

Suzon og moderniteten: kore eller kondensat ?

- om at miste orienteringen ved Edouard Manets
Un Bar aux Folies-Bergère.

Når man på Courtauld Institute Galleries i London stiller sig op og kigger på *En bar i Folies-Bergère*, signeret og dateret Manet/ 1882 på en flaske nederst til venstre og ifølge kataloget med et format på 95x130 cm., går det hurtigt op for én, at man ret direkte er involveret. Det repræsenterede sceneri er umiddelbart simpelt og ligetil: Den berømte *café-concert's* underholdningsprogram er under afvikling, et stort spejl bag en barpige reflekterer hendes ryg, en kunde iført høj hat, som hun betjener, etablisementets klientel, som det fylkes i foyer og på balkoner og - i øverste venstre hjørne - en trapezkunstners ben. Rummet, det tydeligt markerede spejl reflekterer, er imidlertid ens eget, betragterens rum. De afbildede begivenheder udspiller sig rundt om og bagved én. Og i dette rum i rummet - via den pludselige omlokalisering fra de ærværdige museumsrum til den frivolt imprægnerede nattelivstrængsel i det mon-dæne forlystelsesetablisement - begynder grunden at skride under én. I selskab med den upåvirkeligt stirrende barpige ved denne bar begynder man gradvist at miste orientering og identitet. Hvordan og hvorfor vil det følgende prøve at indkredse.

»Alt fast og solidt fordufter«¹

Stilistisk er der tale om lidt af et *pêle-mêle* af diverse måder at se og male på. De mest iøjnespringende elementer i dette patchwork er vel sammenmonteringen af spejlrefleksernes impressionistiske flim-mer med forgrundstableauets yppige, voluminøse naturalisme. Patchwork-karakteren, manglen på kontinuitet i den maleriske omgang med og håndtering af motivet, er at opfatte som en del af billedets perceptionsunderminerende strategier. Tryghedsskabende enheds- og sammenhængsindstiftende struktureringer af materialet er nemlig tilsyneladende ikke Manets ærinde her.



Det, der først slår én, er maleriets karakter af overflade. Ikke kun i den trivielle forstand, at mange af de ting, Manet har malet - pigens makeup, flaskernes guldfolie, appelsinernes glans - i eminent forstand er overflader, men også - og vigtigst - forstået på den måde, at billedet ret insisterende gør opmærksom på sig selv som billede, som et stykke to-dimensionalt lærred med påsmurt oliefarve. Og det er måske ikke så sært al den stund, det er *vintage*-modernisme vi har med at gøre, produceret i en periode, hvor selve det æstetiske materiale så småt begyndte at blive genstand for opmærksomhed. Fladeforankrende greb kan lokaliseres over hele billedfladen: De to hvide hængende elektriske lampers rene cirkler, skiver uden fylde, der klæber sig til overfladen, måden, hvorpå lysekronen berører - og netop ikke overlapper - hovedet på barpigens spejlbillede, den røde trekant på Bass Pale Ale-flasken på marmordisken, der i kraft af Manets fortegning ligesom skrælles af etiketten og flyder op på selve billedfladen. Hertil kommer yderligere den tørre, hvide farve, Manet pletvist har overskumret de andre farver med: Lysekronernes og krystallets pudderagtige hvidhed, den sprøde hvidhed i marmor, kniplinger, makeup, rose og knapper samt de vilkårligt anbragte hvide plamager, der repræsenterer glanslys og misfarvninger i spejlets glasflade. Alle sammen greb og mærker, der peger på sig selv og signalerer, at *hele* billedets overflade er *én* ting, at maleriet i bogstavelig forstand *er* fladt. Selv den effekt, der er en vigtig faktor i etableringen af det mærkelige rum, som åbenbares i billedet - de overskumrede farvepletter, der illuderer glans eller misfarvning i spejlglasset, og som følgelig fremmaner selve spejlet og dets reflekterede rum for os - selv denne behandles af Manet på en facon, så den først og fremmest bliver pigment, materielt farvestof på et lærred, hvorved opmærksomheden henledes på den egen dybde eller rettere: Mangel på samme. Som T.J.Clark har formuleret det: »Spejlets overflade er og må være billedets overflade. Dette er fundamentalt for den vedholdenhed med hvilken det - hvad vi finder det indeholder - river vores fornemmelse af, hvad vi ser, itu. Hvis vi kunne gøre spejlet ikke-identisk med maleriet - hvis vi kunne gøre det til en del af maleriet, noget, der er malet snarere end maleriets virkelighed - kunne vi sætte parentes om dets gripen ind i vores blik og vore begær. (Sammenlign for eksempel med Magrittes spejlbilleder: den i sidste ende harmløse fremmedhed ved disse fejlspejlinger, som blot er i et spejl, ikke i maleriet, ikke i selve synet).«²

Disse tegn udgør vidende markeringer af maleriets paradokser, men de optræder episodisk, dikterer ikke billedets udtryk som helhed. *En bar...* er en overflade og dog inviterer det med en serie andre, ligeså effektive tegn beskueren ind i en serie rum. Percep-

tionen geråder i oscillation mellem flade og rum, der ikke tillader roen og overblikket at indfinde sig. De karakteristika, der er forsøgt påpeget ovenfor, bliver del af en kompleks dialektik. For billedet er selvfølgelig - som antydte - ikke fladt. Der er masse af substans og tekstur i flaskerne og appelsinerne på disken, og det, der for alvor knækker den sprøde overflade, er erkendelsen af, hvor smalt det 'reale' rum egentlig er.

Så dukker spejlet op og med det rum, som vi, beskueren, burde være inkluderet i. Og nu begynder vanskelighederne at melde sig i form af problemer med rekonstruerende at få etableret konsistens i aflæsningen af billedets spatiale organisering, en usikkerhed mht. de rumlige relationer, der på sær vis breder sig til og inficerer også de personale relationer.

Hvis det *er* et spejl bag vores *fille bag buffet'en* - og opdagelsen af spejlrammens gyldne profillister på begge sider af barpigens håndled samt registreringen af marmordiskens reflekterede kant eller synet af den pink likørflaskes bagside turde være ret utvetydige holdepunkter for en sådan almen læsning - melder det spørgsmål sig, hvad spejlet så mere præcist reflekterer.

Der er to piger i billedet, hvoraf den rygvendte til højre må være spejlbilledet af hende, der kigger ud på os. Det synes oplagt, men vanskeligt at opretholde under hensyntagen til de mest elementære fysiske love. En masse ting peger på, at den rygvendte pige er identisk med den frontalt vendte, men hun befinder sig simpelthen *for* langt til højre til, at det kan passe. Pigen og hendes refleks er uimodsigeligt dislokeret, med mindre vi forestiller os, at hele spejlfladen er vinklet - ret kraftigt endda - i forhold til vores blik. Kun på den facon kan vi få det passet sammen. Men spejlrammens snorlige kant får hurtigt elimineret den mulighed.

Og så har vi endda ikke taget stilling til det mest generelle spørgsmål om, hvorledes et sådant vinklet spejl gående i dybden fra højre mod venstre overhovedet ville kunne indpasses i billedets formelle - og ret emfatiske - helhedslogik, hvor alt fremstilles frontalt, hvor lag efter lag af planer forløbende parallelt med billedfladen overlejres hinanden, og hvor spejlet som endnu et billedflade-parallelt plan synes et integreret led i denne struktur. Og ikke bare synes: Selve spejlet *er* - som vi så - billedoverfladen og således så meget desto mere en del af den formelle logik. Er det virkelig meningen, at vi i denne regelrette sekvens af rum skal indskyde et helt *andet*, diagonalt modløbende, rum? Det er umuligt eller i hvert fald umuligt i den forstand, at det skulle kunne lade sig gøre at *opretholde* en sådan aflæsning endsige få den integreret i en nogenlunde sammenhængende billedstruktur. Spejlet svipper uvægerligt på plads parallelt med disken og balkonen. Og Suzon - for det hedder barpi-

gen, der også *in natura* havde denne metier - får en selvstændig *Doppelgänger*. Spejlbilledet undslipper sit ophav. Suzon bliver en *homo duplex*.

Forholdet mellem den 'reale' verden og dens *Schein*-pendant præges således af en høj grad af kontingens. Dette gælder også andet end barpigen og hendes refleks, som man selv kan overtale sig om. Og udover at pege på kontingens som én af det Modernes signaturer, er det også muligt i dette forhold at indlæse en mere kunst-immanent refleksion over refleksionen, en visuel selv-refleksiv tematisering - via spejlet som maleri-metafor - af en fundamental spænding hos Manet og i periodens avantgarde-maleri iøvrigt mellem billedets autonomi, billedet som selvrefererende og -lovgivende formelt laboratorium på den ene side og på den anden billedet som realitets-refererende, som en umiddelbar, sandru registrering af virkelighedens fremtrædelser, billedet som præget af *candeur*, den etiket samtidens kritikere hyppigst hæftede på Manets billeder.

Det er imidlertid ikke kun et spørgsmål om rum, men også om personer. Selv om det havde været muligt at få tingene til at klikke på plads rent rumligt, havde barpigen og hendes refleks alligevel været et umage par. Man kan pege på en række ting i figurgestaltningen, der gør en friktionsløs korrelering vanskelig: Pigen, der ser ud på os, er symmetrisk, rank, lydefri i sin fremtoning, næsten andagtsfuldt hvilende i sig selv. Refleksen derimod, pigens, der ser ind på manden i spejlet, læner sig for meget frem, hovedformens perfekte oval brydes af hårpjusk, og måske er hun også en smule mere plump i det. I hvert fald indtager hun en mere tjenestvillig 'hva'-sku'-det-være'-holdning end den 'virkelige' barpige, der riposter vores blik med en indifferent, udtryksløs stirren. Hun synes ikke at være til nogens tjeneste.

Så er der endelig spørgsmålet om den intense flanør-type i billedets øverste højre hjørne. Hvor befinder han sig egentlig, og hvad er hans relation til barpigen og til os? Problemet er, at man ret beset ikke - som det blev gjort ovenfor - kan skille tingene ad og skrive, at Suzon »ser ud på os« og »ser ind på manden«. Hun må jo gøre begge dele samtidigt. Det må være én og samme ting, dvs. *vi* må være, hvor *han* er. Og det hverken kan eller vil vi. I hvert fald ikke, hvis ordet 'vi' skal fastholdes i sine gængse og indtil nu underforståede implikationer som betydende »billedets enestående betragter, os selv, mig selv, det subjekt, for hvilket billedet eksisterer og giver mening, af hvilket det hele ses.«³ 'Vi' befinder os i midten, i centrum, han er presset op og ud, beskåret af billedrammen. Og hvad mere er: Vi er lidet tilbøjelige til at sætte hans, kundens, transaktion med barpigen lig vores. Den 'virkelige' barpiges blik er udtryksløst, uudgrundeligt, måske selve maleriet blik.⁴ Eller sagt på en

anden måde: Alle de relevante beskrivelser vi kan hitte på: Tålmodig, træt, selvtillstrækkelig, harmonisk hvilende i sig selv, melankolsk osv. er lige gyldige. Ingen af dem udelukker eller dominerer i det mindste de andre. Man tvinges gradvist til at acceptere, at ingen aflæsning kan siges at være definitiv. Der leveres ingen kriterier for den endegyldige karakteristik. Hun lader sig i sin semantiske porøsitet ikke 'lukke'. Og det er dette komplekse, changerende, flertydige forhold, man får til barpigens ansigt, udtryk og holdning, der gør, at vi har svært ved at godtage, at det *bare* skulle dreje sig om en køb-og-salg situation, at det *blot* skulle være en barpigens professionalisme, vi er konfronteret med. Hertil kommer, at det jo i kunstens sfære skulle handle om alt muligt andet end prosaisk økonomiske transaktioner. Følgelig *burde* mødet med blikket og ansigtet i et af kunsthistoriens 'mesterværker' implicere andet og mere.

Dette kan man selvfølgelig afvise som et sentimentalt ønske om fylde. På den anden side falder Suzons flertydighed fint i tråd med billedets tvivlsproducerende karakter i øvrigt. Billedet afslører sig som et væv af ubestemtheder. Hvad der begynder som en undrende tvivlrådighed i forhold til billedets rumlige relationer ender som tvivl om relationer i al almindelighed. Lidt efter lidt mister vi den rumlige orientering og som følge eller del heraf bliver vores første ligefremme udveksling af blikke med den anden et problem. Også her, hvor det gælder personer og udtryk, begynder vi at sprælle for at nå frem til en læsning, der kan få de informationbrikker, vi har, til at falde på plads i et logisk, sammenhængende mønster. Men det er en evigt frustreret bestræbelse. Vi kan simpelthen ikke slippe afsted med det. Ligningen nægter at gå op.

Vi kan ikke - eller vi vil ikke - indtage dandy-kundens plads. På den anden side er det det eneste sted, vi *kan* være. Spundet ind i billedets net af ubestemtheder *suspenderes* vi således i vore relationer til barpigen, til os selv som beskuerer, til selve billedet som potentielt sammenhængende helhed. *Vi tildeles ikke noget sted at læse billedet fra.* Dette har Manet måske også antydnet på anden vis: Uden at have haft målebåndet fremme er det indlysende, at man ikke skal bevæge sig *ret* langt ind i spejlets rum, før man står på afgrundens rand, vaklende på kanten af det store tomme rum over parterret. Og det vil igen sige i og med, at dette rum er vores rum: Fremviser man den gængse proksemiske adfærd i omgangen med museale klenodier, indtager man med andre ord den obligatoriske to-tre meters betragterafstand har man i bogstavelig forstand ikke fast grund under fødderne, men svæver i det tomme rum. Ens situation kan måske også metaforisk jævnføres med den brutalt afskårne trapezkunstners i øverste venstre hjørne: På gængende

grund uden mulighed for at landsætte sit blik indenfor billedrammen.

Alt dette afsætter nogle spørgsmål. Vi kan ikke bare - selv om det var kutyme indenfor Manet-forskningen til op i 60'erne⁵ - affærdige vores iagttagelser med, at Manet altså ikke havde evnerne til at skrue et billede regelret sammen, når det, der ved første blik kunne tage sig ud som håndværksmæssig inkompetence, efterhånden toner frem som dele af et systematisk mønster, hvis elementer gensidigt forstærker hinanden. Altså: Hvad betyder dette væv af ubestemtheder, denne suspension af os? Hvad er det for en bevidsthed, Manet her har portrætteret eller rekonstrueret?

Den sociale vertigo

Det turde ikke være særligt kontroversielt at hævde, at begrebet om det Moderne kunne være et muligt afsæt for besvarelsen af disse spørgsmål. At *En bar...* i sit ikonografiske inventar såvel som i sin formelle gestaltning tematiserer moderniteten som erfaringsrum. Her motivisk inkarneret i *café-concert*'en eller varietéen, et af modernitetens mere iøjnefaldende topoi i denne periodes Paris. Hvis man kravler op på et mere lufttyndt abstraktionsniveau korresponderer billedets just fremanalyserede friktionsfyldte receptionsforlæg faktisk ret præcist med en generel karakteristik af det Moderne som denne: »Moderniteten beskriver et desintegreret univers, i hvilket decentrerings og eroderings af jeg-identitet er udgangsvilkår for de psykiske processer, men hvor samtidig helhedens fornemmede løgne skaber behovet for sandhed (»det metafysiske behov«) »⁶ eller, om man vil, det omtalte ønske om fylde, sentimentalt eller ej.

Manet havde også før *En bar...* udnyttet den nye café som motiv. Fx. i *Café-concert* fra 1878.⁷ Presset ind i et smalt rum ses her seks figurer, der udviser stor variation hvad angår kropslig intakthed - fra trekvartfigur over brystbillede til hovedet alene, idet alle enten overlappes af en anden person eller beskæres af marmordisken eller rammen - og også hvad angår tilsyneladende størrelse er spektret vidt. De tre største figurer danner en pyramidalsk struktur, et hævdvundet og af Manet ofte brugt greb, men her virker den kompositionelle triangulering sært labil uden dens traditionelt sammenhængsskabende effekt. I stedet vender de tre figurer i forskellige retninger: Den gamle herre i kjolesæt og høj silkehat med hænderne foldet om stokken vender sig reserveret til højre, pigen, der kunne være ekspeditrice og i sin hensunkethed tilsyneladende har glemt alt om øl og cigaret, ser nedad, mens endelig servitricen bag dem, der

med hånden på hoften dræner et glas øl, ser til venstre. Omvendt stirrer parret, der anes til højre, mod højre. Den kontrasterende



kolorit i de to forgrundsfigurers tøj - mandens kulsort med hvide accenter, pigens grønlig brunt med anstrøg af gult - forstærker den gestisk antydende distance mellem dem. Endvidere antyder billedet de nye caféers organisation som illusionsrum gjort tilsyneladende

grænseløse via spejl-effekter i form af den genspejlede *disease* i baggrunden, en bebudelse af spejlet i *En bar...* nogle år senere.

Via repræsentationen af denne provisoriske 'serie' af 'ensomheder' i café-rummet synes Manet at stille sig selv og betragteren samme spørgsmål som en samtidig iagttager: »Er det lediggang, *ennui*, indifferens eller glæden ved at betale 5 francs for et dårligt glas øl, der får mængden til at gå disse steder hen?»⁸ Den nærmere baggrund for et sådant spørgsmål kunne søges i den tilsyneladende klassemæssige heterogenitet, der præger klientellet på Manets billede og i caféerne i øvrigt, i hvert fald dem, der var lokaliseret i Paris' centrum og på Champs-Élysées.

Her udgjorde publikum som regel - men selvfølgelig ingen regel uden en håndfuld undtagelser - en blanding af *bourgeois* og *populaire*. Det drejede sig ikke blot om et dobbelt klientel, men om en blanding, hvor klasseidentitetens grænser, selve klassesdelingen, syntes at udviskes og forsvinde. Det er dette fænomen, Guy de Maupassant i *Bel-Ami* udfolder i sin beskrivelse af Folies-Bergères *promenades* eller spadsereture via sin hovedperson Forestier: »[O]g bagved os, den besynderligste Blanding i hele Paris. Hvad er det for Mennesker? Læg en Gang Mærke til dem. Der er Folk af alle Slags, af alle Stillinger og af alle Kaster, men Krapylet har Overtaget. Der er Enkemænd fra Banker og Ministerier, Handelsfolk, Journalister, Soutenører, Officerer i civil, kjoleklædte Levemænd, som har spist til Middag ude og er falden herind paa Vejen fra Operaen til Italienerne, og endnu en Mangfoldighed af mistænkelige Individuer, der ikke lader sig indordne under en bestemt Definition.«⁹

I 1889 pegede pseudonymet Anglo-Pariseren med sin konstatering af, at varietéen var et »Elysium for den emanciperede *calicot* eller lærling«¹⁰ på et yderligere aspekt ved livet i varietéen: Klientellet i disse etablissementer var agerende i en slags klasseløshedens mummespil. Borgeren eller dandyen legede *calicot*, der nogenlunde svarer til det en senere sociologi kaldte »white-collar worker«, mens omvendt denne gav sig ud for borger eller baron for den sags skyld som i denne - her noget banausisk fordanskede - populære sang: »I Mabilles [et kendt parisisk dansested i perioden], mellem to danse/ tilbød en ung mand, der sagde, han var baron/ mig et palæ og to herskabsvogne/ som ramme om min gode smag/ sænkende mit blik gik jeg mod ham/ men her er noget nyt/ jeg ser en saks stikke op af hans lomme.../ baronen var kun en *calicot*...«¹¹

Det var disse fænomener, der på foruroligende vis brød ind i det traditionelle sociale perceptionsapparat. Varietéen kunne fremkalde en slags social svimmelhed, en oplevelse af, at intet længere var stabilt, at de mest fundamentale erfaringskategorier - indre og ydre,

privat og offentlig - var ved at ophæves i en total klasseopløsning. Det var i hvert fald den oplevelse brødrene Edmond og Jules Goncourt fik: »I aften går jeg til Eldorado, en varieté på Boulevard de Strasbourg, et rum med søjler og meget luksuriøs décor og malerier. Mit Paris, det Paris, hvor jeg blev født, livsstilen i Paris fra 1830 til 1848, forsvinder. Hvis det forsvinder materielt, forsvinder det moralsk. Det sociale liv undergår en stor evolution, der begynder. Jeg ser kvinder, børn, husstande, familier i denne café. Interiøret vil dø. Livet truer med at blive offentligt.«¹² I et slags »amerikansk Babylon«¹³ flyder livet i privatheden - den beskyttede, borgerlige virkelighed, livets skjulte, men mest virkelige område: Familie, hjem, kone og børn - ud på Haussmanns boulevarder og ind i Eldorado, hvor - som vi så - borgeren i overensstemmelse med Roland Barthes' bestemmelse af borgerskabet som »den sociale klasse, der ikke ønsker at blive navngivet«¹⁴ adopterede folkelighedens stil og attituder, mens *calicot*'en førte sig frem i kjole og hvidt. I varietéen udveksledes jeg'er, skiftedes identiteter. Interiøret, det indre, inderligheden svandt bort. Tilbage blev overfladerne. Og mens Goncourt-brødrene havde svært ved at orientere sig i det nye moderne liv, udviklede dette hos det gængse publikum i varietéerne og caféerne en særlig adfærd, en særlig selv-repræsentation, der syntes skræddersyet til at tackle det flydene sociale felt, og som - og her er vi tilbage ved udgangsspørgsmålet - kan karakteriseres med ord som indifferens, *ennui*, reserverthed og anonymitet. En samtidig taler om den »tavse meddelagtighed, der præger mængden, disse mennesker, der er hinanden så lig, denne vrimmel mærket af *ennui*.«¹⁵ Mens en anden giver klientellet disse ord med på vejen: »Publikums fysiognomi i almindelighed udgør en slags plaget sløvhed. Nutildags vågner disse folk kun op som resultat af chok, og hovedårsagen til visse 'kunstnere's succes er, at det chok, de giver, er det stærkeste. Det fortager sig hurtigt, og *habitué*'en falder tilbage i sin sløvhedstilstand.«¹⁶

Psykologien minder altså stærkt om Georg Simmels lidt senere, mere reflekterede overvejelser over 'storbyerne og det åndelige liv': »Der findes måske intet sjæleligt fænomen, der er så ubetinget forbeholdt storbyen som blasertheden... [N]erverne finder en sidste mulighed for at tilpasse sig storbylivets indhold og form ved at undlade at reagere på dem.«¹⁷ Og om Walter Benjamins bevidstheds sociologiske kategorier: Chokoplevelse, erfaringstab og *ennui*.¹⁸

Her i dette klasseopløsningens og de labile identiteters miljø står Suzon så. Præget af modernitetens psykologi som udmøntet i Simmel og Benjamins begreber. Om ikke andet er det i hvert fald et plausibelt forsøg på en mere analytisk funderet karakteristik af hendes udtryk, ansigt, holdning. I sin vedvarende stirren finder hun

- med Simmel - at alt og alle flyder forbi »med samme specifikke vægt i den bestandig sig bevægende pengestrøm.«¹⁹ Dandy-kunden - hvad enten han nu er genuin eller en forklædt kommis - opfatter hende sandsynligvis som endnu én i rækken af ting, der kan erhverves for penge, og lige så sandsynligt er det en del af hendes job at opretholde illusionen. Hvis der da er nogen illusion at opretholde, hvis hun da ikke *er* til at købe for penge. Måske er dette i kunsthistorien så berømte blik selve varens blik. Måske er Suzon modernitetens inkarnation, Benjamins perfekte vare, sælger og vare i ét. Det kan ikke dokumenteres, men der er en del, der kunne tyde på det.

Emnet prostitution var i al almindelighed kraftigt *au courant* i 1882, noget, der fyldte i den offentlige bevidsthed, et omdebatteret problem blandt administrationens embedsmænd og blandt sociale reformatorer, stof for kynisk frivolitet i den nye boulevard-pressen og den naturalistiske forfatters ajourførte metafor for en gudløs verdens deterministiske kræfter, jvf. Zolas Nana. Manet synes at have ydet sin tribut til emnets aktualitet i en tydelig allusion til den i samtiden velkendte dandy/kokotte-konstellation fra Jean-Louis Forains illustrationer. Forain, der i denne periode var en af avantgardens yndlinge havde specialiseret sig i fremstillinger af Folies-Bergères *promenoir cocotte*. Et typisk eksempel på denne genre er en karikaturtegning publiceret i *Le Monde Parisien* i 1879: Foran den flanerende mængde taltaler en dandy med et lystent blik en elegant og ekstravagant korsetteret kvinde med ordene: »Og hvad er så dit navn?«, hvortil kvinden svarer: »Zoë...« Herefter er i parentes tilføjet: »Resten er strøget af censuren.« Tegninger som denne var med til at konsolidere Folies-Bergères ry som de prostitueredes foretrukne opholdssted. I en pamflet fra 1889 med titlen *Guide secret de l'étranger célibataire à Paris* har Folies-Bergère således følgende indgang: »Les Folies-Bergères, rue Richer 22; berømt for sine spadserengange, sin have, sine altid nye attraktioner og sit klientel af smukke piger.«²⁰ Og denne hemmelige guide var vel at mærke ikke synderligt interesseret i trapezkunstnere, men var en regulær liste over bordeller. Også Folies-Bergère i Maupassants regi sværmer reverenter talt med prostituerede.

I Manets billede er det måske snarere end lyst en Zolask tonet, latent trussel, man med lidt god vilje kan aflæse i libertinerens intense blik. Manet tillader imidlertid ikke, at motivets eventuelt naturalistiske implikationer i retning af social depravation får lov at dominere. Barpigens konfrontation med kunden/klienten udspiller sig i spejlfladens sekundære plan, mens den 'virkelige' Suzon forbliver psykologisk adskilt fra denne begivenhed. Det kommer hende ikke rigtig ved. Manet demonstrerer sin viden om barpigen som i det mindste kandidat til prostitutionen i en slags parentetisk *aside*,

en strategi, der tillader ham at fremmane miljøets libidinøse karakter uden al for megen anekdotisk-narrativ emfase.



Maupassant har i *Bel-Ami* givet et snap-shot af Suzon og hendes kolleger i Folies-Bergère: »I den brede Indgang ind til det cirkelrunde Promenoir, hvor Halvverdenens udpyntede Skarer slentrede om mellem Herrenes mørklædte Grupper, stod en Flok Kvinder og ventede på de ankommende foran en af de tre Buffeter, bag hvilke tronedede tre falmende og sminkede Falbydersker af Drikkevarer og Elskov. De høje Spejle bagved dem gengav deres Rygge og de forbigaaendes Ansigter.«²¹ Suzon er som sælger af »Drikkevarer og Elskov«, i sin udspændthed mellem disse to poler - forplanets vare-stilleben og spejlplanets erotiske mættede tableau - fortabt i en spejlverden, der reproducerer sig selv i én uendelighed, men forbyder enhver fiksering.

I Manets melankolske spejlbillede finder såvel den materielle som den erotiske cirkulations slette uendelighed således sit udtryk, samtidig med, at periodens modernitet formidles og repræsenteres ikke bare ikonografisk - via de Baudelaireske centralkategorier: Mængden, kokotten og dandy-flanøren - men også i sine oplevelsesstrukturelle karakteristika. Også vi bliver - med Benjamin - et »kalej-

doskop forsynet med bevidsthed²², også vi får en fornemmelse af den Goncourtske orienteringsløshed, af kollapsen i det sociale perceptionsapparats kategorier, i takt med, at sanseindtrykkene, billedets elementer, nægter at lade sig strukturere, og i takt med, at vi, beskueren, får tæppet revet væk under vores hævdvundne status som autonome, omverdensbeherskende, centralperspektivisk sansende, hele subjekter gennem den 'sporløse' suspension af os, som billedets receptionsstruktur implicerer.

»Kore, jeg tænker på dig.«

Frigjort fra anekdotisk narrativitet er den 'reale' barpige monumentalt fikseret i den arkitektoniske strukturs midtakse, og som sådan antager hun en ikons fysiske og betydningsladede ubevægelighed. En fransk kritiker har kaldt hende »en søster i tid og rum til koren«, ²³ en oplagt association, hvis man én gang har set eksempler på denne frontalt symmetriserede, enigmatisk uudgrundelige, arkaisk antikke skulpturtype.

Hvis man kan acceptere denne konnotation, kan vi trække yderligere nogle pointer fra Benjamins Baudelaire-reception, hvis tankegange også ovenstående i nogen grad har trukket på, i vores forsøg på at kredse os ind på Suzon, og hvorfor hun er gestaltet, som hun er, som en *homo duplex*, pointer, der ligger i uddybende forlængelse af ovenstående karakteristik af barpigen og billedet som helhed.

Der har længe hersket almindelig konsensus om, at Baudelaire har udøvet en væsentlig indflydelse på Manet.²⁴ Relevant i denne sammenhæng er fx. Novelene Ross, der i en monografi om netop *En bar...* arbejder ud fra en tese om, at Baudelaires modernitets- og kunstteorier »synes at gennemlyse gåden i Manets *En bar...* mere præcist end realistsens begreber om socialisme og scientisme.«²⁵ Meget afhænger dog af, hvilken Baudelaire-reception, der tages afsæt i. Lad os først se på Benjamins opfattelse af Baudelaires konception af moderniteten, således som den udfoldes i afsnittet om »Det Moderne« i arbejdet om det Andet Kejserdømmes Paris hos Baudelaire. Afslutningsvis skal Hans Robert Jauss' kritiske bemærkninger til Benjamins Baudelaire-reception inddrages, en kritik, der kan danne udgangspunkt for et radikalt andet tolkningsperspektiv, som nærmer sig Ross, uden at hun dog tilsyneladende kender hverken Benjamin eller Jauss.

Benjamin bruger bl.a. to sammenligninger med omdrejningspunkt i henholdsvis storbyen og antikken til at profilere Baudelaires måde at tænke det Moderne på.

Første sammenligning vedrører et digt af Emil Verhaeren publiceret 1901, *L'âme de la ville*, hvori storbyen fremtræder som et sted for *Verkehrung* af alle menneskelige relationer. Hermed knyttes der altså an til et fra Baudelaire velkendt motiv: Det tab af erfarbare meningssammenhænge, der præger det moderne storbyliv. Hos Verhaeren ophæves imidlertid denne umiddelbart erfarede problematik via en overgribende historiefilosofisk konstruktion, et frelses-historisk perspektiv, der er Baudelaire fremmed. »Sorg over det, der var, og håbløshed hvad angår det, der kommer«²⁶ er ifølge Benjamin det overordnede udsagn hos Baudelaire. For det andet inddrages en passus fra Hugos *Les Misérables* som modeksempel. Også her anskues byen i en historisk kontekst, der virker forandrende ind på det umiddelbare indtryk, idet den Hugoske Paris-beskrivelse filteres gennem antikke billeder: »Faubourg Saint-Antoines knejper lignede Aventins taverner, som er opført over sibyllernes huler og står i forbindelse med den hellige inspiration; disse taverners borde var næsten trefødder og Ennius taler om den sibylliske vin, der blev drukket der.«²⁷ Benjamin kommenterer »forskelligheden i Hugos og Baudelaires konception af det antikke« bl.a. med følgende bemærkning: »For Hugo er den evne til at stivne fremmed, der - hvis et biologisk begreb kan tillades - som en art dødens mimesis manifesterer sig hundredfold i Baudelaires digtning.«²⁸

For at perspektivere Benjamins pointe skal i kortbegreb inddrages nogle af Jauss' betragtninger over forholdet mellem antikken og det Moderne, som det blev tænkt i perioden.

Implicit i Hugo-citatet ligger en afstandtagen fra klassicismen. Her er ingen forestilling om antikkens forpligtende status som »fuldkommenhedens urbillede«,²⁹ hvis perfektion nutiden burde beflitte sig på at leve op til. Tværtimod sætter Hugo ganske ubekymret det Moderne og antikken lig hinanden uden at kere sig om det dannelsesarbejde, der i en klassicistisk optik endnu forestod. På den anden side kan Hugos uformidlede sammenstilling godt undre ud fra den betragtning, at klassicismen blev undermineret af en historisk tænkning - begyndende med den berømte *Querelle des Anciens et des Modernes* i slutningen af 1600-tallet - der netop insisterede på epokernes inkommensurabilitet, hvorved klassicismens styrende forestilling om, at nutiden skulle finde sit sande, efterstræbelsesværdige billede i antikken, afsnøredes. Som konsekvens af den historiske kritik af tidløse normer og den dermed forbundne ændrede opfattelse af nutidens status bestemmes det Moderne nu i sin egen-

art, og antikken fortøner sig som et fjernt, historisk ikke-gentageligt andet.

Æstetikteoretisk argumenterede Hugo som eksponent for den gryende litterære realisme iøvrigt også på disse præmisser, når han imod den klassicerende franske poetiks regelkanon gør den moderne, dvs. for ham romantiske, poesis opgaver gældende. Således har han ikke meget til overs for den formskæring af naturen, som klassicismen plæderede for på vegne af *le beau idéal*. Livet skulle tværtom nu bringes til udtryk i hele sin brogede mangfoldighed, hvilket også indebar, at repræsentationen af naturens mindre ideale side, grotesken, skulle tilkendes poetisk ære og værdighed.

En anti-klassicistisk poetik som den Hugoske har imidlertid den pointe, at man med afsæt i ovennævnte tankegange kan tænke alle historiens og virkelighedens fænomener som samstemmende i en gudsskabt verdens universalharmoni. En sådan konstruktion garanterer historien en meningsfylde og indfører det momentane øjeblik i en sammenhæng af afsikrede betydninger. Hugos tilgrundlæggende historiesyn sikrer, at alle historiske fænomener trods alle forskelligheder forenes via participationen i en overgribende historisk orden og sørger for at eliminere faren for, at det givne øjeblik i den bestandigt sig forandrende verden skulle falde bagom en mulig forståelse. Alt, selv det mest ydmyge og banale fænomen, er altid allerede forlenet med ret og sandhed. Og således kan Hugo i citatet spinde profane parisiske lokaliteter ind i semi-sakrale antikke billeder. Historismen drejes altså hos Hugo over i en konstruktion af en ny sikret historisk sammenhæng, hvori det aktuelle tildeles sin faste, meningsfyldte plads.

På omtrent samme tidspunkt formuleredes hos Stendhal en anden modernitetserfaring, hvis substrat lader sig genfinde hos Baudelaire. Her fremtræder klassikken ikke som en fra det Moderne adskilt periode, som så alligevel med et historiefilosofisk greb lader sig relatere til moderniteten som moment i den historiske værens guddommeligt garanterede meningstotalitet. Klassik betegner derimod det, der indenfor moderniteten selv var nyt igår, men passé i dag. Hos Stendhal har det aktuelle ingen blivende betydning, varer ikke ved, men overhales allerede i morgen. Konfronteret med den daglige historiske forandring erfares fænomenerne som flygtige, transitoriske, og dermed som immune over for meningssikrende tiltag.

Og her toner dét frem, som gennemsyrrer modernitetens æstetiske refleksi, modernismen, og som også blev berørt i analysen af *En bar...*: Det æstetiske subjekt begynder at drage sig selv i tvivl. Stillet over for en uforudsigelig morgendag undermineres tilliden til egne valg og domme. Fremstillingen går ikke længere restløst op i det

fremstillede. Der opstår revner og sprækker, og værket tenderer mod det selv-refleksive. Den Stendhalske modernitetserfaring vanskeliggør etableringen af konsistens i de fiktive gestaltninger. Det er ikke mere muligt - som endnu i Scotts historiske romaner - at skildre historiske fænomener som i sig selv lukkede begivenhedssammenhænge, der også synes upåvirkelige over for ændringer i læserens eller betragterens anskuelser. Bl.a. fordi »det naturlige ikke er nogen tidløs norm, thi det falder ved 'naturefterligningen' helt forskelligt ud, alt efter smagen hos det publikum, der skal modtage det.«³⁰ Kunsten ved sig selv udsat for tingenes gang.

Det er netop denne erfaringshorisont, der ifølge Benjamin kommer til udtryk hos Baudelaire i tilspidset form. Baudelaire fremmaner i sit blik på storbyen antikkens billede i en slags dobbelteksponering, fordi det dagsaktuelle i lighed med antikken kan ses og erfares som potentielt vidnesbyrd om bortdøet liv. Stillet over for modernitetens strøm af hinanden annullerende fremtrædelser rester kun én betydningssammenhæng: Forgængeligheden som fælles vilkår. Det eneste umiddelbart erfarbare, når indfældningen af livets øjeblikke i en providentielt meningsbestemt histories kontinuum opløses, bliver øjeblikkets bestandige devaluering i tidens strøm. Det intenst pulserende liv er kun et skin, der dækker over øjeblikkets sande betydning, dets forgængelighed. I Baudelairens lyrik stivner livet, således som man kan se det i elegien over det Haussmann-demolerede Paris, digtet *Le Cygne*. I dette bliver livet ifølge Benjamin - med en i forbindelse med *En bar...* træffende formulering - »skrøbelig som glas, men også gennemsigtig som glas«,³¹ og det netop hvad angår denne sin sande betydning. Og her indtager antikken ifølge Benjamin en privilegeret status hos Baudelaire som lager for sindbilleder på denne erfaring og betydning. Disse antikke billeder tjener den allegoriske teknik, der bidrager til at bringe den skjulte betydning for dagen i et forsøg på at anskueliggøre den erfarede realitets betydningstømtthed. I allegorien fremtræder øjeblikket ikke som overgang til det næste i en levende histories kontinuum, men nulstilles, bringes til stilstand. Således berøvet sin dagligdags tilsyneladende selvfølgelighed giver det anledning til refleksion over det Modernes grundvilkår.

Hvis Suzon udløser et »Kore, jeg tænker på dig!« som en pendant til »Andromaque, je pense à vous!«, åbningslinien fra *Le Cygne*, hvis Manets strategi er at sammenligne med den af Baudelaire beundrede grafiker Meyrons, der »fremeksponerede byens antikke fysiognomi uden at udelade en eneste brosten«,³² kan Suzon altså anskues som et allegorisk 'monument' over moderniteten, hvis melankolske åsyn udtrykker sorgen over det, der er, og det, der kom-

mer, og billedet som helhed som et modernitetens refleksionsbe-
fordrende *Andachtbild*.³³



Skulle man eventuelt finde, at kore-sammenligningen er for spin-
kel til at bære den interpretative vægt, kan det påpeges, at Suzon
qua *modebevidst fille publique* stadig udgør det stof, de Benja-
minske allegorier væves af. Benjamin udmøntede oprindeligt sit
specielle allegoribegreb i en undersøgelse af det tyske barokke *Trauer-
erspiel*,³⁴ hvor historiens dødsforfaldenhed var betinget af tabet af
frelsehistorisk vished. Denne dennesidige verden blev dermed erfa-
ret som en permanent katastrofe, som meningsløs naturproces i og
med, at tabet af guddommelig frelsesgaranti endnu ikke kunne
kompenseres ved at tillægge historieprocessen en immanent telos.
Den moderne allegori, som Benjamin finder hos Baudelaire, funde-
res derimod i den kapitalistiske vareproduktion: »Emblemerne ven-
der tilbage som varer«,³⁵ siger han et sted. Og et andet: »Tingsver-
denens devaluering i allegorien bliver indenfor tingsverdenen selv
overbudt gennem varen.«³⁶ I sine Baudelaire-studier erkender og
beskriver Benjamin »de elementer, som han i Trauerspiel-bogen
endnu betragtede som umiddelbart givne i og med allegori-begre-
bet, som samfundsmæssigt formidlede«, og frem for alt forklarer
han nu ikke »tingsverdenens devaluering subjektivt og åndshistorisk
ud fra forgængelighedens »naturkendsgerning«, men begriber den
som objektivt fuldbyrdet i det vareproducerende samfund, dvs. som
fremmedgørelse og tingsliggørelse...«. ³⁷ På denne baggrund kan
Benjamin så skrive følgende: »Som legemliggørelsen af varen har
luderen en central plads i Baudelaires digtning. Luderen er på den
anden side allegorien blevet til menneske. Rekvisitterne, som moden
udstafferer hende med, er de emblemer hun draperer sig med.
Fetichen er varens ægthedssegl, som emblemet var allegoriens. I det
afsjælede legeme, som dog endnu står til rådighed for lysten, for-
mæler allegorien og varen sig.«³⁸

Vi har sandsynliggjort, at barpigen er i det mindste potentielt
prostitueret, og at hun bærer modens 'emblemer' er ifølge T.J.
Clark praktisk talt det eneste sikre, man kan sige om hende: »Det er
først og fremmest modens ansigt, lagt for at stemme overens med
andre nøjagtig lig, med håret, der lige skjuler øjenbrynene og lader
ørerne fri, kinderne blege af pudder, læberne ikke overdrevet denne
sæson, perlerne af den rigtige størrelse. Mode er en god og nødven-
dig forklædning: det er vanskeligt at være sikker på noget som helst
andet ved denne barpige.«³⁹ Hertil bør måske tilføjes, at det faktisk
er Folies-Bergères husuniform - mørkt kniplingsbesat kjolesnøreliv
over en grå kjole - hun bærer, men til dette reglementerede toilette
har hun så tilføjet sit personlige, modebevidste *touch* i form af et
båndhalssmykke med oval medaljon, et enkelt armsmykke, øren-
ringe og en brystbuket af roser.

Nu er der imidlertid ingen tvingende grund til at give Benjamins Baudelaire-læsning monopol. Man kunne fx. vende sig mod Baudelairens egen behandling af det Moderne i det til tegneren Constantin Guys ære forfattede essay *Det moderne livs maler*, der - som Hans Robert Jauss ganske rigtigt bemærker - »blev næsten udeladt»⁴⁰ i Benjamins Baudelaire-interpretation. For Jauss er dette essay imidlertid centralt, og på den baggrund problematiserer han Benjamins melankolske *parti pris*, beskylder ham for ensidighed, idet han argumenterer for, at Benjamin ved at føre Baudelaire som massivt, unuanceret vidne om storbymassens denaturerede væren negligerer »fremmedgørelsens dialektiske bagside: menneskets med afsværgelsen af naturen frisatte, nye produktivkraft, om hvilken Baudelairens storbylyrik og modernitetsteori aflægger et ikke mindre betydningsfuldt vidnesbyrd.«⁴¹

Når - som antydnet i forbindelse med Stendhal - moderniteten i uophørlige omslag fra det aktuelle til det klassiske producerer sin egen klassik, *antiquité*, rejser spørgsmålet om det skønnes natur sig, den skønhed, der via den uophørlige proces frembringes i stadig ny skikkelse. Mere præcist: Hvorledes kan skønheden på én gang tilfredsstillende det nyes stadigt vekslende ideal, kunstnerisk afspejle *nouveauté*, det aktuelle unikke karakter, og samtidig som noget, der er blevet klassisk, fremtræde uforanderligt, evigt, dvs. danne sin egen modsætning?

Baudelaire var bekendt med Stendhals berømte *promesse du bonheur*-definition af skønheden, men afviste den som værende for afhængig af det bestandigt vekslende lykkeideal. Ifølge Baudelaire støder man mest anskueligt frem til skønhedens begreb gennem moden, når man betragter den med Guy, for hvem det drejede sig om »at uddrage al den poesi, den rummer i det tidsbestemte, om at uddrage det bestandige af det forbigående.«⁴² Dette modens 'dobbeltbegreb' danner afsæt for æstetikken: »Det moderne, det er det forbigående, det flygtige, det netop opdukkende, halvdelen af kunsten, hvis anden halvdel er det bestandige og uforanderlige.«⁴³ Den for Baudelaire eksemplariske kunst fremdrager altså af det transitoriske, det vilkårlige, et element af uforgængelig skønhed, frisætter det poetiske i det modiske og historiske, de aspekter af tilværelsen, der netop udgrænses eller idealiseres af den klassiske smag. Kunstværket kan ikke undvære dette element af »det skiftende og flygtige, som er i ustandselig forvandling«,⁴⁴ hvis det ikke skal repræsentere en »abstrakt og ubestemmelig skønhed som den første kvindes før syndefaldet.«⁴⁵ Og eftersom »det Moderne også hos Baudelaire som før det romantiske hos Stendhal - i den historiske erfarings proces

bestandigt udsondres fra sig selv...kan ingen bestemt fortid - heller ikke antikken (eller en antik), som W.Benjamin mente - danne den for den moderne kunsts skønhed konstitutive modsætning. Det ligger derfor helt i denne nye æstetiske erfarings konsekvens, når Baudelaire mod *modernité's* uopholdeligt rullende hjul sætter en hvilende pol, der konstitueres i selve den proces, hvor det forgangne udskilles. Som for den producerende kunstner det forbigående, det momentane, det historiske kun er kunstens ene halvdel, fra hvilken det varige, uforanderlige, poetiske først må uddestilleres, således indbefatter erfaringen af moderniteten også for den historiske bevidsthed det eviges aspekt som sin modsætning.«⁴⁶ Der er her imidlertid ikke tale om en forsinket variant af den platoniske-kristne antitese mellem tiden og evigheden: »Også hvad der forekommer os evigt skønt må først frembringes: det tidløst skønne...er intet andet end den af mennesket selv udkastede og bestandigt igen opgivne idé om det skønne i fortidens tilstand.«⁴⁷

Hvis vi med Jauss vælger at lægge vægten på Guy-essayet, implikerer dette altså en forskydning af det tolkningsperspektiv, vi hidtil har bevæget os indenfor. Suzon og billedet skifter valør. Den æstetiske erfaring af sanseverdenens transitoriske karakter er nu ikke længere at forstå som identisk med konstateringen af de flygtige fremtrædelsers betydningstømhed. Den forsøger derimod snarere at gestalte skønheden i det flygtige, at fremholde det historisk betingede som værdig genstand for kunsten op imod en normativ klassicisme. Endvidere bliver antikken hos Baudelaire ikke at forstå som den græsk-romerske antik, der fungerer som billed-fundus for forgængelighedens allegorier, men betegner *antiquité* og følgelig den moderne flygtige skønheds evighedsimprægnerede værdighed, som den æstetiske erfaring nydelsesfuldt forsøger at ekstrahere.

Baudelaire har i forbindelse med overvejelser over den faldne kvinde formuleret et krav, som Manet i dette perspektiv kan siges at have indløst i *En bar...*: »Af og til indtager de helt tilfældigt stillinger af en dristighed og noblesse, der ville henrykke den mest fintfølelse af skulptører, hvis den moderne billedhugger besad modet og ånden til at samle noblessen op overalt, selv i gadesnavset.«⁴⁸ Manet har i forbigående indfanget noblessen i Suzons flygtige skønhed, i denne Eva efter syndefaldet, uddraget det poetiske og evige af barpigens historiske og flygtige skikkelse - og af moden, »modernitetens salt«.⁴⁹

Herfra er der ikke så forfærdelig langt til Novelene Ross' konklusion på sin analyse, at »*En bar...* er et sandt epikuræisk udsagn« og Suzon »en autentisk kulturel heroine, et symbol på den unikke sofistikerethed og *élan vital* i det 19. årh.'s Paris.«⁵⁰

Rama Sama

Ovenstående har altså leveret to, temmeligt afvigende, tolkningsperspektiver, der begge rummer en nogenlunde fornuftig forklaring på billedets organisation i almindelighed og Suzons *homo duplex*-gestaltning i særdeleshed. På den ene side Suzon som kore, som modernitetsgennemsyrende antik i melankoliens og allegoriens regi, på den anden Suzon som en euforisk investor, modisk Eva efter syndefaldet, som et kondensat af moderniteten med evigheds stempel. Manet lader sig ikke trække frem som en autoritativ intentionel *deus ex machina*, og spørgsmålet er også, om Suzon i givet fald ville have fortrukket en mine. Sandheden - hvis man skal forsøge sig med den - er nok, at der hos Manet - som hos Baudelaire - gør sig en fundamental ambivalens gældende, en tvetydig dobbelt-eksponering af moderniteten, hvor intensiteterne, »menneskets nye produktivkraft«, uafsladeligt overblændes af *ennui*, af den denaturerede væren, og vica versa. Manet i storbyens »religiøse rus«, ⁵¹ men med bankende tømmermænd. Og hvad enten rusen eller tømmermændene nu dominerer med en stadig bevidsthed om *la vie moderne* som et desintegreret univers, som en verden, hvor »alt fast og solidt fordufter.«

Noter

- 1 Marx/Engels *Det kommunistiske manifest*, Kbh. 1970, p.17. Jvf. M.Berman *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, N.Y. 1982.
- 2 T.J.Clark »The Bar at the Folies-Bergères«, IN *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*. Ed. by Jacques Beauroy et al., Saratoga, Calif., 1977, p. 235. Jvf. den reviderede og udvidede version i hans formidable *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985, pp.205-258. Mange af mine billedanalytiske pointer er lånt herfra.
- 3 Clark »The Bar...«, *op. cit.*, p.236
- 4 Udtrykket er hentet fra Michael Fried, der om Manets maleri i 1860'erne bl.a. skriver: »Manet synes at have ønsket at etablere et særligt slags forhold mellem beskueren og maleriet som en helhed, i dets essentielle enhed som et maleri. I denne forstand er det som om selve maleriet kigger eller ser eller stirrer på én - det er som om det konfronterer, fikserer, endda fastfryser én - gennem *Den gamle musikers* øjne eller gennem Victorine Meurends i *Déjeuner sur l'herbe...* »Manet's Sources, Aspects of His Art, 1859-1865«, IN *Artforum*, March 1969, p.69, n.27.
- 5 Jvf. Alan Bowness »A Note on Manet's Compositional Difficulties«, IN *The Burlington Magazine*, 1961, pp.279ff., der polemiserer mod denne

- opfattelse og spørger, om der ikke snarere end om håndværksmæssig inkompetence er tale om en bevidst strategi fra Manet side.
- 6 H.J.Thomsen »Hvad betyder »Absolut moderne« (Arthur Rimbaud)«, IN *Nordisk Forum* 44(84), pp.30-31.
 - 7 47x39, Walters Art Gallery, Baltimore, olie på lærred.
 - 8 A.Chadourne *Les cafés-concerts*, Paris 1889, p.7. Her cit. efter Clark »The Bar...«, *op. cit.*, p.249.
 - 9 Guy de Maupassant *Smukke ven* (overs. af Lassen og Marcussen). Kbh. 1907, bd.1, pp.40-41.
 - 10 Anglo-Parisian *Paris by Day and Night*, London 1889, p.211. Her cit. efter Clark »The Bar...«, *op. cit.*, pp.246-47.
 - 11 Her cit. efter Clark *The Painting of Modern Life...*, *op. cit.*, p.205.
 - 12 E. & J. de Goncourt *Journal des Goncourt*, Paris 1891, bd.1, p.345.
 - 13 *Ibid.*, p.346.
 - 14 Roland Barthes *Mythologies*, London 1973, p.138.
 - 15 Gustave Geffroy *Yvette Guilbert*, Paris 1895, n.p. Her cit. efter Clark »The Bar...«, *op. cit.*, pp.249-50.
 - 16 Louis Veuillot *Les odeurs de Paris*, Paris 1867, p.150. Her cit. efter Clark *The Painting...*, *op. cit.*, p.209.
 - 17 Georg Simmel »Storbyerne og det åndelige liv«, stencilat fra Arkitekt-skolen i Århus, 1978 (overs. af Vagn Lyhne), pp.4-5.
 - 18 Jeg afholder mig fra for n'te gang at introducere disse begreber.
 - 19 Simmel, *op. cit.*, p.5.
 - 20 *Guide secret de l'étranger célibataire à Paris*, Bruxelles 1889, p.4. Her cit. efter Clark »The Bar...«, *op. cit.*, p.249.
 - 21 Maupassant, *op. cit.*, pp.36-37.
 - 22 W.Benjamin »Über einige Motive bei Baudelaire«, IN *Gesammelte Schriften*, I.2, Frankfurt a.M. 1980, p.630.
 - 23 J.L.Vaudoyer *E.Manet*, Paris 1955, n.p.
 - 24 Jvf. fx. Lois Boe Hyslop & Francis E. Hyslop »Baudelaire and Manet: »A Re-Appraisal«, IN L.B.Hyslop (ed.) *Baudelaire as a Love Poet and Other Essays*, University Park, Pa. & London 1969, og William Hauptman »Manet's Portrait of Baudelaire: An Emblem of Melancholy«, IN *The Art Quarterly*, n.s., 1 (78), pp.214-243.
 - 25 Novelene Ross *Manet's 'Bar at the Folies-Bergère*, Ann Arbor, Michigan 1982, p.21.
 - 26 W.Benjamin »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, IN *GS, op. cit.*, p.586.
 - 27 Cit. efter *ibid.*, p.587.
 - 28 *Ibid.*
 - 29 Hans Robert Jauss »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität«, IN *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., 1970, p.29. Jvf. iøvrigt Helmut Pfotenbauer *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System*, Stuttgart 1975, pp.29ff, hvorfra denne perspektivering af Benjamin v.hj.a. Jauss er hentet.
 - 30 Jauss »Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo and Stendhal«, IN *Literaturgeschichte...*, *op. cit.*, p.138.

- 31 Benjamin »Das Paris...«, *op. cit.*, pp.585-86.
- 32 *Ibid.*, p.590.
- 33 Nogle vil måske indvende, at antikken for Baudelaire var den hellenistiske/romerske antik. Dette forekommer mig ikke afgørende i denne sammenhæng. Manet var ikke Baudelaire-filolog, men prøvede at male en erfaring.
- 34 Benjamin »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, IN *GS, op. cit.*, I.1.
- 35 Benjamin »Zentralpark«, IN *GS, op. cit.*, I.2, p.681.
- 36 *Ibid.*, p.660.
- 37 Harald Steinhagen »Om Walter Benjamins allegori-begreb«, IN *Kultur & Klasse* 47 (83), p.106.
- 38 I et brev til Horkheimer. Cit. *GS, op. cit.*, I.3, p.1151. Om kvindeligheden som privilegeret materiale for det allegoriske betydningsarbejde se endvidere Christine Buci-Glucksmanns fremragende *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg 1984, specielt kapitlet »Das Weibliche als Allegorie der Moderne«, pp.17ff.
- 39 Clark *The Painting...*, *op. cit.*, p.253.
- 40 Jauss »Literarische Tradition...«, *op. cit.*, p.58.
- 41 *Ibid.*
- 42 Baudelaire »Le peintre de la vie moderne«, IN *Oeuvres complètes* v. Marchel A.Ruff, Paris 1968, p.553.
- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*, p.554.
- 45 *Ibid.*
- 46 Jauss »Literarische Tradition...«, *op. cit.*, p.56.
- 47 *Ibid.*
- 48 Baudelaire »Le peintre...«, *op. cit.*, p.553.
- 49 D.Oehler *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt a.M. 1979, p.248.
- 50 Ross, *op. cit.*, pp.85 & 2.
- 51 Baudelaire *Dagbøger* (overs. af Regin Dahl), Kbh. 1982, p.20.