der beskytter mod vejret⁴ og samtidig giver lys, og neoklassisk dekoration krydret med traditionelle handelsfigurer (Merkur optræder hyppigt i passagerne) – det er fem af de træk, der går igen i utallige passager, mens det for nogle passagers vedkommende ikke er alle kriterierne, der overholdes. F.eks. er Jorcks Passage i København på de fleste punkter en forbilledlig passage, men bryder med konceptet i åbenlys grad ved i kraft af det manglende glastag at tillade sine besøgende at blive udsat for vejrets luner. Endnu et væsentligt træk, som ikke er inkluderet i Lemoines ovenstående opremsning bør bemærkes: Passagen er et privilegium eksklusivt for fodgængere. Drosker og andre former for køretøjer har ikke adgang til passagen, så ikke nok med at passagen skaber ly for vejret, besøgende kan også her søge tilflugt fra trafikken.

³ Geist:92. Dog blev arkitektoniske tegninger af bl.a. Galerie Vivienne og Galerie Colbert publiceret få år efter opførelsen og havde stor betydning for passagens udbredelse i andre europæiske lande. (Geist:273)

⁴ Ud over af beskytte mod nedbør holder glasoverdækningen også på varmen og sørger omvendt for et køligt afbræk fra solens stråler i varme perioder.

Langt tilbage i historien findes der i flere europæiske lande traditioner for at bygge overdækkede handelsgader omsluttet af butikker til begge sider⁵, men den moderne passage begynder at finde sin form i slutningen af 1700-tallet i Paris. På området omkring Palais Royal direkte over for Louvre byggede man i perioden 1786-88 Galeries de Bois. Bygningen består af tre rækker af små, individuelle butikker og to gangarealer indimellem, og den regnes som regel for den første passagebygning, selvom den afviger fra definitionen af en passage på afgørende punkter. De følgende år blev den arkitektoniske form for passagen stille og roligt forbedret. Passage de Caire (1799) og Passage des Panoramas (1800) var to af de vigtigste passager i denne tidlige periode, og de lod begge lys trænge igennem fra oven via glassektioner i tagkonstruktionen.

Som konsekvens af Napoleonskrigenes (1804-1815) tæring på Frankrigs ressourcer blev der i perioden 1811-23 ikke bygget passager i Paris, men i de sene år af Restaurationen kom der for alvor skub i passagebyggeriet. Alene mellem 1823 og 1828 blev over 20 større passager opført.

Opførelsen af passager i Paris' bylandskab fortsatte frem til midten af 1800-tallet. I denne periode var det et privat foretagende: Entreprenører, ejendomsspekulanter, bankmænd, advokater og mindre investeringsforeninger stod typisk som ejere af passagerne. I andre lande blev man ved med at bygge passager ind i det 20. århundrede, men med et andet formål end tidligere:

Am Beginn der Entwicklung ist die Passage Objekt privater Spekulation, Nachahmung des Palais Royal, dann wird sie zum Symbol zivilisatorischen Fortschrittes, um als Folie für die nach Legitimation suchenden, neuerstandenen Nationen zu dienen wie z. B. Italien und Deutschland.⁶

Den statelige passage Galleria Vittorio Emanuele II (1877) i Milano er et af de mest ekstravagante eksempler på, at passagens historie efter midten af 1800-tallet bevægede sig ind i det, Johann Friedrich Geist kalder "Die monumentale Phase"⁷. Her

⁵ Lemoine:155

⁶ Geist:67

⁷ Ibid.:102. Omfatter i Geists historiske rids perioden 1860-80 og afløses af en tyve års periode, som Geist betegner "Der Zug ins Gigantische und die Nachahmung"

var passagen gennemtrængt af symbolsk betydning. Den var et nationalsymbol, der skulle illustrere nationens kulturelle status og formåen, og den var således langt fra at være det rent handelsmotiverede initiativ, den var i udgangspunktet.

2.2 Passagens funktioner

Man kan finde adskillige typer af bygninger både før passagens fremkomst, samtidig med og efterfølgende, der er beslægtede med passagen. Basaren, *magasin de nouveauté*⁸ et og varehuset er en del af denne gruppe af lignende typer. Men passagen er alligevel unik i kraft af kombinationen af funktioner. Passagen er både:

- ◆ en handelsgade
- ◆ et forlystelsescenter
- ◆ et gennemfartsområde
- ◆ et rum hvor man kan promenere

Det er denne gyldne formular for alsidig funktionalitet, der sikrede passagerne deres popularitet.

Det primære incitament for opførelsen af passager var muligheden for kommerciel vinding. Selvom jernbanetransport kun var i et forstadium i det meste af passagens storhedstid⁸, var cirkulationen af varer (og personer) over store afstande stærkt stigende. I den anden ende af markedet sikrede den voksende middelklasse en eksplosiv stigning i vareomsætningen. Selvom der findes eksempler på det modsatte⁹, var passagerne først og fremmest hjemsted for en særlig type butik, luksus- og modebutikken, og i passagen fandt den købelystne en verden af smukke, eksotiske, usædvanlige og opulente varer til rådighed for den rette pris.

Det er vigtigt at huske på, at passagen tilbød mere end blot håndgribelige luksusvarer. Den imødekom i høj grad også andre af de nyopståede såvel som traditionelle behov, den moderne pariser søgte udløb for:

⁸ Her var Frankrig væsentlig efter udviklingen i England, der havde en langt større egenproduktion af jern og kul. I Frankrig så flere desuden jernbanen som ubuden konkurrence til transportsystemet af kanaler og floder.

⁹ Blandt andre den førnævnte Passage du Caire og Passage du Grand Cerf (1825).

[A]rcades were more than just covered commercial streets, they were complete, self-contained mercantile spaces, with stores, entertainment, cafés, restaurants, banks, and so on, where the nineteenth-century bourgeoisie could find within reach everything their hearts desired. Representing a new way of life, arcades corresponded to the rise of a capitalist, mercantile society.¹⁰

Passagen samlede aktiviteter knyttet til storbylivet og blev centrum for adspredelsessøgende byboere, og det var ikke kun i dagtimerne, passagen emmede af liv: Spillebuler, barer, kabareter og ikke mindst bordeller sørgede for at holde aktivitetsniveauet i passagen oppe, også når mørket havde lagt sig over byen, og passagens gaslys tændtes.

Mange passager blev mislykkede satsninger for ejerne, sandsynligvis fordi beliggenheden ikke var optimal, og passagens funktion netop som passage skal ikke undervurderes. Den drog fordel af at være gennemfartsområde og genvej for fodgængere, som på det nærmeste blev tvunget til at benytte lejligheden til at tage et kig på dagens vareudbud.

Især omkring udnyttelsen af passagens transitive karakter er forskellen på passagen og andre handelsmæssige initiativer evident. Kunden er ikke nødvendigvis havnet i passagen med et bevidst mål om at kigge på vareudbuddet endsige at købe noget, sådan som det typisk vil forholde sig med en besøgende i eksempelvis et varehus. Den velplacerede passage vil for fodgængerens ofte være en hurtig og komfortabel måde at skyde gennem byen på, men butikkernes lokkende facader kan hurtigt få den gennemfarende til at slingre fra kursen.

En vigtig del af bykulturen i Paris i det 19. århundrede var den simple kunst at spadserer i byrummet. At promenere var en indbydende måde at tilegne sig byrummet på, at indsnuse byens mangfoldige udtryk og observere tidens omskiftelige atmosfære, og passagen er naturligvis den ideelle scene for sådanne omstrejfninger i kraft af det spektakulære udbud af varer og det vidtspændende galleri af forskellige persontyper, der kan fange og underholde øjet, og fraværet af køretøjer og vejrmæssige gener gør besøgende i stand til at promenere uforstyrret.

¹⁰ Lemoine:155

2.3 Passagens mellempositioner

Passagens kombination af funktioner gør den til et usædvanligt rum, men også når det kommer til oplevelsen af rummet, er passagen unik. Den er et modsætningsfyldt rum, som derfor er uhyre besværlig at indordne afgrænsede arkitektoniske og fænomenologiske kategorier.

Med sin tagkonstruktion i glas piller passagen ved den grundlæggende forestilling om distinktionen mellem indenfor og udenfor. Transparens som arkitektonisk fænomen har, som Carsten Thau beskriver i "Transparens som vision i den moderne arkitektur", stor indflydelse på oplevelsen af en bygnings åbenhed og "graden af kontinuitet mellem ude og inde"¹¹. Vi bruger formuleringen 'at gå ind' i en passage og indikerer hermed, at passagens overdækning skaber en følelse af at være indendørs, men glassets transparens og passageforretningernes udendørsagtige facader synes at modsige dette, og kom man f.eks. fra en af passagens forretninger, ville man tale om at gå udenfor i passagen. I passagen er man altså hverken indenfor eller udenfor, eller – om man vil – både indenfor og udenfor.

Hvis man forsøger at kategorisere passagen i henhold til Frederiks Stjernfelts byteori i "Sted, gade, plads – en naiv teori om byen" ender man med en definition af passagen, der rummer en lignende ustabil flertydighed. Denne teori tager udgangspunkt i en forestilling om, at byrummet overordnet set kan inddeles i "tre basale fænomenologiske kategorier for byen: *stedet*, *gaden* og *pladsen*."¹² Den første kategori dækker over opholdsområder, især boliger, men også mere offentlige områder som kontorer, værksteder, restauranter, værtshuse og biografer – alle rum, der er "afkoblet fra trafikstrømmen,"¹³ idet de er endemål – eller udgangspunkter – og ikke er skabt til gennemfart. Gaden er derimod netop dette: et gennemfartsområde. Den er det trafikale redskab, der binder byen sammen, og med sin enkle struktur tillader den kun bevægelse ad én akse: "gaden tvinger materielt bevægelsen, idet den orienterer den og kun muliggør småafvigelser til steder lokaliseret langs ad den."¹⁴ Pladser er

¹¹ Thau(2000)

¹² Stjernfelt:14

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.:17

knudepunkter, vejkryds, offentlige samlingssteder, der modsat gaden giver den enkelte mulighed for at optræde som subjekt og vælge mellem flere mulige veje.

Ser man – som det er mest hensigtsmæssigt – på passagen som en enhed frem for at dele den op i sine enkelte etablissementer (som ville falde ind under sted-kategorien), kan man argumentere for, at den hører hjemme i plads-kategorien, fordi den fungerer som et samlingssted for offentligheden. Men den afviger fra definitionen af en plads ved ikke at være et trafikalt knudepunkt. Hvis vi vælger at se bort fra de passager, der forbinder mere end to punkter (f.eks. de korsformede passager), minder passagen i denne henseende mere om gaden. Passagens karakter som gennemfartsområde for fodgængere accentueres desuden af, at den i kraft af sit værn mod køretøjer og dårligt vejr fremstår som en bekvemmelig smutvej, men som vi netop har set, har passagen mange andre funktioner, der fjerner den fra gade-kategorien.

Endelig er passagen en samling af steder: beboelse, caféer, butikker, bordeller, hoteller mv., men passagen i sin helhed kan også siges at have en del til fælles med stedet, herunder også boligen, der er den mest private af disse typer af byrum. I passagen eksisterer en hjemlig stemning, der får Benjamin til at sammenligne den med en dagligstue¹⁵ - passagen er ikke blot et område, man bevæger sig igennem, men også et sted, hvor man opholder sig. Den er et offentligt tilgængeligt rum, der ikke desto mindre læner sig op ad det private gennem sin intime, omfavnende atmosfære.

¹⁵ Jf. kap. 3.2

3. Illusionen om litterær alvidenhed

Christopher Prendergast påpeger i sit værk om 1800-tallets Paris, at spørgsmålet om at afdække byens identitet og identiteterne, der optrådte i byrummet, blev en sand besættelse for samtidens parisere¹⁶. Opfattelsen af Paris som en 'ny' by med nye urbane adfærdsmønstre efter revolutionen i 1789 og som resultat af de industrielle og teknologiske landevindinger bidrog til denne besættelse. Blandt andet gennem parisernes egen undersøgelse af byens og byboernes væsenstræk skabtes forestillinger om byen, som måske ikke var 'sande' i objektiv forstand, men som afspejlede oplevelsen af byen.

Litteraturen var en signifikant faktor i konstruktionen af dette mytiske Paris og skildrede med stor omhyggelighed og gennemslagskraft Paris og dens indbyggere i første halvdel af 1800-tallet, hvor passagerne havde deres storhedstid, og hvor *flanøren* – legemliggørelsen af en særlig idealiseret tilgang til storbyens mangefacetterede udtryk – vandrede omkring på må og få under glastagene. En populær litterær undergenre på dette tidspunkt var de såkaldte fysiologier, der med deres beroligende budskab om, at storbyen ikke var mere fremmed og diffus, end den lod sig rubricere i let afkodelige størrelser, forsøger at bekæmpe den uro og mellemenneskelige fremmedgørelse, storbyen afføder.

3.1 Flanørens fysiologi

At flanere er så at sige en kunstnerisk pendant til at promenere eller vandre¹⁷, og flanøren var en hyppigt genkommende figur i 1800-tallets Paris. Sociologen Priscilla Parkhurst Ferguson sporer flanørens offentlige debut tilbage til 1806: "The 32-page pamphlet of 1806, *Le Flâneur au salon ou M. Bon-Homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles*, presents M. Bon-Homme, better known 'in all Paris' as the

¹⁶ Prendergast:2

¹⁷ Flaneri er ikke per definition indeholdt i den kunstneriske sfære, men knyttes ofte til en kunstnerisk protokol – ikke mindst siden Balzac forenede flanøren og kunstneren (Ferguson:29).

‘Flâneur’.”¹⁸ Denne rudimentære flanørfigur afviger fra den arketypiske ved ikke at udvise ”neither elegance nor intensity”¹⁹, og hvor den senere flanør på det kraftigste afviser at planlægge sine vandringer i bylandskabet, flanerer M. Bon-Homme efter nøje fastlagte rutiner. Omvendt udviser han i adskillige henseender en adfærd, der er identisk med det flanørideal, der etableres siden hen: ”namely the detachment from the ordinary social world, the attachment to Paris, and the real if indirect association to art [han er guide i en kunstsalon].”²⁰

Relationen til kunsten blev senere mere udtalt, og som en figur knyttet til særlige kunstneriske praksisser blev flanøren ikoniseret. Han blev model for kunstnerens omgang med storbyen, idet han formåede at omforme storbyens sansebombardement til et kunstnerisk udtryk. Storbyen berusede og inspirerede flanøren, når han begav sig ud på gaderne på sine tilsyneladende, men kun tilsyneladende, formålsløse vandringer: ”That aimless stroll is the aim;” minder Zygmunt Bauman om, ”there could not be, there should not be other aims.”²¹ Flanøren evnede at *indtage* byen både i perceptionsmæssig forstand og i betydningen at gøre sig til herre over byen. Byen var et mystisk, endnu ikke fuldt annoteret landskab, men flanøren fandt i gaderne sit egentlige hjem, som Walter Benjamin beskriver i sin *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*:

[Die Straße] wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zu Hause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Caféterrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht.²²

Flanørens position var privilegeret. Han kunne dechifrere storbyens tegn, han forstod metropolens sprog. Hvor end han lod sit blik vandre, lod det betragtede sig afkode. Han lod sig ikke skræmme af nyfremkomne fænomener, men omfavnede metropolens hidsige omskiftelighed.

¹⁸ Ferguson:26

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Bauman:139

²² Benjamin(1969):37

Flanøren eksisterede utvivlsomt mere som litterært og kunstnerisk ideal end som en faktisk skikkelse i bybilledet. Rob Shields betragter det som usandsynligt rent faktisk at støde på en flanør i det parisiske bybillede i det 19. århundrede, men dette mindsker ikke den betydning, flanerier har som "part of a social process of inhabiting and appropriating urban spaces."²³ Flanøren er en mytologisk personificering af den udbredte forestilling om evnen til at tilegne sig det nye byrum gennem observation – en måde at overkomme den overstimulering og ængstelse, som Georg Simmel var blandt de første til indgående at beskrive som en konsekvens af intensiveringen af det urbane rum.

3.2 Passagen som kosmopolitisk opholdsstue

Ser man på passagens generelle kulturelle funktioner, som vi har gjort i foregående kapitel, tegner der sig et billede af, hvilke karakteristika ved passagen, der vakte intelligentsiaens fascination og hermed indledte passagens integration i litteraturen som motiv. Som afsætningssted for luksuriøse og kuriøse varer fra hele verden indhyllede passagen den besøgende i en forførende eksotisk atmosfære. Det bredspektrede udbud af forlystelser havde en tillokkende effekt – ikke mindst bordellerne fristede, som vi skal se senere hos både Louis Aragon og Julio Cortázar. I kraft af sin funktion netop som passage blev passagen sikret en demografisk diversitet, idet den blev benyttet af alle uanset social status²⁴. Hertil kommer, at passagens tilbud om tørskoet og trafiksikker vandring gjorde den til et yndet tilholdssted for flanøren.

Uden passagerne ville flanøren være ulykkelig, hævder Louis Huart²⁵ i sin fysiologi om flanøren, og Walter Benjamin anerkender, at flanerier næppe ville have haft samme kulturelle betydning, hvis ikke passagerne var blevet opført. For i byen set som interiør, som kollektivet må finde sig til rette i (eller *domesticere*), udgør passagen dagligstuen:

²³ Shields:65

²⁴ Passagen var desuden både på dette tidspunkt og senere en populær attraktion for udenlandske besøgende

²⁵ Huart:169

Wo am Gitter Asphaltarbeiter den Rock hängen haben, da ist das Vestibül und die Torfahrt, die aus der Flucht der Höfe ins Freie leitet, der lange Korridor, der den Bürger schreckt, ihnen der Zugang in die Kammern der Stadt. Von ihnen war die Passage der Salon. Mehr als an jeder andern Stelle gibt die Straße sich in ihr als das möblierte ausgewohnte Interieur der Massen zu erkennen.²⁶

Flanøren er kendetegnet af en dobbelthed i forhold til perceptionen af det urbane rum. Byen er både "knowable and known, and . . . mysteriously alien and fantastic"²⁷ – både stue og landskab, interiør og eksteriør. Denne dobbelthed findes ikke mere evident noget andet sted end i passagen, der på én gang er indendørs og udendørs og gør gaden både privat og offentlig.

3.3 Litterære illusioner

Som overskrift for mange af de tidlige litterære repræsentationer af storbyerfaringen i første halvdel af 1800-tallet taler Walter Benjamin om en "panoramatische Literatur", hvis tidslige sammenfald med panoramaernes popularitet ikke er tilfældig.²⁸ Idéen om at kunne overskue, placere og klassificere omverdenens bestanddele var tidens paradigme. Balzac, som ironisk nok afskyede panoramaerne²⁹, har med sin massive *Comédie humaine* leveret det mest bemærkelsesværdige eksempel på dette panoramiske perspektivs assimilering i litteraturen.

Fysiologierne udgør en litterær undergenre, der vandt indpas på denne tid og nåede en kulmination i 1841 med 76 nye fysiologier³⁰. Disse er – ofte humoristiske – beskrivelser af forskellige persontyper, som man kunne støde på i sin færden i Paris' gader. Persontyperne portrætteres netop ud fra betragterens synspunkt, og fysiologierne fremstår som regel temmelig overfladiske og forudfattede. Benjamin beskriver fysiologierne som "harmlos, von vollendeter Bonhommie"³¹ men på et dybere liggende plan medvirker de til at skabe en uhensigtsmæssig, forfejlet

²⁶ Benjamin(1982):533

²⁷ Rignall:114

²⁸ Benjamin (1969):35

²⁹ Prendergast:52

³⁰ Benjamin(1969):35

³¹ Ibid.:38

opfattelse af storbylivets beskaffenhed – de genererer *fantasmagorier* omkring parisertilværelsen.

På samme måde forholder det sig med flanøren, som delte denne opfattelse af omverdenen som tydeligt dissekerbar og analyserbar gennem simpel observation. Han troede sig i stand til med et enkelt blik at kunne bestemme en hvilken som helst persons beskæftigelse, familiære forhold, sociale status og inderste væsen. På den måde skabte han sig et overblik over sine omgivelser og gjorde sig fortrolig med dem. Men denne forestilling er illusorisk: "Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern."³² Zygmunt Bauman sætter sig her i den indbildske flanørens sted: "I do not know from where they came; I do not know what they are talking about; I do not know where they will go when they finish talking. Because I do not know all that and much more, I may make them into whatever I wish, all the more so that whatever I make them into will have no effect on what they are or will become."³³ Ligesom flanørskikkelsen i sig selv er en todimensionel figur – en idealistisk repræsentant for et utopisk perspektiv – er den afkodning af bylandskabet, som flaneriet tillader, uden tilstrækkelig dybde.

³² Benjamin(1982):540

³³ Bauman:142

4. Passagens disintegration

Som omtalt blev passagen et nationalkulturelt symbol i visse lande fra midten af 1800-tallet og frem, og nyformede nationer som Italien og Tyskland opførte passager som led i en omfattende strategi for at skabe national identitet. Men opførelser af passager som private entrepriser ophørte i Paris på dette tidspunkt, samtidig med at den generelle opfattelse af passagerne, som førhen var med til at indvarsle selve modernitetens indtog, gradvis ændrede sig – passagen blev efterhånden umoderne.

Passagens undergang er ofte blevet kædet sammen med Baron Georges-Eugène Haussmanns gennemgribende renovering af Paris i 1850'erne og 60'erne, men allerede tidligere besværliggøres passagens vilkår fra politisk side. Hertil kommer konkurrencen fra andre forretningsformer. Især varehuset viser sig som en alvorlig udfordring for passagen i kraft af en langt mere effektiv model for afsætning af varer.

4.1 Politisk modvilje mod passagen

David Van Zanten betegner i sin bog *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870* den periode, bogen omhandler, som præget af politisk indblanding i arkitekturen på et niveau, som hverken før eller siden er blevet overgået.³⁴ Dette kom til udtryk ikke kun i kraft af en institutionel ensretning af arkitektoniske discipliner og en omfattende omstrukturering af byen, men også gennem en forøget kontrol med private byggeprojekter.

Passagen pådrog sig i 1847 et livstruende slag, da den daværende parisiske politipræfekt udstedte en ny forordning om passagebyggeri som erstatning for den eksisterende fra 1811. Forordningen indskærpede blandt andet, at fremtidige passager, som opførtes på privat grund, skulle have særlig tilladelse, såfremt de skulle være åbne for offentligheden. "1847, also ein Jahr, bevor sich Prinz Louis Napoleon zum Präsidenten auf zehn Jahre wählen läßt, und 6 Jahre, bevor Haussmann

³⁴ Van Zanten:46

Seinepræfekt wird, werden die Passagen praktisch verboten,” konkluderer Johann Friedrich Geist.³⁵ Forordningen umuliggjorde ikke passagernes eksistens, men med en stramning af lovgivningen for deres opførelse fik man sat en effektiv stopper for bygningen af nye passager.

Årsagen til modviljen mod opførelsen af flere passager skal findes i en voksende bekymring for de trafikale og ikke mindst hygiejniske konsekvenser af tætheden af bebyggelsen i bymidten³⁶. I en tid, hvor miasma-teorien var fremherskende (ikke mindst efter koleraepidemien i Paris i 1832), og hvor vigtigheden af god luftcirkulation utvivlsomt lå både politipræfekten og præfekten i Seine-departementet på sinde, har opførelsen af trange, overdækkede passager, der binder bygninger sammen, virket formålsstridigt.

I 1853 overtog Haussmann embedet som præfekt i Seine-departementet, der på dette tidspunkt dækkede hele Paris, og frem til 1870 gennemførte han en omfattende omlægning af byen. Det anslås, at mere end halvdelen af byens daværende bebyggelse blev direkte berørt af forandringerne, og mange passager blev på lige fod med mange andre bygninger revet ned for at gøre plads til byplanens nye initiativer. Oplevelsen af byrummet blev ændret radikalt. De nye idealer for bylandskabet om åbenhed, lys, luftighed og rummelighed står i skarp kontrast til passagens mere ydmyge rammer, og opfattelsen af passagerne som trange, dunkel og klaustrofobiske rum vandt yderligere indpas i befolkningen, selvom haussmanniseringen også havde talrige modstandere, der begræd tabet af 'le vieux Paris' og eksempelvis var kritiske over for arbejderklassens ekskludering fra midtbyen.

4.2 Varehusets triumf

I løbet af den industrielle og teknologiske udvikling i 1800-tallet viste passagen sig som et utilstrækkeligt rum for handlen. Forbrugsvanerne ændrede sig, og passagens rammer var for snævre til at kunne fastholde passagens centrale position på

³⁵ Geist:99

³⁶ Ambitionen om en radikal modernisering af Paris opstod allerede under Napoleon i starten af århundredet.

handelsområdet. Handlen brød ud af passagerne og etablerede sig i andre former for merkantile rum med større mulighed for at imødekomme forandringerne i varekulturen. Passagen var aldrig tiltænkt en rolle som forum for masserne og var uegnet som afsætningssted for masseproducerede varer. Selvom passagen blev betragtet af mange forskellige persontyper, var vareudbuddet forbeholdt et eksklusivt klientel af økonomisk privilegerede.

Men netop masseproduktionen af varer ændrede handlens struktur. *Varehuset* blev det nye centrum for varedyrkelsen. Her lød parolen 'lave priser, høj omsætning,' og aftagerne var masserne. Hvor passagen i kraft af sin egenskab af gennemfartsområde sikrede en gennemstrøm af mennesker med forskellige formål, var varen i bund og grund den eneste motivation, der kunne trække mennesker ind i varehuset. Her fandtes ikke den syntese mellem interiør og eksteriør, der så glimrende korresponderede med den kunstneriske flanørs forhold til storbyen som både hjemlig og fremmed. Eller måske rettere sagt: Den var blevet forstyrret, vendt på hovedet: "War ihm anfangs die Straße zum Interieur geworden, so wurde ihm dieses Interieur nun zur Straße, und er irrte durchs Labyrinth der Ware wie vordem durch das städtische."³⁷

Benjamin betegner varehuset som "der letzte Strich des Flaneurs,"³⁸ men det var et terræn, flanøren aldrig rigtig kunne gøre sig familiært. Det var en mere storslået forherligelse af varen uden de dragende karakteristika, der fik den kunstneriske flanør til at indrette sig i passagen. I bevægelsen fra passage til varehus blev den tætte relation mellem kunst og flaneri opløst, og med Charles Baudelaire som en bemærkelsesværdig undtagelse mistede flaneri midlertidigt sin plads i kunsten.

Baudelaire, som har bidraget til romantiseringen af den kunstneriske flanør gennem portrættet af Constantin Guys i *Le Peintre de la vie moderne* (1863), bliver en nøglefigur i Walter Benjamins karakteristik af flanøren, selvom Baudelairens byvandring finder sted i et Paris "welche dem Flaneur längst nicht mehr Heimat

³⁷ Benjamin(1969):58

³⁸ Ibid.

war”³⁹. Hos ham finder Benjamin et tidligt eksempel på en mere kompleks ideologi om flanøren, som i denne udgave er mindre naiv i forestillingen om evnen til at indtage byen end den klassiske flanør, som blev skitseret i forrige kapitel. I de følgende analyser af Louis Aragon’s *Le paysan de Paris* og Julio Cortázar’s ”El otro cielo” støder vi på en markant anderledes flanørtype, der flanerer i passagen ikke for at være på forkant med det nye, men for at opleve beruselseskraften i det aparte og det forældede.

³⁹ Benjamin(1969):49

DEL II: PASSAGEMOTIVET I LITTERATUREN



5. Aragons og Cortázars passagebilleder

Udsætter vi de parisiske passagers historie for en grov leddeling, har vi at gøre med en opgangsperiode fra omkring år 1800 til midten af det 19. århundrede og en efterfølgende udfasning af passagen både fra bybilledet og fra den kollektive bevidsthed. I passagens popularitetsfase var den et vigtigt rum for handlen og en central scene for det bedre borgerskabs sociale udfoldelser, som Balzac bl.a. beretter om i *Illusions perdues*.

Passagen indkapslede hele den moderne verden og serverer den for den besøgendes fødder. Med sin konstruktion i glas og jern illustrerede passagen banebrydende, moderne arkitektur, den var befolket af en bred vifte af forskellige mennesker fra nær og fjern, og den tilbød et væld af forlystelser og varer fra hele verden. Den var kort sagt en miniatureverden – "un monde en miniature," som den beskrives i en rejsefører fra datiden, som Benjamin fremhæver.⁴⁰

Et helt andet billede af passagen tegner sig hos Émile Zola i 1867, efter dens storhedstid. I sin *Thérèse Raquin* indleder Zola med en ikke synderligt flatterende beskrivelse af Passage du Pont Neuf:

Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va

⁴⁰ Benjamin(1982):62

de la rue Mazarine à la rue de Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, au plus ; il est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre ; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit, est noir de crasse.⁴¹

"Le passage du Pont-Neuf n'est pas un lieu de promenade," konstaterer han efterfølgende⁴². Unægteligt en anden og mindre begejstret skildring af passagens fremtoning, som viser, hvordan passagen er faldet fra nåden i Paris' bylandskab. Når jeg i første del af dette speciale har accentueret både passagens storhed og fald, er det, fordi begge er indlejret i de repræsentationer af passagen, vi støder på i det 20. århundrede hos Louis Aragon og Julio Cortázar. Her changerer opfattelsen af passagen mellem billedet af, hvad den engang var – et frodigt, oplevelsesmættet rum – og hvordan den fremstod senere: affolket, forældet, affærdiget af flertallet, men herigennem også et overset alternativ til en nedslående hverdag i den moderne verdens gænge. Dette er essensen i de to forfatteres brug af passagen som motiv: Passagen sættes i kontrast til omverdenen på en facon, der bestemt ikke er foruden romantik. Sin sørgelige forfatning til trods repræsenterer den en livsform, hvor det er sanserne og eventyrlysten, der er drivkraften.

Når man læser Aragon's *Le paysan de Paris* eller Cortázars "El otro cielo" får man fornemmelsen af, at de passager, der er omdrejningspunkt for fortællingerne, lukker sig om sig selv og holder omverdenen ude. De udgør en selvtilstrækkelig verden – en miniatureverden i samme forstand, som den netop omtalte rejsefører lader os forstå passagerne. Men den verden, der indkapsles i passagerne nu, er ikke den verden, der umiddelbart omgiver dem. De forfaldne passager indkapsler en *fortidig* verden, en verden som er ude af synkronisering med den omgivende verden. Et af fællestrækkene ved Aragon's og Cortázars passageopfattelse er forestillingen om at blive hensat til en anden tid, når man entrerer passagen. Der sker en tidslig forskydning – i Cortázars "El otro cielo" i helt konkret forstand, idet novellens fortæller bevæger sig 70 år tilbage i tiden, når han bevæger sig ind i passagerens labyrintiske verden. Men hverken for Aragon eller Cortázar er det en nostalgisk higen efter svundne tider, der fører dem ind i passagen. Det er rettere en mere generel fascination af den forunderlige karakter, passagen har, blandt andet som konsekvens

⁴¹ Zola:65

⁴² Ibid.:66

af at den er blevet 'glemt' af omverdenen - en fascination af passagen som et uudgrundeligt, fantastisk rum, hvor den omkringliggende verdens love og regler sættes ud af kraft, og hvor drømme, begær og virkelighed flyder sammen.

6. Drømmerum og begærsrum. Passagen hos Aragon

6.1 L'homme total

1. Verdenskrigs rædsler slog alvorlige sprækker i den vestlige verdens ideologiske grundpiller. Krigen demonstrerede den umenneskelighed, der er indlejret i de industrielle og teknologiske fremskridt, der nu fik en bitter bismag, og den kunstneriske avantgarde påpegede nødvendigheden af at viske tavlen ren og starte forfra. 'Dada' blev den nyfødte kunstners første ord, og André Breton, Philippe Soupault og Louis Aragon var en del af den gruppe, der med Tristan Tzara som ledende skikkelse søgte et kunstnerisk udtryk, der havde afkastet den vestlige civilisations værdier. Dadaisme havde som mål "to reduce Art, to flatten Taste, to destroy Language,"⁴³ men dette var samtidig bevægelsens absolutte mål. Den var ikke optaget af at artikulere alternativer, men svælgede velvilligt i sit nihilistiske udgangspunkt.

Breton, Aragon og Soupault etablerede i 1919 i dadaistisk ånd anti-litteraturtidsskriftet *Littérature*, men med tiden trættes de af dadaismens insisterende anti-kunst, og det var de tre, der kom til at være de mest toneangivende udviklere af konceptet for surrealismen. I 1924 forfattede Breton det første surrealistiske manifest, og *Littérature* blev afløst af *La Révolution surréaliste*. Navnet på det nye tidsskrift antydede en ny agenda: Surrealismen var ikke som dadaismen blot en negationsideologi, men havde et revolutionært sigte, der transcenderede kunstens rammer. Med psykoanalysen og marxismen som inspiration fandt surrealismen en vej ud af det i sidste ende perspektivløse nedbrud af kunstneriske konventioner.

⁴³ Haslam:70

Surrealismens endelige mål var den totale frigørelse af mennesket – realiseringen af *l'homme total*,⁴⁴ og udgangspunktet var de psykiske tilstande, der udfordrede den kollektivt accepterede virkelighed. Denne frigørelse forudsatte en syntese af drøm og virkelighed i en 'overvirkelighed' (sur-realitet), fremgår det af Bretons manifest: "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire."⁴⁵

Surrealisterne anerkendte i deres begejstring for det ubevidste Sigmund Freud som forbillede, men var uenige med ham om formålet med psykoanalysens frembringelser. Formålet var ikke at kortlægge menneskesindet og hermed inkorporere underbevidstheden i et rationelt system – tværtimod var det ubevidste et middel til at komme fornuftens overherredømme til livs. Den bevidste tanke er blot én af 'den mentale materies' mulige manifestationer⁴⁶, og projektet for surrealisterne blev at forbigå den rationaliserende bevidsthed og opspore de områder af menneskesindet, der ligger uden for denne bevidstheds domæne.

I udgangspunktet fremhævede surrealisterne to veje til at nå disse psykiske afkroge: Automatskriften og drømmen⁴⁷. Ved at skrive uden om bevidsthedens censur mente de at kunne nå ind til de mentale rigdomme, der normalt fortrænges. Det samme var målet med at beskæftige sig med drømmen, som er bredt defineret, således at der ikke blot er tale om drømme, der opstår i søvnen, men også "de drømme, der opstår i vågne ekstraordinære tilstande."⁴⁸ I disse sjælelige tilstande opleves det fantastiske, eller *le merveilleux*: Et fænomen, som Breton knyttede til surrealismen i det første surrealistiske manifest, og som for surrealisterne betegner dette forjættede mentale rige, der ligger uden for den logisk funderede bevidstheds rækkevidde.

⁴⁴ Fihl-Jensen:4

⁴⁵ Breton:27

⁴⁶ Alexandrian:47

⁴⁷ Senere bliver seksualitet og kærlighed tilskrevet en lignende evne, ikke mindst hos Louis Aragon (se 6.2+6.3)

⁴⁸ Fihl-Jensen:6

6.2 Surrealisten Aragon

"Le monde à bas je le bâtis plus beau," lyder det i et digt i Louis Aragons debutsamling *Feu de joie*⁴⁹ – et passende credo for Aragons overordnede litterære projekt. Verden må brydes ned, før en ny kan bygges op. Som allerede nævnt delte de forfattere, der senere samlede sig under surrealismens banner, i udgangspunktet dada-bevægelsens interesse for at nedbryde traditionelle værdier og begreber. Interessen genspejles hos Aragon i et manifest fra 1920:

Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolcheviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de démocrates, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, rien, RIEN, RIEN, RIEN.⁵⁰

Denne lange negationsrække eksemplificerer tydeligt ånden i dadaisternes oprør, og samtidig vidner den om, at nedbrydning af det eksisterende var hovedsagen – Aragon havde endnu intet at erstatte det bestående med ud over dette "RIEN". Som det var tilfældet med den surrealistiske gruppe generelt, pressede spørgsmålet om, hvordan man kunne bevæge sig videre fra denne intethed, sig imidlertid hurtigt på hos Aragon. Surrealismen opstod som konsekvens af ønsket om at besvare dette spørgsmål og så at sige realisere anden del af Aragons credo – at opbygge en ny og smukkere verden.

1920'ernes revolutions fortalere synes, i særdeleshed i begyndelsen, at være delt i to lejre, hvor den ene lejr fokuserede på en *social* revolution ud fra marxistiske principper, mens den anden først og fremmest koncentrerede sig om at iscenesætte en *åndelig* revolution⁵¹. Louis Aragon var allerede på et tidligt tidspunkt sympatisk indstillet over for kommunismen og søgte om optagelse i det kommunistiske parti i 1920⁵², men han fastholdt, at en revolution, der kunne sikre menneskets åndelige frigørelse, måtte gå forud for ethvert forsøg på at revolutionere den materielle verden. Som reaktion på at Jean Bernier censurerede hans indlæg til *Clarté*, skrev

⁴⁹ Aragon(1920):23

⁵⁰ Nadeau:33

⁵¹ Aragons og surrealisternes forhold til kommunismen diskuteres mere indgående i tredje del af dette speciale.

⁵² Han blev dog ikke optaget i partiet før 1927

Aragon en respons, der afslører en skepsis over for den russiske revolutions egentlige resultater:

La révolution russe, vous ne m'empêcherez pas de hausser les épaules. A l'échelle des idées, c'est au plus une vague crise ministérielle. Il siérait, vraiment, que vous traitiez avec un peu moins de désinvolture ceux qui ont sacrifié leur existence aux choses de l'esprit.⁵³

Aragons kritik af, at den russiske revolution ikke førte til en åndelig frigørelse, fik marxisterne til hånligt at betitle Aragon 'idealist', men det var netop i idéernes rige, surrealisternes langt hen ad vejen fandt deres eksistensberettigelse. I centrum for Louis Aragons litterære produktion i midten af 1920'erne stod denne optagethed af *le merveilleux* og den subversive kraft, der udgår fra det. I lighed med de øvrige surrealister betonedes han de drømagtige tilstandes betydning for at opnå åndens frihed over for den kollektivt accepterede virkeligheds snærende begrænsninger. Passagen, som spiller en så afgørende rolle i *Le paysan de Paris* og allerede figurerer i *Anicet ou le Panorama, roman* (1921), er for Aragon en fysisk manifesteret entré til det immaterielle rige, som også den frie kærlighed – et gennemgående tema hos Aragon, ikke kun i hans surrealistiske periode, men i hele forfatterskabet – kan give adgang til.

6.3 Le paysan de Paris

Fra et analytisk perspektiv er *Le paysan de Paris* en usædvanlig svært tilgængelig tekst, som ikke synes at reagere med traditionelle analysemetoder. Det havde været et af Aragons projekter med romanen at skabe et værk, der kunne ægge kritikerne, kundgjorde forfatteren mange år senere i *Je n'ai jamais appris à écrire ou les insipit* (1969):

[J]e cherchais, en même temps que je poursuivais le défi d'un roman-comble, d'un « roman des romans » (j'avais songé à l'annoncer ainsi), à faire naître à partir du roman reconnu tel, une nouvelle espèce de roman enfreignant toutes les lois traditionnelles de ce genre, qui ne soit ni un récit (une histoire) ni un personnage (un portrait), et que la critique devrait par suite envisager les mains nues, sans aucune des armes avec lesquelles elle a beau jeu d'exercer sa stupide cruauté, puisqu'il n'y avait plus de règles du genre.⁵⁴

⁵³ *La Révolution surréaliste* nr. 2:32

⁵⁴ Aragon(1981):49

Med sin blanding af minutiøse beskrivelser, forblommede fantasier og filosofiske strøtanker er romanen, for at holde os i avantgardens terminologi, mere en antiroman end en roman – en modarbejdelse af romangenrens kutymer omkring handling og personskildringer som de bærende elementer i værket. I André Bretons på mange måder mere traditionelle roman *Nadja* (1928) omtaler en kvinde *Le paysan de Paris*, men må indrømme at hun ikke har set sig i stand til at læse den færdig – måske en spøgefuldt bemærkning fra Bretons side om Aragons romans læsevenlighed?

Romanen består af tre dele, som er skrevet over en periode på tre år fra 1924 til 1926: "Le Passage de l'Opéra", som er den mest omfattende, "Les sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" og den korte afsluttende tekst "Le songe du paysan".⁵⁵ Desuden indeholder værket et kort forord: "Préface a une mythologie moderne". I værkets første del guider en fortæller, som synes identisk med Louis Aragon,⁵⁶ læseren grundigt igennem Passage de l'Opéras udbud af butikker, hoteller, restauranter, caféer, bordeller, teatre mv. afbrudt af diverse ekskursioner foranlediget af iagttagelserne af passagens forskellige bestanddele. Anden del sender Aragon til Parc des Buttes Chaumont sammen med André Breton og Marcel Noll, mens "Le songe du paysan" udgør en form for sammenfatning på værket. Det er naturligvis første del af værket, skildringen af Passage de l'Opéra, der vil tage fokus i det følgende.

Passage de l'Opéra bliver destrueret i 1925 for at gøre plads til udvidelsen af Boulevard Haussmann, og Aragons tekst om passagen kan således ses som forfatterens forsøg på "den Plan zu fassen, die Eindrücke aufzuschreiben und sein Bild der Galerien literarisch zu fixieren,"⁵⁷ som Rainer Schaper formulerer det. Aragon har et særligt forhold til netop denne passage. Gennem en årrække lægger den grund til mange af Aragons vandringer, og passagens Café Certa – et sted hvor

⁵⁵ "Le Passage de l'Opéra" blev første gang udgivet i Soupaults tidsskrift *Revue Européenne* i perioden juni-september 1924, "Les sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" i samme tidsskrift i perioden marts-juni det følgende år, og "Le songe du paysan" blev tilføjet i forbindelse med Gallimards udgivelse af værket i 1926

⁵⁶ Jeg vil også tillade mig i det følgende at benævne fortælleren Aragon

⁵⁷ Schaper:130

billeder "descendez comme des confetti"⁵⁸ – er et fast mødested for gruppen af dadaister i Paris op til destruktoren.

Den daværende ejer af Café Certa, Gilbert Joassart, giver i 1966 et sigende signalement af Louis Aragon, som han husker ham fra dengang: "Il avait un sens inouï de l'observation. Son œil voyait tout à la fois."⁵⁹ Netop Aragons særlige iagttagelsesevne fornemmer man tydeligt i *Le paysan de Paris*, og det er også en af de ting, André Breton lægger specielt mærke til hos sin ungdomsven:

Je revois l'extraordinaire compagnon de promenade qu'il était. Les lieux de Paris, même les plus neutres, par où l'on passait avec lui étaient rehaussés de plusieurs crans par une fabulation magico-romanesque qui ne restait jamais à court et fusait à propos d'un tournant de rue ou d'une vitrine. Même avant *Le Paysan de Paris*, un livre comme *Anicet* donne idée, déjà, de ces richesses. Nul n'aura été plus habile détecteur de l'insolite sous toutes ses formes ; nul n'aura été porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville.⁶⁰

Evnen til at indpode sine omgivelser en form for magisk kvalitet, evnen til at tage afsæt i dem og gennem fantasien overskride dem – det er det, der er drivkraften i *Le paysan de Paris*.

6.3.1 Opgør med romanform og romanfobi

Le paysan de Paris er sandt nok et opgør med romangenrens konventioner, men valget af romanformen er omvendt et opgør med Aragons surrealistiske sammensvorne, som for længst havde afskrevet romanen som en anvendelig form for surrealismen.⁶¹ Målet med *Le paysan de Paris* er ikke kun at afvæbne kritikerne, fortsætter Aragon i *Je n'ai jamais appris à écrire ou les insipit*:

[...] ma tâche était plus difficile, car, ce roman qui n'en serait pas un, je l'écrivais, je m'imaginais l'écrire, pour *démoraliser* mes amis, ceux qui se proclamaient les ennemis irréductibles de tout roman. Tout en lisant, eux, *Le Moine* de Lewis, ou *Restif de la Bretonne*.⁶²

⁵⁸ Aragon (1975):99

⁵⁹ Coudert:236

⁶⁰ Breton(1969):38

⁶¹ Surrealisterne yndede at latterliggøre romangenrens ofte skabelonagtige dogmer. Dog har eksempelvis Philippe Soupault og som nævnt André Breton også forsøgt sig med romanformen

⁶² Aragon (1981):50

Alene i valget af romanformen bevæger Aragon sig bort fra surrealisternes litterære grundprincipper. Romanformen er en provokation, men ikke en vilkårlig provokation uden andet formål end provokationen i sig selv. At vælge at kaste sig ud i det umiddelbart paradoksale projekt at skrive surrealistiske romaner er en naturlig følge af en anderledes måde at betragte litteratur og de litterære processer på, og Aragon er langt fra den arketypiske surrealistiske forfatter på det metodiske plan.

Det er især i forhold til spørgsmålet om værdien af automatskrift, at Aragon ønsker at markere sin distance til de øvrige surrealister. Automatskrift er som tidligere nævnt et af de bærende principper for den surrealistiske litteratur, men selvom Aragon velsagtens gjorde sig eksperimenter med denne skriveforms potentiale⁶³, er han ikke villig til at tillægge den nogen særlig betydning i sig selv: "Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses."⁶⁴ I stedet betoner Aragon betydningen af den surrealistiske teksts 'indre mening' (*le fonds*). De resultater af automatskriften, som bundfælder sig i et sprogligt udtryk, er for så vidt meningsløse, idet de er uden den "précieux caractère de révélation"⁶⁵, der giver den surrealistiske tekst sin berettigelse. Trods sin frit flydende og associative stil er *Le Paysan de Paris* underlagt en forholdsvis stringent organisering, der afliver enhver forestilling om automatskrift som romanens metodiske udgangspunkt.

I sin tilgang til litteraturen placerer Aragon sig altså i en tveægget trodsposition. Han bryder i *Le paysan de Paris* med romangenrens konventioner ved ikke at lade handling og personskildringer være de bærende elementer og deler surrealisternes afsmag over for denne form for traditionel romanskrivning, men omvendt afviser han tanken om, at bevidst organisering af det tekstlige materiale skulle være formålsstridigt for den surrealistiske litteratur. Sektionen "Le Passage de l'Opéra" demonstrerer, hvilken dynamik, der opstår som konsekvens af denne skrivestil. Den er ikke en fuldstændig systematisk gennemgang af passagen, men den intenderer en

⁶³ Becker:28

⁶⁴ Aragon(1983/II):192

⁶⁵ Ibid.:192

form for systematik og har et systematisk fundament. Den lægger sig op ad en fastlagt struktur, som den samtidig forbeholder sig retten til impulsivt at bryde ud af.

Sektionen vipper frem og tilbage mellem to fortælletekniske poler: Minutiøse beskrivelser af passagen som den ene og associative tankestrømme og drømmebilleder som den anden. Aragon bevæger sig rundt mellem passagens forskellige etablissementer, som iagttages nøje, men i denne omhyggelige observation ligger også en konstant mulighed for at overskride deres umiddelbare fysiske fremtoning og bevæge sig hinsides den mest konkrete fysiske virkelighed og ind i det drømmagtige, fantastiske rige. De talrige ekskursioner, som "Le Passage de l'Opéra" indeholder, er ikke bare fri fantasi. De er foranlediget af observationerne i passagen, og det er netop, fordi passagen har denne særlige kraft til at sætte fantasien fri, at Aragon fatter interesse for den.

6.3.2 En glaskiste under vand. Passagens drømmagtige dimension

Fem år før *Le paysan de Paris* – i *Anicet ou le Panorama, roman* – afslører Aragon sin passagefascination i beskrivelsen af en passage – inspireret af den nedlagte Passage Jouffroy – som hovedpersonen Anicet omtaler som et sted "où se complaît ma sensibilité."⁶⁶ Hertil kommer, at sjette udgave af tidsskriftet *Littérature* (november, 1922) indeholder en artikel, "Le Dernier Été", forfattet af Louis Aragon. I denne leverer Aragon en levende reportage fra Berlins Kaisergalerie, som med sin blanding af eksakt deskription og fantasieffødt indfald foregriber den, man finder i *Le paysan de Paris* af Passage de l'Opéra.

Allerede i disse to tekster knyttes passagen altså til det eventyrlige og fortryllende. De fysiske omgivelser kan ofte fungere som afsæt for drømmetilstande, hvor det bevidste og det ubevidste flyder sammen: "... outside reality is able to enlighten the workings of the mind," skriver Peter Collier, "particularly if that outside reality is itself mysterious,"⁶⁷ og det er netop det, der er tilfældet med passagen. Betegnelsen 'passage' får hermed en dobbeltbetydning: Passagen skaber passage fra en glansløs,

⁶⁶ Aragon(1983/I):47

⁶⁷ Collier:220

rationelt funderet virkelighed til de mystiske og fortryllende områder, der ligger hinsides denne begrænsede virkelighed.

En gennemgående metafor i "Le Passage de l'Opéra" i forbindelse med passageoplevelsen er passagen som *akvarium*. Passagerne, disse "aquariums humains," oplyses af: "Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre."⁶⁸ Zola beskrev næsten 60 år tidligere det underlige grønne skær i Pont Neuf-passagen⁶⁹, men for Aragon får dette særlige skær en magisk karakter. Sammenligningen med akvariet signalerer, hvordan det at træde ind i Passage de l'Opéra opleves som at træde ind i en anden verden, hvor sanserne reagerer på en anden måde, og hvor følelsen af pludselig at blive afskåret fra den omkringliggende verden rammer den besøgende.

Med til at skabe denne mystiske undervandsoplevelse er den underlige ro, der præger passagen. Langt fra længere at være rammen om et mylder af gennemfarende og handlende fremstår passagen nu som en antikveret silhuet af sit fortidige selv, og netop dette tilhørsforhold til det fortidige medvirker til at iscenesætte fortryllelsen af den besøgende. Aragon indleder "Le Passage de l'Opéra" med at fortælle, hvordan det at træde ind i passagen er som at bevæge sig tilbage i tiden, og her som senere⁷⁰ kædes det sammen med barnets oplevelse af verden som vidunder:

Pas un pas que je fasse vers le passé, que je ne retrouve ce sentiment de l'étrange, qui me prenait, quand j'étais encore l'émerveillement même, dans un décor où pour la première fois me venait la conscience d'une cohérence inexpliquée et de ses prolongements dans mon cœur.⁷¹

Passagen som en form for tidslomme er ligesom passagen som akvarium genkommende metaforer, som anvendes for at anskueliggøre passagens væsen. Men hvor det er passagens særlige lys, der foranlediger akvariemetaforen, er det det støvede vareudbud og de forældede forretningsformer, der fremkalder følelsen af at blive placeret i en fortidig verden. På Aragons tid er passagen: "Ihrer Zeit entfremdet

⁶⁸ Aragon(1975):19

⁶⁹ Zola:65

⁷⁰ Jf. 6.3.6

⁷¹ Aragon(1975):18

und zurückgenommen von der ökonomischen Front,” og den bliver således ”ein unfreiwilliges Museum des Alltags.”⁷² Om Aragon dvæler ved Théâtre Modernes umoderne opsætninger, tørklædebutikkens tørklæder, ”qui ne répondent à aucune mode,”⁷³ eller den traditionsbundne frisør Gelis-Gaubert, som stadig tilhører ”au temps de la barbe à cinq sous,”⁷⁴ er det med denne forestilling om passagen som ”un grand cercueil de verre.”⁷⁵ Passagen er en glaskiste, der præsenterer en miniatureudgave af en verden, der ikke længere eksisterer.

Passagens brugsværdi for den brede offentlighed er forsvindende, og netop når brugsværdien af en bys bygninger, gader eller pladser falder, synliggøres hvad Aragon kalder en ”[m]étaphysique des lieux”⁷⁶. ”Die Krisis der praktischen Nutzung enthüllt Eigenschaften,” kommenterer Schaper, ”die mit dem Gebrauch der Orte in nur mittelbarer Beziehung stehen, ja die wohl erst dann sichtbar werden, wenn man sie weniger benutzt als interpretiert.”⁷⁷ Når passagen skubbes i baggrunden i byens aktivitetsbillede, åbenbares kvaliteter, som før lå skjulte, og når passagerne samtidig trues af nedrivning, fremstår de endelig som: ”les sanctuaries d’un culte de l’éphémère, qu’ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.”⁷⁸

Den evne, passagen har til at tryllebinde den villige besøgende og ansprende fantasien og intellektet i det hele taget, bevidner man talrige gange i *Le paysan de Paris*’ sektion om Passage de l’Opéra. Et par skilte over en døråbning er nok til at igangsætte Aragons drømmerier,⁷⁹ og af og til eksploderer den minutiøse gennemgang af passagen i fantasier, hvor drøm penetrerer virkelighed og vrider den af led. Et eksempel på det⁸⁰ finder man tidligt i romanen, da Aragon en aften forlader en af passagens caféer og bevæger sig ud i selve passagen. Her opdager han, hvordan passagens stokkeforretning afgiver en sær summen og er ”baignait dans une lumière

⁷² Schaper:135

⁷³ Aragon(1975):101

⁷⁴ Ibid.:114

⁷⁵ Ibid.:42

⁷⁶ Ibid.:17

⁷⁷ Schaper: 134

⁷⁸ Aragon (1975):18

⁷⁹ Ibid.:111

⁸⁰ Og samtidig et eksempel på, hvordan denne undervandsmetafor gennemsyrrer passageskildringen

verdâtre, en quelque manière sousmarine,”⁸¹ og han drages nærmere. Stokkeforretningen, som blot øjeblikke før blev beskrevet med karakteristisk omhyggelighed i systematisk og nøgtern stil, transformeres nu til et fantastisk scenarium, hvor “[l]es cannes se balançaient doucement comme des varechs,”⁸² og hvor der svømmer en sær sirenelignende skikkelse rundt.

Episoden her i stokkeforretningen viser, hvordan oplevelsen af *le merveilleux* pludselig tager form. "This is an excellent instance of the idea of the "marvellous quotidian," in which the ordinary bears within it the extraordinary, becomes the vehicle for the reconciliation of apparent opposites," skriver Peter Edgerly Firchow i sin analyse af *Le paysan de Paris* og Bretons *Nadja*⁸³ og påpeger, at det næppe er tilfældigt, at Aragon kort efter reflekterer over Hegel, da det er oplagt at overføre dennes idé om tese, antitese og syntese til forholdet mellem virkelighed og drøm, dog med en væsentlig forskel: "here there is no real separation between thesis and antithesis: they are one and the same and, when freed from the rational paraphernalia of modern society, can be seen to be one and the same."⁸⁴

Surrealismens erklærede mål er som bekendt sammensmeltningen af drøm og virkelighed – to fænomener som vi har for vane at betragte som modsætninger, som tese og antitese – i en surrealitet. I passagen kommer de i berøring med hinanden og indgår uudgrundelige forbindelser, der udfordrer gængse virkelighedsopfattelser. "Tout se détroit sous ma contemplation," bemærker Aragon inden det pludselige møde med "Sentiment de l'inutile".⁸⁵ Rationalitetens jerngreb om virkeligheden svækkes, når passagen fortryller sin gæst og åbenbarer de drømmagtige landskaber for hans fødder.

⁸¹ Ibid.:28

⁸² Ibid.:29

⁸³ Firchow:296

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Aragon (1975):59/60

6.3.4 Surrealistisk flaneri

"Que l'on se promène dans ce passage de l'Opéra dont je parle, et qu'on l'examine," indbyder Aragon i begyndelsen af "Le Passage de l'Opéra",⁸⁶ og idéen om at opleve byen og lade denne oplevelse være en kreativ drivkraft er selve fundamentet for *Le paysan de Paris*. For Louis Aragon er passagen en inspirationskilde – et sted at fortabe sig til sine dagdrømme og indtryk – ligesom den var det for flanøren århundredet inden. Men tiltrækningen ved disse tilsyneladende formålsløse vandringer er ikke som tidligere at tilegne sig byen ved at gøre sig fortrolig med dens bestanddele og afkode dens tegn. Det illusoriske i muligheden for et sådan forehavende pointeres i en sekvens, hvor Aragon tager et blik ud i passagen:

[J]e soulève les rideaux des vitres, me voici repris par le spectacle du passage, ses allées et venues, ses passants. Étrange chassé-croisé de pensées que j'ignore, et que pourtant le mouvement manifeste. Que veulent-ils ainsi, ceux qui reviennent sur leurs pas ? Fronts soucieux et fronts légers. Ils y a autant de démarches que de nuages au ciel. Cependant quelque chose m'inquiète : que signifient les mimiques de ces Messieurs entre deux âges ?⁸⁷

Det særlige penetrerende blik, der ifølge Benjamins note om flanørens fantasmagori tillod at aflæse en persons profession, herkomst og karakter alene ved at betragte personens ansigt, er Aragon ikke udstyret med. Hvem er disse sælsomme personer, der bevæger sig gennem passagen? Aragon gør sig ingen falske forestillinger om umiddelbart at kunne besvare spørgsmålet.

For den klassiske flanør handlede det om at kategorisere byens fænomener, herunder ikke mindst de nyfremkomne, og at afklare byboernes adfærd ud fra 'fysiologisk' viden og rationelle principper. Aragons flaneri i passagen har et markant andet og i en vis forstand diametralt modsat formål: Hvis den klassiske flanør begav sig ud i bylandskabet for at beherske byen, bevæger Aragons flanør sig gennem byen for velvilligt at overgive sig til den, i håb om at den kan hensætte ham i en tilstand, hvor sindets rationelle mekanismer fortrænges.

Passagen er særligt tiltrækkende for Aragon, men ikke fordi den er en af byens pulserende omdrejningspunkter, eller fordi den præsenterer den besøgende for en

⁸⁶ Ibid.:20

⁸⁷ Ibid.:99

miniatureudgave af den omgivende verden på samme måde, som den gjorde tidligere. Derimod er det passagens unikke poesi, dens besynderlige forretninger, dens særlige klientel, udbuddet af støvede kuriositeter, ophobningen af underlige skilte, stokke, kamme, korsetter – hele denne passagens mytologi som Aragon skildrer – der betager ham, netop fordi den ikke lader sig afkode, men opretholder et vigtigt element af eventyrlig mystik omkring sig.

Aragon kan gennemgå hver enkelt af passagens bestanddele i minutiøse detaljer, men han forbliver *en fremmed* i passagen⁸⁸ – han er for så vidt blot gennemfarende og ikke fast forankret i passagen som eksempelvis Célines hovedperson i *Mort à crédit* (1936). Hos Aragon rummer passagen noget undefinerbart, noget ukendt, noget fundamentalt anderledes og unormaliseret, som han trods talrige besøg ikke er fuldstændig fortrolig med, og det er dette, der indbyder til fantasien og refleksion.

6.3.5 Begærsgrøtte. Erotik og kærlighed i passagen

Kærligheden er som tidligere beskrevet oftest til stede som omdrejningspunkt i Louis Aragons værker. Dette gælder også for *Le paysan de Paris*, og det er interessant at se, hvordan kærlighedstemaet og passagetemaet væves sammen, således at passagen ikke blot bliver fremstillet som drømmerum, men også som begærsrum, hvor kærligheden får lov til at bosætte sig. Passagen beskrives gentagende gange som et sted, der lægger grund til moralsk afvigende aktiviteter – et erotisk potent rum, hvor elskende lejer sig ind på værelser på timebasis, og hvor de diskrete bordeller byder sine gæster velkommen døgnet rundt. Passagen er som skabt til amourøse og erotiske eventyr – med sin lukkede, lille og trange udformning og sit dunkle lys skaber den en privat, intim og diskret atmosfære.

Le paysan de Paris udkommer i 1926 – på et tidspunkt, hvor kærlighed og seksualitet er begyndt at spille en større rolle for den surrealistiske gruppe omkring tidsskriftet *La révolution surréaliste*, og selvom værkets sektion om Passage de l'Opéra som bekendt er skrevet to år tidligere, er der tydelige sammenfald mellem *Le paysan de Paris'* kærlighedsskildring og den, der fremgår af de senere numre af *La révolution*

⁸⁸ Schaper:137

surréaliste. Tidsskriftets sjette udgave fra marts 1926 udpeger en ny, kærlighedsorienteret retning for bevægelsen⁸⁹ og er på det nærmeste dedikeret kærligheden, som nu tillægges samme kraft og værdi som drømmen i bestræbelserne på oplevelsen af *le merveilleux*.

Den frie kærlighed, som trodser fornuft, praktiske forhold og samfundsmæssige restriktioner, hyldest, og det samme gør den seksualitet, der udfordrer offentlig moral og sædvane. Det er netop ved at tilsidesætte den etablerede orden, at mennesket ifølge surrealisterne når frem til at kunne udnytte sit egentlige potentiale. Kærligheden sætter individet fri, og passagen udgør et intimt helle, der beskytter mod de hæmmende samfundsnormer. Derfor er Passage de l'Opéras Hôtel de Monte-Carlo, et yndet hjemsted for romancer, også præget af en atmosfære af frihed:

Il est assez agréable d'habiter dans une maison de passe, pour la liberté qui y règne et qu'on s'y sent moins épié que dans un garni ordinaire.⁹⁰

Kærligheden tillader den elskende at bryde ud af den ramme, samfundet lægger om dens borgere, og uden for systemet snuse til 'det ukendte' og 'det farlige', som det moderne samfund har forsøgt at eliminere:

Il y a une grande tentation dans l'inconnu, et dans le danger une plus grande encore. La société moderne tient peu compte des instincts de l'individu : elle croit supprimer l'un et l'autre, et sans doute qu'il n'y a plus d'inconnu, sous nos climats, que pour ceux dont le cœur est facilement ivre ; quant au danger, voyez comme tout chaque jour devient inoffensif. Il y a pourtant dans l'amour, dans tout l'amour, qu'il soit cette furie physique, ou ce spectre, ou ce génie de diamant qui me murmure un nom pareil à la fraîcheur, il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage.⁹¹

Der er altid et rebelsk element indlejret i kærligheden. Den har en unik evne til med eksplosiv kraft at omstyrte det bestående og iscenesætte oplevelser af *le merveilleux*. Denne "passion aux cent têtes"⁹² lader sig ikke kyse eller indespærre, men er en konstant trussel mod tingenes statiske orden, og passagen er i Aragons optik et frirum for kærlighedens udfoldelse.

⁸⁹ Også i tidligere numre har erotik og kærlighed været tematiseret, men primært i automatskrifter, drømmedskrivninger og i tegninger og malerier – jf. Fihl-Jensen:46.

⁹⁰ Aragon(1975):21

⁹¹ Ibid.:63

⁹² Ibid.

Som man fornemmer ud fra ovenstående citat, er kærlighed ikke et rent platonisk begreb hos Aragon, og i *Le paysan de Paris* er den tæt forbundet med det seksuelle, ikke mindst på baggrund af passagens bordeller. Den prostituerede kvinde bliver for surrealisternes omkring *La révolution surréaliste* et ikon, fordi hun i kraft af sit køn er en kilde til kærlighed og erotiske erfaringer og hermed til fantastiske oplevelser, og fordi hun i kraft af sin profession står i en modposition til generelle moral- og sædelighedsopfattelser. "On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution," forklarer Aragon. "Et cela ne va pas sans que l'on soupçonne l'idée qu'au fond je pourrais me faire de l'amour."⁹³ Men netop fordi kærligheden holder så ubrydelig en magt over Aragon, er denne lede ved prostitution, som det er meningen, man skal føle, fuldstændig kraftesløs. Ydermere hævder han, at det er at misforstå kærlighedens natur at opfatte kærlighed og denne tilsyneladende nedværdigelse at gå til prostituerede som uforenelige størrelser.

Derfor tøver Aragon heller ikke med at sidestille den såkaldt ægte kærlighed med den kærlighed, der er til rådighed for mammon på bordellerne:

[E]st-ce que vos liaisons, vos aventures, si sottes, si banales, desquelles vous ne songez pas à interrompre le cours alors même qu'un vertige plus grand s'est emparé de votre inquiétude, est-ce que ces misérables expédients avec leurs vertueuses niaiseries, la pudeur et le caractère d'éternité, sont autre chose que ce que je trouve au bordel, lorsqu'ayant une partie du jour tourné dans les rues avec une préoccupation croissante, je pousse enfin la porte de ma liberté ?⁹⁴

Hvorfor skulle denne regelrette form for kærlighed gøre større lykke end den, man kan opleve i passagens bordeller? "Que les gens heureux me jettent la première pierre,"⁹⁵ fortsætter Aragon og skyder traditionelle forestillinger om ægte kærlighed ned: Kærlighed bliver ikke mere autentisk eller lykkeligere, blot fordi den udsmykkes med løfter om eviggyldighed og ægteskab, snarere tværtimod. Hvis kærligheden lader sig indordne under konventionerne, mister den sin subversive kraft. Her står prostitution som garant for en ikke-konform kærlighedstype, og romantiseringen af denne profession er et polemisk angreb på traditionelle, dydigere og mere

⁹³ Ibid.:127

⁹⁴ Ibid.:128

⁹⁵ Ibid.

pragmatiske kærlighedsopfattelser, som er et udslag af det regelrette, rationelt funderede samfund, der har lagt sig som et røgslør over virkeligheden.

6.3.6 Søgen efter barnlighedens beruselser

I en surrealistisk optik er barnets oplevelse af verden eksemplarisk, idet den er kendetegnet af et fravær af rationel og systematisk kategorisering af den omgivende verdens fænomener. Barnets perception af omverdenen er præget af åbenhed og nysgerrighed og baseret på en umiddelbar *sansning* af verden frem for en intellektuel afkodning. Derfor fører både oplevelsen af passagen som drømmerum og som begærsrum til sammenligninger med barndommen. Drøm og kærlighed hensætter begge det villige individ i tilstande, der bærer en reminiscens af barndommens fortryllede verden.

Vi har allerede set, hvordan det at træde ind i passagens drømmeverden for Aragon er som at genopdage en fortabt følelse af fremmedhed, som han genkender fra barndommen⁹⁶. Samme følelse oplever han foran stokkeforretningens vinduer før tidligere nævnte episode med sirenen:

Cela tenait de la phosphorescence des poissons, comme il m'a été
donné de la constater quand j'étais encore enfant sur la jetée de Port-
Bail dans le Cotentin [...] ⁹⁷

På samme måde forholder det sig med kærligheden. I det føromtaltte sjette nummer af *La révolution surréaliste* reflekterer Louis Aragon over kærlighedens væsen i sin artikel "Entrée des succubes": "Chez eux l'amour garde la sauvagerie de l'enfance,"⁹⁸ skriver han. Her er ordet "sauvagerie" naturligvis absolut positivt valoriseret: Det vilde er det utæmmede, uciviliserede, uregelrette – det der muliggør oplevelser af *le merveilleux*. Således optræder kærligheden også i *Le paysan de Paris* – som en instans, der kan løsrive den enkelte fra sin forankring i samfundsordenen.

Der er en udpræget foragt for den rationalitet, der sætter sig i bevidstheden med alderen som resultat af den moderne verdens fornuftsorienterede sammensætning,

⁹⁶ Jf. 6.3.2

⁹⁷ Ibid.:28

⁹⁸ *La révolution surréaliste* nr. 6:10

og i en alder af 26 år spørger Aragon i forordet til *Le paysan de Paris*: "Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?"⁹⁹ Dette er frygten for alderens affortryllelse af verden, og selv da Aragon i "Le Passage de l'Opéra" befinder sig i passagens badeanstalt, der ellers er en yderst potent ramme om "rêveries dangereuses,"¹⁰⁰ må han konstatere, at fornuften og anstændigheden regerer i fortvivlende høj grad:

Que voulez-vous, ces Messieurs et ces Dames négligent un peu leurs désirs. Jusqu'à vingt ans, ça va bien. Après cela, c'est fini : la curiosité, le mystère, la tentation, le vertige, l'aventure, fini fini. Ils font de la gymnastique pour rester minces, vous ne pouvez pas leur demander d'en faire pour garder sa couleur à la vie et le trouble à leurs jours : des excercices d'amour, passé vingt ans, vous n'y pensez pas. Ils ont appris leur métier une fois pour toutes.¹⁰¹

Kollektivt genererede, rationelt funderede tankestrukturer dominerer det voksne individs sind i det moderne samfund, og alle disse underfundige fænomener, som Aragon nævner – nysgerrighed, mystik, fristelse, svimmelhed, eventyr – kvæles i den bedrøvelige, men uomgængelige proces at vokse op.

6.3.7 Afrunding

Passage de l'Opéra er et åndehul i det fantasiforladte og lidenskabsløse Paris, som det ifølge Louis Aragon tager sig ud i hans samtid, og nedrivningen af passagen er symptomatisk. Haussmanniseringens idealer om lige linjer og bredde, som udvidelsen af Boulevard Haussmann på bekostning af Passage de l'Opéra er en efterdønning af, tager livet af byens særpræg. Aragon tordner mod Paris' "municipalité inconsciente, qui songe plutôt à agrandir les rues de sa ville qu'à y préserver et à y encourager une urbanité si rare et des dons de courtoisie qu'on voit de plus en plus disparaître des lieux publics parisiens."¹⁰²

Det, der fascinerer Aragon ved passagen, er dens trodsige særpræg, der skaber en vældig distance til dens omgivelser. At træde ind i Passage de l'Opéra er som at træde ind i en anden verden. Dens særlige lys fremmaner en følelse af at bevæge sig rundt i

⁹⁹ Aragon(1975):14

¹⁰⁰ Ibid.:65. Nøgenhed midt i offentligheden afføder forvirrende fantasier, hævder Aragon, og badene er i virkeligheden ideelle til erotik og kærlighed

¹⁰¹ Ibid.:67

¹⁰² Ibid.:98

et menneskeligt akvarium, og det utidssvarende vareudbud og den lettere gammeldags dekor får passagen til at fremstå som en stor glaskiste. Hermed kommer passagen til at fungere som katalysator for befriende fantasier og drømmerier. Samtidig er passagen i Aragons optik et frirum for den form for kærlighed, der ikke lader sig indordne konventioner og hermed har en emanciperende kraft, der ligesom drømme åbner for fantastiske oplevelser.

Passagen er et særligt, privilegeret rum, hvor begær og drøm kan forløses og virkeliggøres. Den er et rum, hvor barndommens fortryllelser kan opsøges og genfindes. I passagen toner den velkendte etablerede orden ud og giver plads til det ukendte, som ellers fortrænges. Gennem de frie rammer, den sætter for fantasien og for kærligheden, udpeger passagen en vej for realiseringen af den surrealistiske drøm om at fusionere virkelighed og fantasi og skabe en komplet, surreel tilværelse for mennesket.

7. Fantastiske huller i tid og rum. Passagen hos Cortázar

7.1 Undtagelser fra reglerne

Den argentinske forfatter Julio Cortázar var en del af det latinamerikanske 'boom' i 1960'erne især i kraft af sin banebrydende roman *Rayuela* (1963), og med ham bevæger vi os tilsyneladende et godt stykke væk fra Louis Aragon og de øvrige parisiske surrealistiske forfattere. Men også kun tilsyneladende: Cortázar boede en stor del af sit liv i Paris – bl.a. da den fantastiske novelle "El otro cielo" blev udgivet¹⁰³ – og han var på lige fod med mange andre latinamerikanske forfattere stærkt betaget af surrealismen: "Even though the presence of Surrealism is perhaps not as 'all pervading' as you think, it undeniably constituted the most intensive motivating force of all or nearly all of my books, something which can't please me enough," udtaler han i Evelyn Picon Garfields bog om forfatteren.¹⁰⁴ Surrealisternes dyrkelse af *le merveilleux* gentages i en nærmest identisk dyrkelse hos Cortázar af *lo fantástico*.¹⁰⁵ Det fantastiske er det, der griber ind og forstyrrer tingenes vanlige orden. Det er det, man lejlighedsvis tillades at skimte, når de rationelt og videnskabeligt baserede lovmæssigheder momentant sættes ud af kraft. Surrealisten *avant la lettre* Alfred Jarrys overbevisning om, at det sande studie af virkeligheden bygger på undtagelserne frem for reglerne, er et grundlæggende princip i Cortázars verdenssyn såvel som litteratursyn. Netop disse undtagelser fra 'virkelighedens regler' er der, hvor det fantastiske trænger ind.

Cortázars fantastiske noveller søger at formidle kontakten til *lo fantástico*, og for ham dækker begrebet fantastisk litteratur altså ikke blot over en litterær praksis med det formål at få læseren til at tøve mht. fænomeners henholdsvis naturlige eller

¹⁰³ Udgivet 1966 i novellesamlingen *Todos los fuegos el fuego*

¹⁰⁴ Garfield(1975):7. I en anden bog fra samme tid stiller Garfield spørgsmålet *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* og redegør for ligheder og forskelle mellem Cortázar og surrealistene

¹⁰⁵ Der er dog en forskel, vi bør holde os for øje: For Aragon betegner *le merveilleux* menneskets uafdækkede sjælelige terræn, mens *lo fantástico* ikke blot er et mentalt fænomen, men et begreb der dækker over tingenes rette form, som det i glimt lykkes os at fornemme. Mere herom i kap. 11.3

overnaturlige beskaftenhed, som Tzvetan Todorov har betegnet som den traditionelle fantastiske litteraturs projekt. I Cortázar's noveller affejes det, at dette spørgsmål skulle have nogen særlig relevans, og de er bevidst tvetydige. Der er ingen beviser for, at der ikke er onde ånder til stede i huset i "Casa tomada," eller at hovedpersonen i "Carta a una señorita en París" ikke virkelig hoster små kaniner op. Ligeledes er det uafgøreligt, om fortælleren i "El otro cielo" faktisk bevæger sig mellem Buenos Aires og fortidens Paris, eller om det hele er drøm, indbildning eller ønsketænkning. Cortázar er altid opmærksom på at umuliggøre simple, naturlige forklaringer. Det fantastiske skal ikke afkodes og forklares ud fra et epistemologisk perspektiv, men læses som det fornuftstridige brud på tingenes sædvanlige orden, det er.

Uvisheden får lov at råde i Cortázar's fortællinger, netop fordi besættelsen af at kunne klassificere fænomener som virkelige eller uvirkelige er udslag af en forfejlet opfattelse af vores normative systemers gyldighed. "Almost all the short stories that I have written belong to the genre called 'fantastic' for lack of a better name," forklarer Cortázar, "and they oppose that false realism that consists of believing that all things can be described and explained according to the philosophical and scientific optimism of the eighteenth century."¹⁰⁶ Således opfatter han også den fantastiske litteratur som den mest fiktive af alle litterære genrer, idet den per definition "consists of turning one's back on a reality universally accepted as normal, that is, as not fantastic, in order to explore other corridors of that immense house in which man lives."¹⁰⁷

Cortázar beskriver sine fantastiske noveller som på én gang meget fantastiske og meget realistiske,¹⁰⁸ og hans velkendte novelleformular, hvor en genkendelig hverdagsrealisme danner ramme om en eller flere fantastiske forekomster, understreger en central pointe i hans opfattelse af det fantastiske: Oplevelsen af *lo fantástico* er ikke en sensationel begivenhed, men noget der pludselig kan forekomme i selv de mest trivielle dagligdagssituationer, så frem man er modtagelig over for sådanne oplevelser. Nogle steder – heriblandt passagen – er utvivlsomt mere oplagte

¹⁰⁶ Garfield(1975):12

¹⁰⁷ Cortázar(1996/II):81

¹⁰⁸ Cortázar(1983)

rammer for fantastiske oplevelser end andre, men grundlæggende er følelsen af det fantastiske noget, der rammer helt normale mennesker i helt normale situationer. *Lo fantástico* eksisterer som en konstant nærværende trussel mod den skrøbelige og uautentiske orden, menneskeheden har skabt.

7.2 Rum for overgange og bevægelse

Et af de absolut mest særegne træk ved Julio Cortázar's noveller er den uslukkelige begejstring for gennemgangs- og overgangssteder og bevægelige rum. I et interview beskriver Cortázar sin besættelse således:

J'ai toujours été obsédé par la notion des espaces clos qui deviennent des lieux de passage. C'est grâce à ces lieux de passage que l'on peut faire irruption dans un monde fantastique. Pour l'atteindre il a souvent été nécessaire de disposer d'un pont, d'un métro, d'un autobus, d'une voiture, autant d'espaces clos qui facilitent – pour des raisons inexplicables – la communication avec ce que j'appelle le fantastique.¹⁰⁹

Man kan forestille sig, at en af grundene til, at disse lukkede rum gør kontakten til det fantastiske lettere, er, at de, netop idet de i en eller anden grad lukker den omkringliggende verden ude, løsriver sig fra sin forankring til det velkendte og kan flyde ud mod det fantastikes ukortlagte territorium.

Passagen hører naturligvis til på Cortázar's liste over disse lukkede rum, der bliver gennemfartssteder, og jeg har allerede nævnt, at man både i Aragon's *Le paysan de Paris* og i Cortázar's "El otro cielo" fornemmer, hvordan passagen lukker omverdenen ude. Hermed bliver passagen en form for autonomt rum. Passagen er et gennemfartsområde, men når man bevæger sig ind i den, er det, som om man forlader den gængse verden og først returnerer, når man får viklet sig ud af passagens magiske labyrinter. Fortælleren i "El otro cielo" kaster sig velvilligt ud i passagernes hemmelige verden, der med den lavere hængende himmel og livlige atmosfære udgør et formidabelt alternativ til det drabeligt kedsommelige hverdagsliv fuld af forpligtigelser under den åbne himmel.

¹⁰⁹ Montalbetti:84

7.3 "El otro cielo"

Den forholdsvis omfattende novelle "El otro cielo" afslutter Julio Cortázar's fjerde novellesamling *Todos los fuegos el fuego* (1966), som samtidig markerer afslutningen på den periode i Cortázar's forfatterskab, hvor det fantastiske spiller den største rolle. Efter hans første besøg på Cuba i 1963 efter den socialistiske revolution voksede Cortázar's politiske engagement, og selvom han ikke gik på kompromis med de kunstneriske kvaliteter til fordel for politiske erklæringer, kom hans politiske bevidsthed til at sætte sine spor på den skønlitterære del af forfatterskabet. *Todos los fuegos el fuego* indeholder således novellen "Reunión", der foregår under de første dage af den cubanske revolution.

"El otro cielo" er ikke tilnærmelsesvis lige så politisk orienteret og fremstår som en for så vidt typisk fantastisk novelle fra Cortázar's hånd. Men selvom det fantastiske aldrig overrasker Cortázar's karakterer, adskiller "El otro cielo" sig alligevel fra de fleste tidligere fantastiske noveller i kraft af den totale lethed og selvfølgelighed, hvormed det fantastiske behandles både på et formmæssigt og indholdsmæssigt plan. Flere af Cortázar's noveller omhandler dette at krydse mellem to forskelligartede verdener¹¹⁰, men i eksempelvis "Axolotl" og "La noche boca arriba" (begge fra *Final del juego*, 1956) er denne krydsning forbundet med stort besvær, ligesom novellerne er struktureret omkring selve dette øjeblik, hvor krydsningen indtræffer. I "El otro cielo" sker krydsningen mellem verdener uden nogen form for dramatik eller grammatisk markering, og fortælleren indleder med at kundgøre:

Det skete sommetider for mig, at alting gik i stå, opløstes og trak sig
bort, og jeg godtog modstandsløst, at man uden videre kunne glide
fra det ene til det andet.¹¹¹

Det, fortælleren her refererer til, er evnen til ubesværet og øjeblikkeligt at kunne rejse i tid og rum. "El otro cielo" er historien om en mand, der kan bevæge sig frit mellem Buenos Aires op til 2. Verdenskrigs begyndelse og Paris i 1870 i tiden op til den fransk-preussiske krig.

¹¹⁰ Et genkommende træk ved latinamerikansk fantastik. Jf. Schmidt:71

¹¹¹ Cortázar(1970):119

I Buenos Aires lever fortælleren et ganske almindeligt liv, hvor han passer et uspektakulært arbejde som børsmægler. Han bor sammen med sin mor, men står for at skulle giftes med Irma, som er "den bedste og mest storsindede kvinde,"¹¹² selvom hun velsagtens er lidt på den kedelige side. Tilværelsen i Buenos Aires er præget af arbejde og familiære forpligtigelser og står hermed i stærk kontrast til den hemmelige tilværelse, fortælleren fører i Paris, primært i de parisiske passager og i særdeleshed i Galerie Vivienne – "denne anden verden, hvor man ikke behøvede at tænke på Irma, hvor man kunne leve uden fast løn, på lykke og fromme."¹¹³ Her er han involveret i et både lidenskabeligt og venskabeligt, men aldeles uforpligtende forhold til den prostituerede Josiane.

Men den harmoniske dobbelttilværelse varer ikke ved. I fortællerens nutid evner han ikke længere at åbne den passage mellem Buenos Aires og Paris, han tidligere tog for givet, og han må indstille sig på et trivielt liv sammen med Irma i sofaen, "hvor det der kaldes konversation, kaffe- og anisdrikning finder sted."¹¹⁴

Passagen spiller en afgørende rolle i "El otro cielo". Ikke blot fungerer den på handlingsplanet som katalysator for fantastiske hændelser og som drømagtig modpol til fortælleren triste og pligtunge tilværelse i Buenos Aires. Cortázar leger også med passagens lingvistiske flertydighed og med dens arkitektoniske særtræk, der aftegnes i novellens tematiske dimension. I de følgende fire underafsnit skal vi se på, hvordan passagen optræder som en spektakulær alternativ verden, og derefter – i afsnit 7.3.5 og 7.3.6 – hvordan Cortázar ved at spille på passagens lingvistiske og arkitektoniske konnotationer skaber en elegant dynamik og kongruens mellem passagen og karakterer, tematik og handling.

7.3.1 Formålsløse vandringer

Metoden til at skabe passage mellem de to storbyer forekommer os ganske familiær: Den skabes ved, at fortælleren vandrer omkring på må og få, indtil han til sidst uvægerligt får forvildet sig ind i passagernes fortryllende verden: "[Jeg holdt af] at

¹¹² Ibid.:121

¹¹³ Ibid.:127

¹¹⁴ Ibid.:121

spadsere uden mål, fordi jeg vidste, at jeg når som helst ville komme ind i kvarteret med de overdækkede gallerier,” forklarer han.¹¹⁵

At flanere er den aktivitet, der foranlediger den fantastiske forskydning i tid og rum. Ligesom det at flanere hos Aragon er en måde at hensætte sig selv i en drømmagtig beruselse, er det det i ”El otro cielo”, blot med den bemærkelsesværdige forskel at hensættelsen her er helt konkret, idet fortabelsen i den formålsløse gang placerer fortælleren i en anden spatial og temporal sammenhæng: Det parisiske passageparadis.

Om Cortázar's Paris og hans flanørskikkelse skriver Marcy E. Schwartz: ”Cortázar's short fiction perpetuates a contemporary version of the Parisian *flâneur* moving among metropolitan crowds in search of alternative experiences. The stories presuppose a modern urban sensibility that avoids detailed descriptions of the Parisian ”landscape” to configure instead an architecture of ontological alternatives.”¹¹⁶ Cortázar's flanørkarakterer bevæger sig rundt i bylandskabet med sanserne åbne uden intentioner om at dechifrere byens tegn. I stedet sker der ofte det, at tingene mister deres tegn og falder ud af deres orden, og karaktererne bliver grebet af følelsen af det fantastiske pludselige nærvær. Når tingene optræder uden deres tegn og uden for orden, kan alting ske, også det tilsyneladende umulige som fortællerens teleportation i ”El otro cielo”.

7.3.2 Utugt og amoral

Passagerne har altid været fortællerens ”hemmelige fædreland,” proklamerer han i novellens begyndelse og mindes sine barnlige erfaringer fra Pasaje Güemes, som var ”en skattehule, hvor antydningen af synd og pebermyntepastiller blandede sig på det vidunderligste.”¹¹⁷ Passagen er et gådefuldt, usømmeligt og umådeligt tillokkende eventyrland:

Jeg mindes frem for alt lugte og lyde, noget som en forventning og en spænding, kiosken, hvor man kunne købe blade med nøgne kvinder

¹¹⁵ Ibid.:120

¹¹⁶ Schwartz:30

¹¹⁷ Cortázar(1970):119

og underfundige annoncer for manicure. Allerede dengang var jeg betaget af denne falske stukhimmel og de snavsede ovenlysvinduer, denne kunstige nat, der ikke kendte dagens tåbelighed og solen udenfor. Jeg kikkede med påtaget ligegyldighed ind ad dørene i passagen, hvor det egentlige mysterium begyndte...¹¹⁸

Hver og en af passagens støvede og ofte lettere ekvivokke forretninger betager fortælleren uendeligt meget mere end dem "i de åbne gaders påtrængenhed,"¹¹⁹ men især bordellerne og de prostituerede, som bor i passagens øverste etager, vækker fortællerens interesse allerede i ungdomsårene. Prostitution bliver kroneksemplet på den fortryllende og sansemættede atmosfære, der eksisterer i passagens samfundsdistancerede rum, og fra starten af "El otro cielo" etableres der altså en forbindelse mellem usædelighed og passage. Kiosken med de pikante blade, den forførende duft af parfume og det absintberusede klientel i barerne sætter sammen med bordellerne passagen i et lys af utugt og letfærdig moral.

Ligesom hos Aragon og surrealistene fremstår passagen i "El otro cielo" som et rum for alternative amourøse forbindelser, og den præcise karakter af liaisonen mellem fortælleren og Josiane er svær at afgøre. Det er tydeligt, at der fra starten ikke er tale om et rent professionelt forhold. Allerede fra den første nat, de tilbringer sammen, søger Josiane tryghed hos fortælleren, der med åbenlys glæde tager rollen som hendes beskytter på sig. Desuden opstår der hurtigt en særlig fortrolighed mellem dem, hvor fortælleren gerne fortæller om sine familiemæssige kvaler på trods af, han ikke er "nogen større ven af fortrolighed."¹²⁰

Fortælleren nøjes med at beskrive forholdet til Josiane som: "et oprigtigt venskab med en pige, til hvem jeg ikke var bundet af noget inderligt forhold,"¹²¹ og undlader at udpensle deres seksuelle relationer, selvom man må formode, at sådanne findes. Ud over det køber/sælger-forhold, der er grundlaget for deres bekendtskab, eksisterer der altså også et venskab mellem de to, måske endda en form for kærlighed at dømme efter fortællerens beskrivelser af deres hyggestunder sammen. Hvor fortællerens forhold til Irma på alle måder lever op til forestillingerne om et klassisk

¹¹⁸ Ibid.:120

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.:122

¹²¹ Ibid.:123

kærlighedsforhold – inkl. en moder med alvorlige bedstemoraspirationer – er forholdet til Josiane anderledes konventionsudfordrende og tvetydigt.

Fortælleren og Josianes forhold står i opposition til traditionelle opfattelser af romantiske forhold. Det opfattes f.eks. almindeligvis som forkert, at pengetransaktioner for seksuelle ydelser indgår som en del af et forhold, og det er som regel et udtryk for amoralsk adfærd at have seksuelle forhold til mere end én person ad gangen. Denne konventionelle kærlighedsopfattelse finder vi i "El otro cielo" kun i moderens bebrejdende blik på sin søn og i Irmas formodede forargelse over fortællerens aktiviteter i passagerne. Hverken fortælleren eller de øvrige passagegængere ser noget forkasteligt i forholdets ikke-borgerlige natur, og ligesom hos Aragon repræsenterer passagen en friere, mere tolerant tilgang til kærlighed og seksualitet.

7.3.3 Barndommens passagebesøg

Som nævnt er det allerede i fortællerens unge år, at han stifter bekendtskab med passagerne, og det er bestemt ikke uden betydning, at Cortázar knytter det barnlige og fascinationen af passagen sammen. Også han ser nemlig en forbindelse mellem barnets perception af omverdenen og det fantastiske, som Aragon – som vi har observeret – også giver udtryk for i *Le paysan de Paris*. I essayet "The Present State of Fiction in Latin America" beskriver Cortázar, hvordan ethvert barn per definition er 'gotisk': "that is to say, that due not only to ignorance but above all innocence, a child is open like a sponge to many aspects of reality that later will be criticized or rejected by reason and its logical apparatus."¹²² Hvis Cortázar er særlig modtagelig over for det fantastiske, er det ikke mindst fordi, det er lykket ham at bevare barndommens legende, åbne og nysgerrige sind – en bevaring, som han stolt vedkender sig.¹²³ I dette perspektiv kan "El otro cielo" betragtes som en art tragisk dannelsesnovelle, for selvom fortælleren proklamerer, at det var i Pasaje Güemes, at han "engang for længe siden afkastede [sin] barndom som en snavset beklædning,"¹²⁴ er det først mange år senere, at han bliver 'voksen' i den triste betydning: alvorlig, ufortryllelig og halvt

¹²² Cortázar(1996/II):83

¹²³ Peavler:5

¹²⁴ Cortázar(1970):119

begravet i ansvar og forpligtigelser. Novellen ender med, at fortælleren beskriver sit håb om en dag igen at kunne vende tilbage til Josiane og de parisiske passager for derefter at konkludere:

Men til syvende og sidst bliver jeg hjemme og drikker maté og lytter til Irma, der venter sig til december, og som uden større interesse spørger mig, om jeg til valget vil stemme på Perón eller Tamborini, om jeg vil stemme blankt, eller om jeg bare vil blive hjemme og drikke maté og beundre blomsterne i patioen.¹²⁵

Gentagelsen af at 'blive hjemme og drikke maté' demonstrerer, hvilken enstonet tilværelse, fortælleren er overladt til. Det er en tilværelse, hvor legen er blevet fortrængt. Leg er for Cortázar: "everything that doesn't represent work, obligation and moral necessity,"¹²⁶ og livet i passagerne repræsenterer netop denne legesyge modpol, fordi man her som bekendt lever på lykke og fromme uden tanke på arbejde og andre forpligtigelser.

Cortázars historier har ofte børn og unge som hovedpersoner og kløften mellem barndom og voksenliv som omdrejningspunkt – mellem førstnævntes muntre spontanitet og sidstnævntes konventionalitet. "The adolescent is caught between the two," skriver Peter Standish, "wanting to enter the latter without being quite able (perhaps unwilling also) to relinquish the former."¹²⁷ "El otro cielo" er en variation over denne formular, idet overgangen (passagen om man vil) fra barndom til voksenliv rent faktisk gennemføres, umiddelbart entydigt mod fortællerens vilje.

7.3.4 Det tabte paradis

"El otro cielo" er centreret omkring fortællerens indre konflikt mellem leg og forpligtigelser, der i sidste ende vipper til sidstnævntes fordel. Den gådefulde unge mand, der i kvarteret blot omtales som 'sydamerikaneren', er nøglefiguren i forbindelse med at forklare, hvorfor fortælleren ekskluderes fra sin parisiske idealverden. Novellen er delt i to dele, som hver indledes med et citat fra den fransk/uruguayanske forfatter Lautréamonts *Les chants de Maldoror* fra 1869¹²⁸, og

¹²⁵ Ibid.:140

¹²⁶ Garfield(1975):6

¹²⁷ Standish:641

¹²⁸ Lautréamont, der som bekendt iscenesatte mødet mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord, var i øvrigt også en enorm inspirationskilde for surrealistene og især Louis Aragon

det er denne ligeledes gådefulde forfatter, novellens sydamerikaner er modelleret over ifølge Cortázar's eget udsagn.¹²⁹

Sydamerikaneren beskrives som "næppe mere end en dreng" og "en skoledreng, der pludselig er løbet i vejret,"¹³⁰ men også med en "mærkelig grille," som den prostituerede la Rousse prompte afslår at være en del af.¹³¹ Sydamerikaneren er altså garant både for noget barnligt og for en form for grænsesøgende lidenskab, og fortælleren føler et udefinerbart slægtskab med ham, som han begrundet med det faktum, at de begge er af sydamerikansk herkomst. Han synes dog i virkeligheden ikke at tillægge geografisk oprindelse nogen særlig betydning og indrømmer, at han ville modtage en forespørgsel på, hvor han kom fra, med koldt raseri.¹³²

Fortællerens umiddelbare betagelse af sydamerikaneren skal derfor nærmere ses i relation til den tematiske konflikt mellem leg og forpligtigelse og fortællerens modvillige modningsproces, hvor familie og job i stigende grad trænger sig på og kvæler den barnlige åbenhed og spontanitet. Sydamerikaneren repræsenterer en barnlig, frisindet side af fortælleren, som sidstnævnte er i overhængende fare for at miste kontakten til.

I retrospekt fortryder fortælleren, at han aldrig fik taget initiativ til at snakke med sydamerikaneren af frygt for, at han ville trænge sig på og komme på usikker grund:

Men alligevel tror jeg, at det var forkert af mig; at jeg var lige ved at gøre noget, der kunne have reddet mig. Reddet mig fra hvad, spørger jeg mig selv. Netop fra dette: at jeg i dag ikke kan andet end spørge mig selv, og at der ikke er andet svar end tobaksrøgen og et svagt, ørkesløst håb, der følger mig på gaden som en skabet hund.¹³³

¹²⁹ Garfield(1975):76. Cortázar foreslår i samme ombæring, at både fortælleren og den grufule Laurent, der i tråd med Londons Jack the Ripper myrder kvarterets prostituerede, er "mere mental projections of Lautréamont." Laurent er i så fald en projektion af Lautréamonts perverse og sadistiske tendenser, som de fremgår i *Les chants de Maldoror*, mens fortælleren er en personificering af Lautréamonts sydamerikanske aner

¹³⁰ Cortázar(1970):125

¹³¹ Ibid.:126

¹³² Ibid.:127

¹³³ Ibid.:129

Fortælleren er grænseløst begejstret for livet i passagerne, men han er aldrig fuldkommen en del af det. Det bemærker man allerede i skildringen af hans første erfaringer fra passagernes verden, hvor han "nær var styrtet ud i vildfarelsen,"¹³⁴ men altså også kun var nær ved. Fortælleren søger mod passagerne for at finde trøst, når hverdagens pligter bliver ubærlige, men hans ansvarsfølelse forhindrer ham i ultimativt at overgive sig til passagernes fortryllelse. At kunne glide ind og ud af passagerne viser sig at være et tidsbegrænset privilegium, og i sidste ende trænger kravet om, at han bliver en samfundsgavnlig borger med fast job og familie, sig så meget på, at han er tvunget til at træffe et valg mellem passagernes frie, legende og bekymringsfattige tilværelse og den omgivende verdens vante 'voksenliv'.

Fortælleren er ikke klar over, hvad der er på spil, da han beslutter sig for ikke at tale med sydamerikaneren, og efter han er blevet forment adgang til passagerne, har han kun en vag fornemmelse af betydningen af det valg, han traf. Ved at have kontaktet sydamerikaneren kunne fortælleren have omfavnet sin barnlige, eventyrlige side og muligvis for evigt være blevet forenet med passagernes fantastiske univers under de lave glashimler.

7.3.5 Passagebegrebets flertydighed

Lig landsmanden Jorge Luis Borges har Cortázar en udtalt forkærlighed for underfundige underliggende strukturer, parallelitet, dobbeltgængere, labyrinter og spejlinger, og "El otro cielo" emmer af denne sælsomme passion. Som det fremgår, består novellen af to parallelle konstellationer adskilt i tid og rum, men alligevel forbundne qua den overgang, fortælleren kan etablere. I hver af de to konstellationer indgår en storby, en krig, en romance og et passageområde. De to konstellationer spejles i hinanden, og ser man på eksempelvis romancernes natur eller omfanget af passageområderne,¹³⁵ tegner der sig to væsensforskellige verdener. Hvor den parisiske passageverden behæftes konnotationer som barnlighed, leg, humor, lidenskab, sanselighed, spontanitet, utugtighed og erotik, er Buenos Aires alternativt defineret ud fra tungere begreber som ansvar, pligt, konformitet, regelrethed,

¹³⁴ Ibid.:120

¹³⁵ Paris beskrives nærmest udelukkende ud fra sine gallerier og passager, mens Buenos Aires blot har den beskedne Pasaje Güemes og ellers er underlagt sin "høje himmel" (ibid.:121)

trivialitet, borgerlighed og kedsomhed. Ved at strukturere novellen i disse parallelle konstellationer med sammenlignelige komponentpar tydeliggør Cortázar verdenernes modsatrettede karakter og de tematiske konflikter, der er på spil.

Dette grundrids af den underliggende struktur i "El otro cielo" viser sammen med den foregående analyse af fortællerens forhold til livet i henholdsvis Buenos Aires og Paris, hvordan passageverdenen i Paris lægges i det ene yderfelt af den overordnede konflikt mellem leg og pligt, og hvordan passagerne langt fra er et vilkårligt baggrundstæppe for handlingen i novellen. Men hermed har vi ikke udtømt, hvad der er at sige om passagens funktion i novellen. Cortázar udnytter nemlig både den flertydighed, der ligger i ordet 'passage', og passagens særlige arkitektoniske karakteristika til at skabe dynamik i novellen og anspore dens tematik.

For Louis Aragon består passagens tiltrækning overordnet i dens evne til at skabe passage til *le merveilleux*, og der ligger dermed en symbolsk betydning i, at passagen bærer netop dette navn. På samme måde skaber passagen hos Cortázar i kraft af sin tiltalende lukkethed og fortryllende dekor passage til *lo fantástico*, men til oplevelsen af det fantastiske knyttes i "El otro cielo" også en helt konkret fantastisk hændelse, nemlig forskydningen i tid og rum mellem Buenos Aires omkring 1940 og Paris omkring 1870. Passagebetegnelsen skyldes naturligvis passagens egenskab af bindeled eller gennemfartssted mellem to eller flere gader eller områder, men Cortázar udnytter legende denne betegnelse til at gøre passagen til passage *in extremis*. Passagen forbinder ikke to punkter, hvis indbyrdes afstand er lig med passagens længde, men to hvis adskillelse i tid og rum burde umuliggøre en fysisk manifest passage. Det er ikke desto mindre som bindeled mellem forskellige verdener, passagen optræder i novellen. Fordi passagen er et fantastisk reservat, formår den at lægge scene til virkeliggørelsen af det rationelt umulige i fortællerens færd uden hensyn til fysiske lovmæssigheder.

Det er heller ikke uvæsentligt, at handlingen er henlagt til passager i relation til den spænding mellem ungdom og voksenliv og mellem leg og forpligtigelser, der er novellens kernefokus. Som bemærket kan vi betragte "El otro cielo" som en form for 'dannelsesnovelle', da den handler om fortællerens endelige indtræden i de voksnes

rækker – en overgang der på tværs af kulturer overalt i verden markeres med gennemførelsen af overgangsriter – på spansk *ritos de pasaje*. Novellens omdrejningspunkt – fortællerens nødtvungne overgang til voksenlivet i den grå definition, vi er nået ud fra novellens udsagn – giver ekko i den passageverden, novellen primært foregår i. Cortázar får hermed skabt et passagebegreb, der indeholder både et arkitektonisk, fantastisk og symbolsk betydningslag. 'Passage' dækker over de konkrete passagebygninger, en genvej til *lo fantástico* og den besværlige *rito de pasaje*, der er novellens hovedproblematik.

7.3.6 Passagens ubestemmelige rum

Tidligere i dette speciale har jeg belyst passagens arkitektoniske særtræk med henblik på at etablere en forståelse af, hvad passagen egentlig er for et rum, og hvordan den opleves, og nået den konklusion, at den er en svært definerbar og tvetydig størrelse. Den er ikke hverken sted, gade eller plads, men en kombination af de tre, ligesom den er en kombination af indendørs og udendørs og af et privat og offentligt rum.

Passagens mangel på entydighed og klarhed reflekterer de tematiske forhold, der er på spil i "El otro cielo". Passageverdenen skildres som et univers, hvor det klart rubricerbare udfordres, og hvor det diffuse og ofte uforklarlige også finder bo, og hos Cortázar, som er så glødende en fortæller for det flertydige og modstander af forsimplede forklaringer, skal dette forstås i absolut positiv forstand. Passagernes alternative verden udviser skellene mellem det familiære og det fremmede, mellem det intime og det følelsesforladte, mellem kærlighed, lidenskab og arbejde og tilmed mellem det naturlige og det overnaturlige, og i denne proces opløses indgroede forestillinger.

Grænserne er stabile i novellens Buenos Aires, hvor der ikke er noget, der falder uden for rammerne af de gængse, let genkendelige normer – heller ikke fortællerens forhold til sit arbejde, sin mor eller sin kæreste. Det eneste, der umiddelbart forekommer udsædvanligt, er fortællerens trang til at vandre rundt i byen – noget

hans kæreste da også finder "uforklarligt"¹³⁶. I fortællerens forhold til den prostituerede Josiane ser vi derimod, som vi allerede har været inde på, hvordan grænserne flyder, og konventionerne udfordres. I kraft af forholdets seksuelle aspekter kan det næppe betegnes som et venskab i traditionel forstand. Ej heller er forholdet et strengt professionelt forhold, idet de to implicerede tydeligvis nærer varme følelser for hinanden. At kalde dem kærester ville imidlertid ligeledes være en tilsnigelse bl.a. netop på grund af det økonomiske aspekt i deres forhold.

Forholdet lader sig altså ikke umiddelbart kategorisere i henhold til typiske kategorier for mellem menneskelige relationer. Det er en sammensmeltning af en række begreber, der traditionelt set ikke lader sig forene: Kærlighed og penge, venskab og sex, intime følelser og professionalisme. Præcis ligesom passagebygningen i sig selv er et flertydig, modsætningsfyldt fænomen, er den kærlighed, der eksisterer i dens indre, det. Passagen omgærder verdenen under sit tag i en aura af konventionstrodsighed og ubestemmelighed.

Fortælleren og sydamerikanerens indbyrdes relation deler ligeledes flere karakteristika med passagen. Der eksisterer efter alt at dømme en særlig forbindelse mellem de to, kan vi konkludere ud fra fortællerens forsigtige udtalelser om deres metafysiske tilknytning og det faktum, at de forlader passageverdenen næsten samtidig. Selvom der ikke er nogen endegyldige beviser for denne forbindelses faktiske eksistens, virker det som en oplagt mulighed, at der er en dobbeltgængerrelation mellem dem, og at de således er to fysiske manifestationer af den samme person.

Ligesom fortællerens bevægelse mellem Buenos Aires og Paris på tværs af tids- og rumlige barrierer er dette naturligvis en umulighed ud fra en konventionel logik, og vi må betragte disse fænomener som udslag af en anden kodes tilstedeværelse i teksten – en kode, der er defineret ud fra "the irrational, superstition and myth" frem for "the laws of conventional reason and empirical knowledge."¹³⁷ De to forskellige koders simultane tilstedeværelse i teksten, uden den ene vinder overherredømme over den

¹³⁶ Ibid.:121

¹³⁷ Chanady:10

anden, er det, Amaryll Beatrice Chanady kalder tekstens 'unresolved antinomy', som hun karakteriserer som det definerende træk ved fantastisk litteratur¹³⁸. "El otro cielo" foregår til dels i et univers, der er underlagt de samme fysiske love og principper som den virkelige verden, men i passagernes verden finder man samtidig denne anden logik, hvor fornuftstridige fænomener tillades at eksistere.

Passagens arkitektoniske og fænomenologiske tvetydighed afspejler den uforløste spænding, der er mellem den naturlige og den overnaturlige kode. Passagen regeres af ubestemmelighed og er et rum, hvor alting ikke falder ind i logisk afgrænsede kategorier, men kan penetreres af det fantastiske, der udfordrer den rationelle kodes eneret som forklaringsmodel.

7.3.7 Afrunding

For Julio Cortázar står passagen i nær forbindelse med det, der angriber den universelt accepterede virkelighed og afviser eksisterende epistemologiske begrænsninger. I "El otro cielo" kædes den sammen med det sanselige og berusende flanereri, idet det er herigennem, passagernes verden åbner sig for fortælleren, den kædes sammen med en alternativ (seksual)moral, der går imod konventionelle opfattelser af sømmelighed og kærlighed og hermed har et subversivt potentiale, og den kædes sammen med det barnlige i kraft af, at den gennem den legende, frie og uforpligtigende atmosfære står som diametral modsætning til voksenlivets ansvar og forpligtigelser, og vi ved med hvilken uindskrænket værdsættelse, Cortázar betragter barnets åbne sind.

Cortázars gløder af lidenskabelig begejstring for passagen, måske fordi han ligesom fortælleren i "El otro cielo" i sin yngste ungdom – med barndommen stadig tydeligt aftegnet i ansigtet – har drevet omkring i Pasaje Güemes og siden har båret et magisk minde om stedets fortræffeligheder, eller fordi han i sin tid som pariser er blevet opslugt af den særlige atmosfære, der er i Paris' stadigt eksisterende passager. Men også fordi passagen alene gennem sit navn har tiltalt ham – en forfatter så besat af

¹³⁸ Chanady fremhæver netop det uforløste i kodernes sameksistens, hvilket adskiller den latinamerikanske fantastik fra den beslægtede magiske realisme.

passager til *lo fantástico* og passager mellem forskellige verdener, og fordi den gennem sine frit svævende og kategoritrodsige karakteristika har fascineret en mand, der opfatter de tilfælde, hvor tingene ikke ligger på deres vante plads, de øjeblikke, hvor alting mister form og flyder sammen – oplevelserne af reglernes undtagelser – som de mest inspirerende og autentiske rigdomme, tilværelsen har at byde på.

DEL III: PASSAGENS POLITISKE POTENTIALE



8. Paralleller i Aragons og Cortázars passageskildringer

Både i Louis Aragons *Le paysan de Paris* og i Julio Cortázars "El otro cielo" er passagen en essentiel bestanddel i den narrative og tematiske struktur. I *Le paysan de Paris* har sektionen "Le Passage de l'Opéra" ikke blot Passage de l'Opéra som narrativ ramme, men som selve emnet, der tages under behandling, og det er den omhyggelige gennemgang af passagens etableringer, der er hjørnestenen i sektionen. Passagen skildres som et drømme- og begærsrum og fremstår dermed som en væsentlig del af *Le paysan de Paris'* surrealistiske tematik.

I "El otro cielo" udgør passagen det punkt, hvor novellens to narrative konstellationer mødes, og det er desuden i passagerne, hovedparten af novellens handling udspiller sig. Passagen skaber kontakt mellem ellers adskilte verdener og er hermed et rum, der afstedkommer fantastiske hændelser – det helt centrale element i Cortázars fantastiske noveller. Hertil kommer, at dens lingvistiske flertydighed og dens arkitektoniske kendetegn – dens hverken/eller-både/og-karakteristika – spejler de tematiske konflikter, der er på spil i novellen.

Som det fremgår, er der en lang række påfaldende ligheder mellem Aragons og Cortázars skildringer af passagen. Hos begge fremstår passagen som et autonomt rum, der udgør et alternativ til den gængse verden, som forlades, når man træder ind i passagen. Aragon beskriver passagen som et akvarium og som en glaskiste – begge

metaforer, der underbygger passagens isolation fra omverdenen. Den er et eksempel på de særlige lukkede rum, som indtager en central position i Cortázar's værker. For begge er passagen en form for beskyttelsesrum mod den omkringliggende verdens begrænsende rationaler.

Hos Aragon såvel som Cortázar knyttes passagen sammen med både kærlighed og barnlighed. Passagen står som repræsentant for normafvigende kærlighedsformer, især på baggrund af den prostitution, der har til huse i passagen. De former for kærlighed, der udleveres i passagen, udfordrer traditionelle kærlighedsopfattelser og lader sig ikke gnidningsløst indordne under samfundets forskrifter.

Netop denne mangel på indordning er ifølge Aragon og Cortázar et umådeligt attråværdigt træk ved barnet og dets virkelighedsperception, og *Le paysan de Paris* og "El otro cielo" reflekterer denne begejstring for barnets åbne, sansebetonede oplevelse af verden, og omvendt ses der mod voksenlivet med bekymring og ulyst. Passagen er for begge knyttet til det barnlige, og at bevæge sig rundt i passagen er en måde at genskabe barndommens fortryllelser på.

I passagen kan man vandre omkring på må og få. Den er rammen om kunsten at flanere, men i en anden forstand end i det 19. århundrede. Flaneri er for Aragon og Cortázar en metode til at overgive sig til beruselsen og herigennem bevæge sig ud i sindets *terra incognita*. Det er dette, der er forfatternes egentlige mål: Aragon ønsker at opnå menneskets totale frigørelse gennem en forsoning mellem de velkendte dele af menneskesindet og *le merveilleux*. Cortázar opsøger oplevelser af *lo fantástico*, fordi det er i disse fantastiske øjeblikke, at det videnskabelige og filosofiske net af kategoriske forklaringsmodeller løsner sig og afslører glimt af den autentiske virkelighed.

Det gælder for både Louis Aragon og Julio Cortázar, at de var eksplicit politisk bevidste og havde stærke sympatier for socialismen, og Walter Benjamins fortolkning af passagens politiske betydning i en marxistisk optik viser, som vi skal se, hvordan passagen kan tillægges et omfattende potentiale i kampen for et socialistisk, ikke-kapitalistisk samfund. Spørgsmålet er, om vi kan udlede en lignende forestilling om

passagens politiske potentiale af Aragon og Cortázars brug af passagen som litterært motiv? Det er det spørgsmål, dette speciales sidste del vil fokusere på.

I det følgende ridser jeg Aragon, Cortázars og Benjamins politiske overbevisning op og diskuterer herefter med afsæt i Walter Benjamins kritik af surrealistene (kap. 10), hvordan passagen som litterært motiv hos Aragon og Cortázar ikke direkte tilskrives betydning i forbindelse med en social revolution (kap. 11). Men idet passagen er et reservat for subversive drømmerier har den betydning for den mentale omfigurering af det moderne menneske, og dermed er den indirekte en vigtig faktor i Aragon og Cortázars politiske visioner.

Romantiseringen af passagen fra Aragon og Cortázars side har tilsyneladende et indbygget paradoks, som jeg vil behandle afslutningsvis. Passagen var et kapitalistisk projekt og i sin ungdom et tidligt symbol på 1800-tallets merkantile, industrielle og teknologiske revolution, men i det 20. århundrede – hos Aragon og Cortázar – fremstår den som værn mod den eskalerende samfundsmæssige udvikling, den netop var med til at indvarsle.

9. Socialistiske ståsteder. Aragon, Cortázar, Benjamin og politik

9.1 Surrealisternes flirt med kommunismen

Hurtigt efter surrealismens fødsel stødte surrealistene på et ideologisk dilemma: De var sympatisk indstillet over for kommunismen og plæderede for en social revolution, der skulle foranledige et klasseløst samfund, men samtidig var surrealismen fokuseret på individets åndsliv og dets frigørelse fra samfundsmæssige bånd. Surrealisterne befandt sig i et problematisk felt mellem socialisme og individualisme, og et gennemgående spørgsmål i den litterære surrealismes levetid var, hvor man skulle investere sin energi: Var den sociale revolution en forudsætning for en åndelig revolution, eller forholdt det sig omvendt?

Le paysan de Paris blev til i en periode, hvor de franske surrealter begyndte at bevæge sig fra forestillingen om en åndelig revolution som præmis mod forestillingen om en social. En udslagsgivende faktor var krigen i Marokko i 1925-26, der i surrealisternes øjne gentog 1. Verdenskrigs gru, nu med en undertrykt, koloniseret befolkning som et uskyldigt offer. Surrealisterne fordømte på linje med kommunisterne krigen og gjorde det i et manifest, *La Révolution d'abord et toujours*, klart, at en social revolution måtte gå forud for en åndelig. "Before a revolution in the field of ideas could be attempted," skriver Becker, "it was necessary to change the physical order of things."¹³⁹

Aragons roman er imidlertid tydeligvis skrevet ud fra idéen om åndelig frihed som en nødvendighed for en social revolution. Vi har allerede berørt Aragon's skuffelse over den russiske revolutions resultater¹⁴⁰, og i andet nummer af *La révolution surréaliste* fra januar 1925 – samme nummer som Aragon's omtalte brev til *Clarté*-redaktøren Jean Bernier blev trykt – bekendtgør Aragon i artiklen "Libre à vous!":

¹³⁹ Becker:19

¹⁴⁰ Jf. 6.2

Ainsi la liberté apparaît comme le fondement véritable de la morale, et sa définition implique la nécessité même de la liberté. Il ne saurait y avoir de liberté dans aucun acte qui se retourne contre l'idée de liberté.¹⁴¹

Bag denne tro på frihed som forudsætning for moral ligger en opfattelse af det åndeliges suverænitæt over for det materielle, som gentages i *Le paysan de Paris*: "Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle,"¹⁴² proklamerer Aragon, og værkets tematiske sammensætning understreger fokuseringen på menneskets åndelige frigørelse.

Som nævnt ansøgte Aragon om optagelse i det kommunistiske parti allerede i 1920, og senere i livet blev hans tilknytning til kommunismen stadigt stærkere. Også da han skrev *Le paysan de Paris*, var Aragon optaget af kommunismen, men værket er ikke eksplicit politisk orienteret. Det er dedikeret menneskets åndsliv, fordi det bygger på en forestilling om, at individets totale åndelige frigørelse vil skabe de nødvendige vækstbetingelser for sociale fremskridt.

9.2 Litteraturens Che Guevara

"El otro cielo" brummer af politiske undertoner. Krigens mørke skyer trækker ind over himlen både i novellens Buenos Aires og Paris, og der er allusioner til nazismen og til valgkampen mellem Tamborini og Péron. Men heller ikke i denne novelle finder vi noget politisk fokus som sådan – den søger ikke at videreformidle et konkret politisk standpunkt. Ligesom Aragons *Le paysan de Paris* er den koncentreret om det, der på et åndeligt plan løfter individet ud af dets samfundsmæssige ramme.

Da "El otro cielo" udkom i 1966, havde en passion for socialismens vision imidlertid taget fæste i Julio Cortázar. Det var som nævnt ikke mindst Cortázars besøg på Cuba, der foranledigede den øgede politiske interesse. I et berømt brev fra 1967 til den cubanske litterat Roberto Fernández Retamar, hvor han kommenterer på forholdet mellem intelligentsiaen og politik, forklarer han, hvordan den cubanske revolution overbeviste ham om, at socialisme "was the only current in modern times that was

¹⁴¹ *La révolution surréaliste* nr.2:23

¹⁴² Aragon(1975):78

based on the essential facts of human existence, on the fundamental ethos that was systematically ignored in the societies in which it had been my destiny to live – the simple yet inconceivably difficult principle that humanity will begin to be worthy of its name on the day in which the exploration of man by man comes to an end.”¹⁴³

Men hvordan opfattede Cortázar sin egen rolle i spørgsmålet om at komme social uretfærdighed til livs? Dette var et spørgsmål, han gentagende gange måtte redegøre for ikke mindst som konsekvens af den vedvarende kritik af hans tilknytning til bourgeoisiet og hans franske bopæl.

I et essay med titlen ”Politics and the Intellectual in Latin America” afviser Cortázar på det kraftigste at have noget indblik i politisk teori, og at han som forfatter bevæger sig rundt i ”a world of pure intuition.”¹⁴⁴ Hermed ikke sagt at forfattere og intelligentsiaen i det hele taget ikke har nogen politisk funktion, men slagmarken ligger et andet sted end på det konkrete politiske område. Cortázar gør sig ingen romantiske forestillinger omkring kunsten og litteraturens betydning for den geopolitiske proces i sammenligning med olieindustrien, multinationale koncerner og andre slagkraftige udslag af kapitalismen.¹⁴⁵ I stedet ser han i udgangspunktet sin kamp for frihed og social retfærdighed foregå inden for litteraturens egne grænser gennem et opgør med litterære konventioner. I den tidligere omtalte ”Reunión” fra samme samling som ”El otro cielo” optræder Che Guevara som en af de primære karakterer, og det var netop som en litterær udgave af den cubanske frihedskæmper, Cortázar gerne ville fremstå.

At bistå en revolution inden for litteraturen, mens den virkelige revolution tager form udenfor, var ikke blot et belejligt alibi for Cortázar. Som Peavler bemærker, havde Cortázar en oprigtig tro på en forbindelse mellem ideologisk og æstetisk revolution, og at ”the radical literary nature of his writings was the best contribution he could offer to the cause of revolution.”¹⁴⁶ I sit essay om politik og intellektuelle fremfører Cortázar, at Latinamerikas forfattere ved at sprænge litterære traditioner i stykker

¹⁴³ Cortázar(1996/III):100

¹⁴⁴ Cortázar(1976):37

¹⁴⁵ Ibid.:41

¹⁴⁶ Peavler:17

"facilitate future access to new aesthetic vehicles which today we can hardly imagine,"¹⁴⁷ og altså således gøder jorden for fremtidige fremskridt.

En sådan begrænsning af forfatterens politiske virke til konventionsbryder inden for litteraturens rammer blev angrebet af fortalere for en mere direkte politisk engageret kunst, men Cortázar svarer igen ved at proklamere, at 'proletarisk litteratur' og socialrealisme i forskellige blodfattige variationer ikke har frembragt noget af værdi og dermed ikke bidraget til at forbedre socialismens vilkår. Cortázar fastholder nødvendigheden af en litteratur, der stræber mod universel erkendelse frem for at underkaste sig politiske paroler. I brevet til Retamar skriver han:

I will never write expressly for any one faction, minority or majority, and the repercussion that my books may have will always be a secondary phenomenon unrelated to my task. Nevertheless, I now know that I write *for the sake of, in order to*, that there is an intentionality directed toward a hoped-for reader in whom the seed of the future man resides.¹⁴⁸

Cortázars hovedproblem er og bliver "a metaphysical problem, a continual struggle between the monstrous error of being what we are as individuals and as people of this century, and the possibility of an ideal: a future in which society will finally culminate in that archetype of which socialism provides a practical vision and poetry a spiritual one."¹⁴⁹ Også hos Cortázar ser man altså denne tvedeling i en social og en åndelig revolution på vejen til et socialistisk idealsamfund, og Cortázar går ad den åndelige sti mod målet.

9.3 Benjamins socialistiske projekt

Walter Benjamins kulturhistoriske projekt hviler på en forestilling om et revolutionært potentiale i udstillingen af historiske fejlslutninger. Hans metode i forbindelse med *Das Passagen-Werks* studie af 1800-tallets Paris er baseret på byens kulturelle produktion inden for blandt andet arkitektur, mode, litteratur og billedkunst, hvorimod historiske 'fakta' i traditionel forstand om byudviklingen er af sekundær betydning. Sagt på en anden måde er det ikke, hvordan byen 'er', men

¹⁴⁷ Cortázar(1976):40

¹⁴⁸ Cortázar(1996/III):104

¹⁴⁹ Ibid.:103

hvordan den opleves, der er det essentielle. Dette ikke fordi sådanne forestillinger om byen er kilde til en mere ægte, oprigtig historieskrivning, men fordi de vidner om en folkemængde, der er blevet svøbt ind i drømmebilleder om storbytilværelsens karakter – i byens fantasmagorier. Fantasmagori er et nøglebegreb hos Benjamin, der overtager og videreudvikler begrebet efter Marx' analyse af varen som fetich. I forbindelse med Benjamins udforskning af 1800-tallets Paris dækker begrebet over de kollektive illusoriske, drømagtige tilstande, som det fremvoksende varesamfund kultiverer.

Benjamins franske 1939-exposé om "Paris, Capitale du XIX^{eme} siecle" giver et brugbart om end næppe fuldstændigt overblik over, hvordan Benjamin havde tænkt sig at komponere sit passageværk. I indledningen til dette exposé fremstår fantasmagoriets betydning i Benjamins læsning af Paris tydeligt:

Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. [...] Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les "passages", première mise en œuvre de la construction en fer ; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché.¹⁵⁰

At udpege og opløse disse fantasmagorier er det overordnede mål med *Das Passagen-Werk*. Hvad Gyorgy Markus kalder Benjamins "physiognomic materialism" søger at skabe distance til en fantasmagorisk funderet opfattelse af virkeligheden og har desuden som mål "to make the veil, which our collective dream-images impose upon [the presence], directly open to the waking gaze."¹⁵¹ Historiske fremstillinger må, skriver Benjamin med henvisning til Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, begynde med en opvågning:

Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muß jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts andern handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert.¹⁵²

¹⁵⁰ Benjamin(1982):60

¹⁵¹ Markus:16

¹⁵² Benjamin(1982):580

Benjamins intension med passagearbejdet er beslægtet med Prousts værk, men hvor Prousts genoplivning af det fortidige er begrænset til privatsfæren, er Benjamin opsat på at genoplive den kollektive historie – den historie, som er forsvundet fra den kollektive bevidsthed: "not "life as it was," nor even life remembered, but life as it has been "forgotten"," bemærker Susan Buck Morss.¹⁵³ Når det er 1800-tallets Paris, der er grundlaget for Benjamins projekt, er det fordi, det er her, den moderne kapitalismes fantasmagorier fødes, og passagen får en nøgleposition, fordi den som forældet kapitalistisk produkt afslører sig selv som fantasmagori og hermed kapitalismens generelle fantasmagoriske væsen.

¹⁵³ Morss:39

10. Beruselseseufori og opvåkningstrang

10.1 Benjamins kritik af den surrealistiske praksis

Walter Benjamin var inspireret af surrealisterne, og ikke mindst passagebeskrivelsen i Aragons *Le paysan de Paris* har spillet en rolle i forbindelse med udformningen af Benjamins kulturhistoriske metode. Men i fascinationen af surrealismens projekt lå samtidig en skuffelse over surrealisternes faktiske bedrifter. Surrealisterne havde fundet vejen, mente Benjamin, men de var ikke villige eller i stand til at begive sig ud på den og følge den til ende.

I essayet "Der Sürrealismus – Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (1929) beskriver Benjamin sin begejstring for surrealismen, som han især hylder for dens "radikalen Begriff von Freiheit,"¹⁵⁴ og det er fra surrealisterne, Benjamin overtager idéen om det revolutionære potentiale i det forældede. Især Breton tilskrives – ikke mindst på baggrund af *Nadja* – opdagelsen af dette potentiale:

[Breton] hat sich einer erstaunlichen Entdeckung zu rühmen. Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im »Veralteten« erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktion, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen. Wie diese Dinge zur Revolution stehen – niemand kann einen genaueren Begriff davon haben, als diese Autoren.¹⁵⁵

Selvom Benjamin i dette essay bevidst vælger at vige uden om Aragons beskrivelse af Passage de l'Opéra,¹⁵⁶ må Aragon selvfølgelig formodes at være inkluderet, når Benjamin taler om "diese Autoren". Det er tydeligt, at det er de samme kvaliteter, der ligger til grund for Benjamins interesse for dennes passageskildring. Ligesom Bretons *Nadja* betoner Aragons *Le paysan de Paris* den moderne materielle verdens flygtige og

¹⁵⁴ Benjamin(1966):212

¹⁵⁵ Ibid.:204

¹⁵⁶ Ibid.:205

forgængelige karakter, og passagen kommer til at spille en afgørende rolle for Benjamin netop på grund af dens synliggørelse af forældelsesprocessen.

Men i Benjamins essay ligger også en immanent kritik af surrealisterne, og når han skriver, at der ikke er nogen, der overgår surrealisterne i forståelsen af det forældedes revolutionære potentiale, er det underforstået, at Benjamin selv er undtaget denne dom. Benjamin nærer en mistanke om, at "the surrealists were not always equal to their own insights,"¹⁵⁷ og han ser "sehr störende Ausfallserscheinungen"¹⁵⁸ i både *Nadja* og *Le paysan de Paris*. I en note i *Das Passagen-Werk* gør han sig følgende betragtning over Aragons værk og hans eget projekt:

Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereiche beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die »Mythologie« - und dieser Impressionismus ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um Auflösung der »Mythologie« in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen.¹⁵⁹

Denne overvejelse er essentiel ikke bare i forbindelse med Benjamins opfattelse af surrealisternes mangler, men også som formålserklæring for hele passageprojektet. Drømmen og opvågningen repræsenterer de to grundlæggende stadier i den revolutionære proces, og Benjamins kritik af Aragon og de øvrige surrealerister beror på, at de forbliver på dette drømmestadium. Drømmen indeholder mening, der kun åbenbares efter opvågningen, og således er opvågningen, hvor drømmen afsløres som drøm, drømmens egentlige formål. Det er først gennem erkendelsen af drømmen som drøm og af verdens fantasmagoriske fremtoning, at bevægelsen mod et socialistisk idealsamfund kan tage fart.

10.2 Drøm som bedrag og som beruselse

Det, vi har at gøre med her, er ikke blot forskellige valoriseringer af drøm hos surrealisterne på den ene side og Benjamin på den anden, men også forskellige

¹⁵⁷ McCole:206

¹⁵⁸ Benjamin(1966):202

¹⁵⁹ Benjamin(1982):571

definitioner af drømmebegrebet. For Benjamin betegner drømmen den fastlåste tilstand, menneskeheden befinder sig i – hos surrealistene er drømmen en integreret del af endemålet, der som bekendt består i realiseringen af en syntese af drøm og virkelighed i en 'overvirkelighed'. For Benjamin er *opvågningen* derfor det kvintessentielle fokuspunkt – for surrealistene er det netop *drømmen* – og *beruselsen*.

Drøm og beruselse er beslægtede og ofte ombyttelige begreber i en surrealistisk optik, i og med at drøm som nævnt tidligere i reglen defineres bredere end blot som en neurotisk følge af søvn. Drømmebegrebet dækker også de drømmagtige beruselser, som surrealistene søger – i automatskrift, i rusmidler, i kærligheden, i flaneri – og attraktionen i disse beruselser består i, at de skaber kontakt mellem det bevidste og det ubevidste og åbner nye, ukendte områder af menneskesindet.

I essayet om surrealismen vedkender Benjamin, at beruselsen kan være afsæt for indsigtsgivende erfaringer:

Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn. Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ.¹⁶⁰

Men Benjamin pointerer, at dyrkelsen af beruselsen for beruselsens egen skyld er formålsløs, og at det at blande drøm og virkelighed ikke fører til noget i sig selv. Det er netop kun, når det lykkedes at træde ud af denne "Bannkreis des Rausches", at erkendelsen indfinder sig. Surrealistene dvæler ifølge Benjamin i denne fortryllende, mytiske verden, som beruselsen åbenbarer, og er dermed i fare for at fortabe sig i den uden at drage nytte af beruselsens potentiale.

For at komme denne mytedyrykelse og disse romantiserede vildfarelser til livs griber Benjamin til "der geschliffenen Axt der Vernunft":

Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden musste einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des

¹⁶⁰ Benjamin(1966):202

Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19^{ten} Jahrhunderts hier geleistet werden.¹⁶¹

En sådan renskuret påberåbelse af fornuften som middel er, som McCole bemærker, utraditionel for Benjamin.¹⁶² Men det er tænkeligt, at Benjamin fremhæver fornuften som et modtræk over for surrealisternes rendyrkede begejstring for det irrationelle. Benjamin affejer ikke beruselsens berettigelse – han anerkender tværtimod dens nødvendighed – men han erstatter Aragons "cult of dream consciousness" med "a theory of awakening from the nightmare of history."¹⁶³

Spørgsmålet, som Benjamin søger at besvare i sit essay, er:

[G]elingt es ihnen [surrealisterne], diese Erfahrung zu verschweißen, die wir doch anerkennen müssen, weil wir sie hatten: mit dem Konstruktiven, Diktatorischen der Revolution? Kurz – die Revolte an die Revolution zu binden?¹⁶⁴

Benjamin må konstatere, at dette endnu ikke er lykket. "Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen"¹⁶⁵ – dette ønske forbliver uopfyldt, fordi surrealisterne ikke formår at udvinde revolutionære indsigter af beruselsens favntag, men synker forblændede ned i dens fortryllende mytologi.

10.3 Fornuften skeptikere

Benjamin ville sandsynligvis have følt sig nødsaget til at tage samme 'fornuftsøkse' i brug over for Julio Cortázar's lystige fantastik, og i det hele taget kan Benjamins polemik om surrealisternes bedrifter overføres til Cortázar, der ligeledes var en begejstret eventyrer ud i menneskesindets ukendte terræn og i særdeleshed var en fjende af den fornuft, Benjamin søger at korrigere surrealisternes irrationelle drømmerier med.

Evnen til at være modtagelig over for det fantastiske og kunne overgive sig til det er et centralt element i Cortázar's fantastik, og når følelsen af det fantastiske griber en, afføder det en tilstand af beruselse. Omvendt kan beruselsen også afføde en følelse af

¹⁶¹ Benjamin(1982):570

¹⁶² McCole:241

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Benjamin(1966):212

¹⁶⁵ Ibid.

det fantastiske nærvær, som det er tilfældet i "El otro cielo", hvor det er det at flanere uden nogen bevidst retning, der afstedkommer det fantastiske fremkomst. I sit essay fra 1967 netop "Om følelsen af det fantastiske", fortæller Cortázar, hvordan det nogle gange er det fantastiske, der er gæsten, og andre gange Cortázar, der besøger det fantastiske.¹⁶⁶ Dette forhold til det fantastiske, som består i en vekslen mellem at opsøge og blive opsøgt, er det, der har været fundamentet for Cortázars fortællinger gennem årene.

For Cortázar ville det at tage en sådan fornuftsøkse, som Benjamin omtaler, i anvendelse være et overgreb på det fantastiske væsen. Denne hårdhændede bearbejdning af det fantastiske berusende indtryk ville ikke tjene noget formål i forbindelse med at nå frem til en mere autentisk virkelighedsopfattelse, idet det netop er i denne bearbejdning, den fantastiske indsigt går tabt. Skal Benjamins opvågning forstås som intellektuel afkodning af fantastiske oplevelser, søger Cortázar tværtimod at blive i drømmen, så længe det lader sig gøre, inden den rationelle bevidsthed siver ind og fortrænger følelsen af det fantastiske. Det lader sig måske ikke umiddelbart gøre at indfange det fantastiske beruselse, hvor alting synes at miste sin vante form, i en permanent mental tilstand, men at lade sådanne vilde områder opdyrke af fornuften er at aftvinge dem deres fantastiske karakter.

Aragons og Cortázars gennemgribende modstand mod denne videnskabelige, positivistiske rationalitetsopfattelse er naturligvis ikke enestående i litteraturhistorien, men har rødder lige så langt tilbage som positivismen selv. Især romantikerne udviste en lignende foragt for fornuften som ledestjerne for menneskets fremfærd, men med 1. Verdenskrig får rationalismekritikken ny næring. Jeg har allerede nævnt dadaismens opståen i kølvandet på krigens udtrykkelige åbenbaring af den vestlige verdens fejlbarlighed, og Aragon, som var en af hovedskikkelserne i bevægelsen, bibeholder dadaismens affejning af den vestlige verdens værdigrundlag i sin surrealistiske periode.

¹⁶⁶ Cortázar(2004):122

Cortázar er ligeledes en begejstret tilhænger af dadaismens oprør og dyrkelse af det irrationelle og refererer flittigt til dadaismen i sine tekster. Hertil kommer, at rationalismen og positivismen per tradition har haft svære kår i Latinamerika, fordi de bl.a. er blevet betragtet som synonym med kolonitidens magtanvendelse over for den oprindelige befolkning. Cortázar viser sin modvilje over for rationalistiske forklaringsmodeller ved at søge uden om dem og beskæftige sig med andre. Ikke mindst arkaiske latinamerikanske mytologier finder vej til Cortázars værker, som det eksempelvis sker i de allerede nævnte "Axolotl" og "La noche boca arriba", og passageverdenen i "El otro cielo" udgør, som vi har set, ligeledes et alternativ til denne fornuftsstyrede tilgang til verden.

11. Drømt rum eller drømmerum

Benjamin, Aragon og Cortázar er fælles om at betragte den universelt accepterede virkelighedsopfattelse som ufuldstændig og forfejlet, og passagen betragtes som et middel til at åbenbare og korrigere denne usande opfattelse, men i spørgsmålet om, hvordan dette lader sig gøre, er Benjamin langt fra Aragon og Cortázar, ligesom der er mindre, men ikke uvæsentlige forskelle på Aragons og Cortázars forestillinger om passagens potentiale. For Benjamin fremstår passagen som et rum skabt af 1800-tallets højkapitalistiske drømme – som et drømt rum. For Aragon og Cortázar derimod er passagen et rum, der fungerer som afsæt til drømmerier – et drømmerum. Det er i denne distinktion mellem drømt rum og drømmerum, vi finder den afgørende forskel på Benjamin og forestillingen om passagen som brik i en social revolution og Aragon og Cortázar og forestillingen om passagen som en brik i en åndelig.

11.1 Benjamin og passagen i konstruktivistisk perspektiv

Passagen bliver kardinalpunktet i Walter Benjamins udarbejdelse af en historisk fremgangsmåde, og et åbenlyst og nødvendigt spørgsmål at stille i forbindelse med hans lidenskabelige interesse for passagen er: Hvorfor denne tilsyneladende overeksponering af et fænomen, som for de fleste andre ikke har nogen særlig relevans? Svaret er for så vidt inkluderet i spørgsmålet: Passagens tilstedeværelse som fortid i nutiden, som umoderne, 'glemt' objekt, gør den til en vigtig brik i forståelsen af den kapitalistiske strømning, den er et tidligt resultat af. Benjamin søger i første omgang at tydeliggøre, hvordan mytiske kræfter og vrangforestillinger er på spil også i nutiden, og i kraft af allerede at være gjort til 'urhistorie' af den accelererede teknologiske og merkantile udvikling åbenbarer passagen mytologiske spor i den næppe slupne fortid. I sin egenskab af kapitalistisk ruin tillader den den opmærksomme at skimte kapitalismens – eller varekulturens – sande væsen og afsløre forestillingen om kapitalismens historiske 'udvikling' som fejlagtig. Ved at afsløre sig selv som fantasmagori, åbner passagen muligheden for en erkendelse af, at kapitalismen som sådan er fantasmagorisk.

Passagen er en af få bygningstyper, der både opstod og forsvandt i 1800-tallet, konstaterer Johann Friedrich Geist¹⁶⁷, og på Walter Benjamins tid lå de overlevende passager tilbage ikke som strålende grotter som i empiretidens Paris¹⁶⁸, men hver især som "ideales Panorama einer kaum verflossenen Urzeit,"¹⁶⁹ rummende et udbud af forældede varer fra varekulturens vorden. I en senere optegnelse accentueres ligheden mellem det præhistoriske og passagens position i 1900-tallet:

Wie Gesteine des Miozän oder Eozän stellenweise den Abdruck von Ungeheuern aus diesen Erdperioden tragen, so liegen die Passagen heute in den großen Städten wie Höhlen mit den Fossilien eines verschollenen Untiers: der Konsumenten aus der vorimperialen Epoche des Kapitalismus, des letzten Dinosaurius Europas.¹⁷⁰

Engang kulturelle knudepunkter og hjemsted for varesamfundets første drømmeverdener fremstår passagerne nu som "commodity graveyards, containing the refuse of a discarded past."¹⁷¹ Som et tidligt og nu håbløst umoderne udslag af varekulturens indtrængen blotlægges deres fantasmagoriske karakter: "The gods grow out of date, their idols disintegrate, their cult places – the arcades themselves – decay. [...] Because these decaying structures no longer hold sway over the collective imagination, it is possible to recognize them as the illusory dream images they always were."¹⁷² Netop derfor bliver passagerne et omdrejningspunkt for Benjamin. Varekulturens kontemporære fantasmagorier lader sig vanskeligere afsløre, men fordi passagen, som nu fremstår som ruin, som kapitalistisk affaldsprodukt, er gledet ud af den kollektive drømmetilstand, åbenbarer den distancen mellem varekulturens fantasmagorier, som opfattes som naturlige og virkelige, og virkeligheden som sådan.

Til denne opfattelse af passagen som et affærdiget udslag af tidlig kapitalisme kommer en anerkendelse af passagens arkitektoniske nyskabelser, som først i eftertiden bliver åbenbaret. Passagen er dermed et kroneksempel på Benjamins forestilling om en historisk dobbeltbevægelse – et dialektisk forhold mellem fortid og nutid:

¹⁶⁷ Geist:vii

¹⁶⁸ Benjamin(1982):1045

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.:670

¹⁷¹ Morss:37

¹⁷² Ibid.:159

Man kann von zwei Richtungen in dieser Arbeit sprechen: der die aus der Vergangenheit in die Gegenwart geht und die Passagen etc. als Vorläufer darstellt und der, die von der Gegenwart ins Vergangene geht, um die revolutionäre Vollendung dieser »Vorläufer« in der Gegenwart explodieren zu lassen und diese Richtung versteht auch die elegische, hingerissene Betrachtung des Jüngstvergangenen als dessen revolutionäre Explosion.¹⁷³

Det var især efter at være blevet gjort bekendt med den schweiziske arkitekturkritiker Siegfried Giedeons *Bauen in Frankreich* (1928), at Benjamin så denne tidslige dialektik udkrystalliseret i passagerne. Ud over at fremstå som fortidige huler pegede de også qua deres banebrydende udfærdigelse i jern og glas frem mod den konstruktivistiske arkitektur og et opbrud med traditionel byggeteknik og -æstetik. De opstod dog i en tid, hvor bygmestrene endnu ikke forstod at udnytte materialerne, men mimerede eksisterende former: "Diese Baumeister bilden Träger der pompejanischen Säule, Fabriken den Wohnhäusern nach, wie später die ersten Bahnhöfe an Chalets sich anlehnen."¹⁷⁴ Først senere ser Benjamin en begyndende udnyttelse af jern- og glaskonstruktionens egentlige potentialer hos blandt andre Le Corbusier og Walter Gropius.

Bebyggelse i jern og glas antager i Benjamins optik utopiske proportioner, som glas gjorde det allerede hos den franske filosof Charles Fourier tidligt i 1800-tallet og hos ekspressionisten Paul Scheerbart i hans *Glasarchitektur* fra 1914. Passagen, som pionerede brugen af disse materialer, får hermed betydning også i et visionært perspektiv. Benjamin ser en naturlig forbindelse mellem jern- og glaskonstruktioners gennemsigtighed og muligheden for at kuldkaste historiske fejltagelser. I et forsøg på at komme kapitalistiske, industrielle og teknologiske problemer til livs søger Benjamin en utilsløret, oprigtigere social udgangsposition for menneskeheden: "[...] Benjamin proposes a kind of "traceless" living in an technologized environment that had realized itself fully, that is, transparently, its physiognomy no longer deformed to harboring secrets."¹⁷⁵ Hermed bliver *Das Passagen-Werk* en passende titel på Benjamins livsværk i endnu en forstand. Ligesom 'passage' hos Aragon og Cortázar bærer betydningen 'overgang fra en tilstand til en anden', gør den det hos Benjamin,

¹⁷³ Benjamin(1982):1032

¹⁷⁴ Benjamin(1982):46

¹⁷⁵ Mertins:18

hvor passagen er et centralt element i et overordnet projekt om at erstatte det kapitalstyrede samfund med et socialistisk idealsamfund.

11.2 Aragon og den moderne mytologi

Forordet til *Le paysan de Paris* bærer som nævnt titlen "Préface a une mythologie moderne", og værkets overordnede ambition er at artikulere en mytologi, der omfatter den moderne verdens fænomener og er baseret på "le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui."¹⁷⁶ Dette accelerationsprincip giver sig udslag i en høj omskiftelighed i det moderne menneskes vilkår og i en hastig dannelse og opløsning af myter: "Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. [...] Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue."¹⁷⁷ Aragon forsøger at indfange det flygtige, og her er passagerne interessante i deres egenskab af "recéleurs de plusieurs mythes modernes."¹⁷⁸ Passagen rummer det netop forgangnes myter og åbenbarer deres kraft for den besøgende.

Denne interesse for mytologiske træk i den nære fortid – for det nyligt forældede – er Aragon og Benjamin fælles om, og de er enige om at betragte passagen som særligt betydningsfuld i denne forbindelse. Men baggrunden for deres interesse er forskelligartet. Aragon tillægger ikke passagens tilknytning til 1800-tallets varekultur nogen særlig betydning og ser heller ikke passagen som pionerbygning i et arkitektonisk perspektiv. Hans blik på passagen er karakteriseret af nostalgisk glæde og af fascination over dens fundamentale andethed. Passagen er et drømmerum, ikke fordi den er skabt af drømme, men fordi den er et ideelt rum at drømme i. Den udgør en miniatureverden, der fremstår som et alternativ til den eksisterende – en tilbagetrukket verden, hvor det fantastiske altid er nærværende. Aragon tager med stor fornøjelse flugten ind i passagens mytologiske drømmerum og lader sig hensætte i de fremmedartede sjælelige tilstande, dette rum kan foranledige, og det er denne tilfredshed ved at søge mod mytologien, Benjamin opponerer mod, idet det for denne

¹⁷⁶ Aragon(1975):142

¹⁷⁷ Ibid.:13

¹⁷⁸ Ibid.:19

som bekendt handler om at opløse sådanne mytologier i historiens rum. Aragon anerkender ikke betydningen af de sociale og kapitalistiske aspekter af passagens historie, som Benjamin lægger vægt på, men er udelukkende interesseret i passagens egenskab som drømme- og begærsrum.

Men hermed at afskrive passagen som betydningsbærende i relation til Aragons politiske visioner vil være forhastet. Vi må blot igen holde os Aragons fokus på menneskets åndsliv for øje. På tidspunktet for værkets tilblivelse er Aragon overbevist om den åndelige frigørelses nødvendighed for en social revolution, og det er i forbindelse med en revolution af ånden, Aragon ser passagens politiske passage. Den frihed, der eksisterer i passagen, ansporer sindets udfoldelse. Her kan man undgå det omgivende samfunds fornuftsbestemte begrænsninger og ensretninger og opleve de beruselser, der letter kontakten mellem det bevidste og det ubevidste.

Passagen er således også for Aragon et værktøj til at afsløre det moderne samfunds fejlagtige kurs, men denne afsløring sker ikke ved at påpege den tætte relation til kapitalismen. Noget ganske andet er tilfældet: Det er ved at betragte passagen som et unikt rum, der står som modpol til samfundets rationelle orden, at den får værdi. Passagen sættes ikke direkte ind i en politisk og historisk kontekst, og dermed overses en række vigtige aspekter af passagens væsen, men fordi den har potentiale til at udvide menneskets mentale rige, er den alligevel et væsentligt element i realiseringen af Aragons politiske visioner. Den er et middel til at gennemføre den revolution på det mentale plan, som Aragon anså som det første trin, før en revolution på det materielle og sociale plan kunne virkeliggøres.

11.3 Cortázar og den afklædte virkelighed

Noget lignende er tilfældet for passagen som motiv hos Julio Cortázar. Heller ikke for Cortázar opfattes passagen som et udslag af en kapitalistisk samfundsorden. Tværtimod står passagen i "El otro cielo", som vi har set, i kontrast til hovedpersonens arbejde på børsen – et arbejde som unægtelig er uløseligt forbundet til kapitalismen. Ligesom for Aragon er det passagens egenskab af drømmerum, der

accentueres. Passagen er et af Cortázar's særlige lukkede rum, der fungerer som bindeled til det fantastiske.

Men hvor passagen i Aragon's udlægning skaber passage til ukendte egne af menneskesindet gennem sin evne til at beruse den besøgende, skaber den for Cortázar passage til en bagvedliggende, autentisk virkelighed, som under normale omstændigheder er skjult af en videnskabelig og empirisk forankret epistemologi, der systematiserer og dermed begrænser vores virkelighedsbillede. Når man oplever det fantastiske i Cortázar's forståelse af begrebet, oplever man virkeligheden i nøgen form, dvs. afklædt alle epistemologiske aksiomer, og denne oplevelse er exceptionel, idet vores afkodning af virkeligheden normalt foregår uophørligt og automatisk.

Le merveilleux relaterer hos Aragon til menneskets mentale potentiale, mens *lo fantástico* hos Cortázar derimod er et eksternt fænomen, der betegner verden i sin ubegrænsede helhed. Begge forfattere er ude i et ontologisk ærinde, men hvor Aragon koncentrerer sig om sindets ontologi, koncentrerer Cortázar sig om virkelighedens. Med andre ord er den fantastiske beruselse, som passagens særegne atmosfære foranlediger, hos Aragon udtryk for oplevelsen af sindets uudgrundelige rigdomme, mens den for Cortázar betegner en tilstand, hvor verdens sande, utilslørede væsen glimtvis åbenbares.

Aragon og Cortázar er imidlertid enige om, hvad det er, der står i vejen for oplevelsen af det fantastiske: Den primære hindring er det rationelle tankesæt, som har vokset sig stærkere i historiens løb og for den enkelte vokser sig stærkere, efterhånden som man mister barndommens evne til at betragte verden uden et forudindtaget blik. Benjamins ultimative tiltro til fornuften som middel til at gøre op med historiens fejltagelser distancerer ham fra Aragon og Cortázar, der søger flugtveje – passagen er en af de mest markante af disse – ud af fornuftens fængsel: Aragon i håbet om at kunne frigive menneskets mentale potentiale, Cortázar med håb om herved at kunne erkende virkeligheden i dens afklædte, autentiske skikkelse.

11.4 Passagemotivets indbyggede paradoks

Passagen er altså både hos Aragon og Cortázar skildret romantisk og forestilles at indeholde en kraft til at ryste vores ellers fastlåste virkelighedsbegreb. Som litterært motiv er den et positivt valoriseret rum, der optræder som modpol til den etablerede verden. Men kan sådan en skildring af passagen overhovedet give mening, når man ser på passagens historie? Vi kommer ikke uden om det mærkværdige i, at to forfattere – begge socialistisk indstillet og modstandere af kapitalistiske normer og fornuftens diktatur – erklærer deres kærlighed til passagen, der har varekulturen som fader og er skabt ud fra rationelle og kapitalistiske principper om profitmaksimering.

Passagens paradoksale dobbeltposition som kapitalistisk varehule og feteret litterært motiv hos Aragon og Cortázar skal ses i forbindelse med det tidligere omtalte omslag i dens symbolstatus, der skete med tiden omkring 1850 som midterakse. Fra at have været populære "Tempel des Warenkapitals", som Benjamin benævner dem,¹⁷⁹ blev passagerne udtryk for det bedagede og umoderne. I og med at passagerne således mistede popularitet og ikke længere blev anvendt i samme grad, gik deres udvikling i stå, og de passager, der ikke blev revet ned, fik lov til at forfalde uforstyrret. Imens bruste den moderne verden ufortrødent frem udenfor, og nye og langt mere effektive vareafsætningsformer var hurtige til at tage over efter passagerne.

Omslaget blev gentaget i flanørskikkelsens karakter og baggrunden for flanørens tilstedeværelse i passagen. Tidligere var flanøren typisk velbemidlet og tilknyttet bourgeoisiet, men passagens vigende popularitet faldt sammen med en transformation af flanørfiguren, der med Baudelaire og frem oftest tog form som en bohemeagtig skikkelse. Flanøren var heller ikke længere optaget af det nyeste nye og af at gøre sig fortrolig med det, og tiltrækningen ved passagerne var nærmere nostalgisk begrundet. Som vi har set, finder Aragon og Cortázar et underfundigt velbehag ved passagens forældede vareudbud og udsmykning, og dens karakter af tidslomme er en af dens attraktioner.

¹⁷⁹ Benjamin(1982):86

Vi må dog ikke overvurdere det nostalgiske element i fascinationen af passagen, for hverken Aragon eller Cortázar er ude på at fremmane forgangne tider og erstatte disse med nutiden. I forestillingen om verdens forkerte retning søger Aragon og Cortázar mod passagen, men hvis denne søgen alene skal tolkes som et udslag for urolighed over den moderne verdens fremmarch og som et forsøg på at vende tilbage til en tilstand, før verden gik af lave, burde de søge meget længere tilbage i tiden, for Benjamin har unægtelig ret i, at passagens historie er uløseligt bundet til den moderne varekultur, de lægger for had. Aragon og Cortázar søger da heller ikke ind i passagen for at genfinde mere trygge og traditionelle livsformer, men for at finde *alternative*. Distancen mellem passage og omverden øges mere og mere i takt med passagens forfald og omverdenens hastige gang. Hermed fremstår passagen som et mere og mere aparte rum, og det er i dette møde med det aparte, de berigende oplevelser af *le merveilleux* eller af *lo fantástico* opstår.

Passagen bliver som litterært motiv hos Aragon og Cortázar et værn mod den rationelle, kapitalistiske ånd, den var en del af, men det paradoksale i denne dobbeltbinding undslipper Aragons og Cortázars interesse i deres iscenesættelse af motivet. Den voksende distance mellem passagen og omverdenen synes at suge det kapitalistiske islæt ud af passagen. Den blev afprøvet som afsætningsmodel i den moderne varekulturs vorden, men blev affejet til fordel for andre modeller, og dermed blev den så at sige overladt til sig selv. Således smidt af varekulturens fremadstormende jernbanetog uden længere at være interessant for de kapitalistiske kræfter, blegnede bindingen til kapitalismen. Det er derfor, den hos Louis Aragon og hos Julio Cortázar kan fremstå med en så glansfuld aura og med denne fortryllende, subversive kraft gemt i sit indre.

12. KONKLUSION

Kapitalistisk eller fantastisk rum – eller snarere begge del? Passagen viser igen sin fundamentalt ubestemmelige karakter. Som vi har set i løbet af dette speciale, præger problematikken omkring tilhørsforhold og placering passagen i flere henseender. Det skyldes ikke mindst passagens særlige historie. Det ene øjeblik stod de parisiske passager som symbol på det hypermoderne og på de industrielle, teknologiske og økonomiske omvæltninger, 1800-tallet førte med sig. Langt op i det 19. århundrede var passagen et populært tilholdssted for bl.a. den luksushungrende del af borgerskabet og for flanøren. Her var passagen et udstillingsvindue for alverdens varer, og dens funktion som gennemfartsområde betød desuden tilstedeværelsen af et bredt spektrum af persontyper, som flanøren kunne lade sit fornøjede blik vandre over. Paris' passager var kort sagt summende samlingspunkter i den moderne metropol.

Men snart faldt passagernes popularitet, og nye afsætningsformer, regelstramninger og Haussmanns omlægninger af Paris gjorde betingelserne svære for passagernes overlevelse i Paris. I det 20. århundrede var de tilbageværende passager i en tilstand af forfald, men Aragon og Cortázar graver – i selskab med Benjamin – passagerne frem fra den kollektive glemsel.

Spændingen mellem passagen som storslået oplevelsesrum og affolket fortidslevn finder man både i Aragons *Le paysan de Paris* og Cortázars "El otro cielo". Aragon og Cortázar medgiver, at passagen har mistet popularitet og nu tilhører en ganske anden del af bybefolkningen, end da bourgeoisiet promenerede under glastagene, men det betyder ikke, at passagen er blevet fattigere på oplevelser. Passagen skildres som et fortryllende rum, hvor det fantastiske trænger sig på, hvor utraditionelle kærlighedsformer flourerer, og hvor man genforenes med barndommens rus over tilværelsen som uafkodet vidunder. Aragons og Cortázars fortællere er moderne flanører, der adskiller sig fra den traditionelle ved netop ikke at gøre sig forhåbninger

om at afkode omverdenen. De flanerer i passagen for at overvældes af sanseindtryk og herved etablere kontakt til det fantastiske.

Betegnelsen 'passage' er derfor ganske rammende. Vi har set, hvordan især Cortázar leger med passagens flertydigheder både på et lingvistisk og et arkitektonisk niveau, men for både Aragon og Cortázar gælder det, at 'passage' rummer en metaforisk betydning: Passagen muliggør berøringer med det, Aragon betegner *le merveilleux* og Cortázar *lo fantástico* – den er en passage til de områder af menneskesindet og af verden, der ligger hinsides den vanlige, rationalitetsstyrede virkelighedsopfattelse.

Netop på baggrund af denne egenskab har passagen en særlig position som et konkret og kraftfuldt eksempel på, hvordan Aragons og Cortázars visioner for menneskehedens udvikling kan nærme sig en realisering. Ligesom passagen for Benjamin er et middel til at overkomme den eksisterende samfundsorden, er den det for Aragon og Cortázar, men mens Benjamin lægger vægt på passagens tilknytning til varesamfundet og dens betydning i en opvågningsproces, er det som modpol til den etablerede samfundsorden og som middel til at nå alternative tilstande, passagen optræder hos Aragon og Cortázar. Passagen karakteriseres af Benjamin som et rum, som er skabt af drømme – af Aragon og Cortázar nærmere som et rum, der er som skabt til at drømme i.

For både Aragon og Cortázar var den tilsyneladende konflikt mellem deres politiske tilhørsforhold og litterære virke et evigt aktuelt spørgsmål, hvis ikke for dem selv, så for kritikere, der forholdt sig skeptiske over for muligheden af en simultan dyrkelse af individets åndelige frihed på den ene side og kommunistiske og socialistiske idealer på den anden.¹⁸⁰ Hvordan skulle deres esoteriske litterære nørklerier kunne bidrage til revolutionen og opnåelsen af det klasseløse samfund? Men hverken for Aragon eller Cortázar var litteraturen et selvtilstrækkeligt foretagende. Et af de mange fællestræk ved Aragons og Cortázars litteraturtilgang var netop idéen om at nedbryde den klassiske distinktion mellem litteratur og liv. Aragons og Cortázars

¹⁸⁰ Desuden kan man godt være skeptisk over for kompatibiliteten mellem Aragons og Cortázars dyrkelse af det irrationelle og den udprægede rationalisme, der løber gennem den kommunistiske ideologi

passageskildringer indkapsler essensen i den konfliktfyldte zone mellem litteratur og politik, hvor de befinder sig, og viser, hvordan forfatterne engagerer sig i et forsøg på forsoning af deres litterære konceptioner og politiske stillingtagen.

Aragon og Cortázar begiver sig ikke ud i en analyse af passagens historiske tilknytning til kapitalismen. De opløser ikke passagens mytologi i historiens rum, sådan som Benjamin gerne ser. I stedet er de optaget af passagens kvalitet som drømmerum, ikke fordi de søger at fralægge sig ansvar og blot hengive sig passagens fortryllelser som en form for eskapisme, men fordi de er overbevidste om, at det er på det fænomenologiske plan, forandringen først og fremmest skal ske. Det er i selve perceptionen af virkeligheden, menneskehedens alvorligste fejltagelse ligger, idet denne perception er bundet af en falsk logik, og før vi evner at tilsidesætte de reduktive normativer, der leder vores tilgang til omverden, er ethvert forsøg på omstrukturering af samfundsforholdene dømt til ultimativt at fejle.

LITTERATURLISTE

- Alexandrian, Sarane: *Surrealist Art*. London: Thames and Hudson, 1970.
- Aragon, Louis: *Feu de joie*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.
- Aragon, Louis: *Anicet ou le Panorama, roman*. Paris: Gallimard, 1983/I.
- Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1975.
- Aragon, Louis: *Triaté du style*. Paris: Gallimard, 1983/II.
- Aragon, Louis: *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1981.
- Balzac, Honoré de: *Illusions Perdues*. Paris: Gallimard, 1986.
- Bauman, Zygmunt: "Desert spectacular" in Tester, Keith (red.): *The Flâneur*. London: Routledge, 1994.
- Becker, Lucille F.: *Louis Aragon*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971.
- Benjamin, Walter: *Illuminationen: ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1961.
- Benjamin, Walter: *Angelus novus: ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1969.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Brand, Dana: *The spectator and the city in nineteenth-century American literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Brandon, Ruth: *Surreal Lives. The Surrealists 1917-1945*. London: Macmillan, 1999.
- Breton, André: *Manifestes du surréalisme*. Paris: J.-J. Pauvert éditeur, 1962.
- Breton, André: *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard, 1969
- Breton, André: *Nadja*. Paris: Gallimard, 2002.
- Castro-Klarén, Sara: "Cortázar, Surrealism and 'Pataphysics" in *Comparative Literature*, vol. 27, nr. 3 (sommer, 1975).
- Castro-Klarén, Sara: "Ontological Fabulation: Toward Cortázar's Theory of Literature", in Alazraki, Jaime & Ivar Ivask (red.): *The Final Island*. Oklahoma: The University of Oklahoma Press, 1976.

- Céline, Louis-Ferdinand: *Mort à crédit*. Paris: Gallimard, 1991.
- Chanady, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, Inc., 1985.
- Collier, Peter: "Surrealist city narrative: Breton and Aragon" in Timms, Edward & David Kelley (red.): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Cortázar, Julio: *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Cortázar, Julio: *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.
- Cortázar, Julio: *Den tabte himmel*. Humlebæk: Forlaget Rhodos, 1970.
- Cortázar, Julio: "Politics and the Intellectual in Latin America" in Alazraki, Jaime & Ivar Ivask (red.): *The Final Island*. Oklahoma: The University of Oklahoma Press, 1976.
- Cortázar, Julio: "On the Short Story and Its Environs" in Stavans, Ilan: *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996/I.
- Cortázar, Julio: "The Present State of Fiction in Latin America" in Stavans, Ilan: *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996/II.
- Cortázar, Julio: "Letter to Roberto Fernández Retamar" in Stavans, Ilan: *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996/III.
- Cortázar, Julio: "Om følelsen af det fantastiske" in *Passager*. Hellerup: Forlaget Spring, 2004.
- Coudert, Marie-Louise: "Le temps du «Certa»" in *Europe*, feb/mar, 1967.
- Ferguson, Pricilla Parhurst: "The *flâneur* on and off the streets of Paris" in Tester, Keith (red.): *The Flâneur*. London: Routledge, 1994.
- Fihl-Jensen, Lis: *Surrealismens ideologi set gennem tidsskriftet "La Révolution Surréaliste"* (speciale). København: Københavns Universitet, 1973.
- Firchow, Peter Edgerly: " "Nadja" and "Le Paysan de Paris": Two Surrealist "Novels", " in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 6, Nr. 3 (Autumn, 1965).
- Garfield, Evelyn Picon: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Ed. Gredos, 1974.
- Garfield, Evelyn Picon: *Julio Cortázar*. New York: Frederick Ungar, 1975.
- Garfield, Evelyn Picon: "Interview with Julio Cortázar". Efter *The Review of Contemporary Fiction* 3.3, 1983:
http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_cortazar.html.
Lokaliseret: 1/3 2009.

- Geist, Johann Friedrich: *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel-Verlag München, 1979.
- Giedion, Sigfried: *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*. Leipzig, Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- Gonzalez Bermejo, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Huart, Louis: *Physiologie du flaneur* in Rose, Margaret A.: *Flaneurs & Idlers: Louis Huart: Physiologie du flaneur (1841) & Albert Smith: The National history of the Idler upon town (1848)*. Bielefeld: Aisthesis, 2007.
- Kerr, Lucille, Julio Cortázar, Roberto Gonzalez Echevarria, David I. Groosvogel, Jonathan Tittler: "Interview/Julio Cortázar" in *Diacritics*, vol. 4, nr. 4 (vinter, 1974).
- La révolution surréaliste. Collection complete*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1975.
- Lemoine, Bertrand: *Architecture in France 1800 to 1900*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
- Mandiargues, André Pieyre de: *Le musée noir*. Paris: Laffont: 1966
- Markus, Gyorgy: "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria" in *New German Critique*, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin (forår – sommer, 2001).
- McCole, John: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Mertins, Detlef: "The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass" in *Assemblage*, nr. 29 (april, 1996).
- Montalbetti, Jean: "Cortázar et son double" in *Magazine Littéraire* nr. 203 (jan, 1984).
- Morss, Susan Buck: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- Nadeau, Maurice: *Historie du surréalisme suivie de documents surréalistes*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- Peavler, Terry J.: *Julio Cortázar*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Prendergast, Christopher: *Paris and the Nineteenth Century*. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Raddatz, Fritz J.: "Traum und Vernunft: Louis Aragon" in Raddatz, Fritz J.: *Verwerfungen. Sechs literarische Essays*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1972.

- Rella, Franco & Keela Jane Jewell: "Melancholy and the Labyrinthine World of Things" in *SubStance*, Vol. 16, No. 2, Issue 53: *Contemporary Italian Thought*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Rignall, John: "Benjamin's Flâneur and the Problem of Realism" in Benjamin, Andrew (red.): *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge, 1989.
- Rodríguez-Luis, Julio: *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York: Garland Publishing, Inc., 1991.
- Schaper, Rainer Michael: *Der gläserne Himmel: Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Scheerbart, Paul: *Glasarchitektur*. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Schmidt, Rigmor Kappel: *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*. Århus: Klim, 1997.
- Schwartz, Marcy E.: *Writing Paris: urban topographies of desire in contemporary Latin American fiction*. New York: State University of New York Press, 1999.
- Shields, Rob: "Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on *flânerie*" in Tester, Keith (red.): *The Flâneur*. London: Routledge, 1994.
- Standish, Peter: "Adolescence in the Stories of Julio Cortázar" in *The Modern Language Review*, vol. 82, nr. 3 (juli, 1987).
- Stavans, Ilan: *Julio Cortázar: a study of the short fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996.
- Stjernfelt, Frederik: "Sted, gade, plads – en naiv teori om byen" in Zerlang, Martin (red.): *Byens pladser*. København: 1996.
- Thau, Carsten: "Transparens som vision i den moderne arkitektur," Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet, 2000: <http://www.hum.au.dk/ckulturf/pages/archive/projects/ct.html>. Lokaliseret: 15/1 2009
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.
- Waldberg, Patrick: *Surrealism*. London: Thames and Hudson, 1965.
- Williams, Rosalind H.: *Dream Worlds: mass consumption in late nineteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Zanten, David Van: *Building Paris: architectural institutions and the transformation of the French capital, 1830-1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Zerlang, Martin: "Julio Cortázar – kort fortalt" in Cortázar, Julio: *Passager*. Hellerup:
Forlaget Spring, 2004.

Zola, Emile: *Thérèse Raquin*. Paris: GF Flammarion, 1970.