

**Ian McEwan: Den uskyldige. Roman. (The Innocent. London: Random House 1990). København: Gyldendal 2002. 266 sider. ISBN: 87-02-01121-2 (pb). Pris: 99 kr.**

Berlin danner rammen for denne koldkrigsroman, der allerede er blevet en moderne klassiker. Ian McEwan manipulerer læseren fra en let gabende tilstand af litterær interesse for hans fine sprogbeherskelse til en tilstand af stakåndet hurtiglæsning, når sex, mord og kontrapionage sætter gang i plottet. Hovedpersonen, Leonard Marnham, ankommer som uerfaren, nyuddannet elektriker til Berlin kort efter anden verdenskrigs afslutning for at arbejde på et ikke nøjere defineret projekt for den britiske regering. Snart befinder han sig i en tunnel, som briterne og amerikanerne i fællesskab graver ind under den russiske sektor for at aflytte deres telefonledninger. Jordan begynder på flere måder at skride under Leonards fødder. Arbejdet med kontrapionage rækker ved moralske principper, som han ellers anser for grundlæggende for hans egen konstitution som et kultiveret menneske – ikke mindst da han møder en fraskilt tysk kvinde, Maria, og indleder et forhold til hende og dermed må prøve kræfter med rollen som førsteelsker.

Hvilket portræt tegner McEwan her af Berlin? Romanen navigerer mellem flere forskellige spændingsfelter: moral og hykleri, krig og kærlighed, storpolitik og kontrapionage – men Berlin er mere end en dramatisk sort-hvid kulisse for skæbnens trakasserier på Leonards bekostning. Berlin er koldkrigstidens mentale landskab, den delte by i det delte Europa. Dette menneskeskabte landskab, engang så stolt et centrum for tyske ambitioner om storhed og nu kort efter krigen en udbombet ruinhob med gabende tomme huller, repræsenterer i romanen den skueplads, hvorom Shakespeares lakoniske Iago siger, „Hele verden er en scene, og alle mænd og kvinder kun skuespillere“. På denne scene, koldkrigstidens Berlin, må man kende spillets regler.

Leonard tror, at han kommer til Berlin for at udrette store ting og for med engelsk overlegenhed at diktere, hvordan Berlin atter skal genopbygges uden nogensinde igen at kunne udgøre en trussel mod freden. I stedet kommer byen til ham, overmander ham, korrupperer hans moral og – dette er McEwans mesterligt pikareske twist – sætter narre-

hatten på Leonard, så han mod sin vilje ender med at spille en rolle, som han til enhver tid ville have forkastet hjemme i Tottenham. Han ender med at vandre rundt i Berlin med værende arme, bærende på to kufferter indeholdende det sønderdelte (symbolikken her er til at tage og føle på) lig af den eneste tysker på nær Maria, han rigtigt lærer at kende, den fordrukne eksnazisoldat Otto. Alle vegne spænder skæbnen ben for Leonards forsøg på at slippe af med denne ubehagelige byrde (et ikke helt ukendt fænomen for den engelske nationalpsyke og dens bryderier med „den hvide mands byrde“). Til sidst bliver han nødt til at tage affære og spille med for at skjule sin udåd. Men når han spiller med, er han samtidig nødt til at forråde andre.

Leonard er ikke spionen, der kom ind fra kulden. Han er en brik i et spil, hvor han først, da det er for sent, opdager, at andre manipulerer ham gennem Berlins afkridtede sektioner som en naiv bonde i et storpolitisk skakspil. Berlin repræsenterer derfor ikke blot det fysiske bylandskab, hvis velkendte vartegn (Unter den Linden, Hotel am Zoo osv.) vi har lært at associere med dele af efterkrigstidens historiske holdepunkter. I *Den uskyldige* bliver Berlin en måde at tænke på, en strategi, en matrix for koldkrigstiden – en skueplads, som Shakespeares Iago siger, hvor „alle kender deres udgange og indgange“. Og hvor Leonard må lære at finde stikordet.

*Den uskyldige* blev filmatiseret af Miramax Home Entertainment i 1993. Instruktør: John Schlesinger. Medvirkende: Anthony Hopkins, Isabella Rossellini, Campbell Scott m.fl.

*Kirsten Møllegaard  
University of Hawaii at Manoa  
Honolulu, Hawaii*

**Anne Ring Petersen: Storbyens billeder. Fra industrialisme til informationsalder. København: Museum Tusulanums Forlag 2002. 363 sider. ISBN 87-7289-800-3. Pris: 398 kr.**

I efteråret 1993 blev der på Institut for Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet etableret et Center for Urbanitet & Æstetik, et femårigt forskningsprogram finansieret af

Statens Humanistiske Forskningsråd. Dette center var et tværfagligt forum bestående af forskere fra forskellige humanistiske fag og enkelte arkitekter og billedkunstnere. I dette miljø, hvor man i et indledende stadie karakteriserede arbejdsfeltet som „kunst i byens rum, byens rum som kunst“, skrev forskningsadjunkt ved Institut for Litteraturvidenskab på Københavns Universitet, Anne Ring Petersen, sin ph.d.-afhandling, der har dannet grundlag for bogudgivelsen. Et gennemgående tema fra ph.d. Anne Ring Petersens afhandling, *Storbyens billeder*, er perceptionen af storbyen, som den reflekteres af kunsten, og omvendt storbyen som forståelsesnøgle for moderne kunst.

Selv om det drejer sig om en på en gang specialiseret og almen tekst, kan man spørge, mod hvilke læsere – ud over studerende og fagfolk – bogudgivelsen kan være rettet. Hvilke privatpersoner, kunstnere eller kunstinteresserede har lyst eller tilstrækkelig interesse i emnet til at tage udfordringen i form af 360 A4-sider med en tekst i to spalter, der kun afbrydes af de mest nødvendige illustrationer, op? Det må på den anden side fremhæves, at argumentationen i Anne Ring Petersens tekst har et æstetisk perspektiv.

Bogen er delt op i tre hovedafsnit med hver sin hensigt, og det er udelukkende det første, som nærværende anmeldelse omhandler.

Det er et fundamentalt afsæt for afhandlingen, at man fra de første fin- og populærkulturelle skildringer af storbymiljøer mere eller mindre kan sidestille urbanitet/storbykultur med det moderne. Den modernitet Baudelaire forstod som „den skønhed, der udgik fra den nye flygtige eksistensfølelse som den nye skærpede historiske bevidsthed fremskabte“.

Dickens' London og senere Daumiers Paris er miljøer, hvor oplevelser af kalejdoskopisk eller fragmentarisk karakter kan erkendes, og hvor Baudelaires lære om det moderne håndgribeliggøres. Herfra fortsætter den tematiske gennemgang af kendte værker fra impressionisterne og frem til Bruce Naumans installationer omkring 1970. I alle disse analyser eksamineres værkerne ud fra perspektivet om, hvorledes storbyen eller perceptionen af denne repræsenteres, og der sættes ord på latente implikationer i forbindelse med oplevelsen/aflæsningen af de omtalte værker. Ph.d.-kandidatens beher-

skelse af værkoplevelsens betingelser vækker forventning til det, som hun kunne være nået frem til ved at belyse repræsentationer af præmoderne bevidsthedstilstande og disses beskaffenhed i ældre tiders værker.

Kunstnerisk fremstilling af det moderne liv: Manets berømte maleri fra en parisisk varietet, „Un bar aux Folies-Bergère“, er et værk, der lægger op til en gennemgang af det tilsyneladende omhandlede. Billedet forestiller en bartenderske, der – beroende på et skøn – kunne tænkes at tilbyde ydelser som prostitueret. Denne unge kvinde står dels bag ved varerne på disken, men også foran et spejl, i hvilket man ser, hvad der foregår i planet foran hende, hvor maleriets beskuer selv må være placeret. Bartendersken fremstår med sin nedringede kjole selv som en vare og ses i spejlbilledet bag hende i samtale med en herre, hvis placering i det imaginære rum foran baren er sammenfaldende med betragterens. Det kan ikke udelukkes, at den ukendte herre, som betragteren må dele sin voyeurisme med, forespørger om priserne. Øjeblikkets enhed brydes, idet de to hovedpersoners spejlbilleder er forskudt i forhold til beskuerens vinkel. Varietés scenen, der udgør spejlbilledets mellemgrund, imaginært umiddelbart bag ved betragteren, er på grund af synsvinklen usynlig, bortset fra en trapezartists ben øverst i billedet. Den usynlige scene tilføjes yderligere ambivalens i kraft af de velklædte næsten udklædte tilskuere, som i spejlbilledets baggrund kan iagttages fokuserende op mod den for beskueren skjulte scene.

Der er skabt begrebs- og betydningsmæssige forskydninger og sammenfald i denne komposition, der forhindrer beskueren i at danne sig et sammenhængende overblik. En kunstnerisk fremstilling af det moderne liv i al dets uoverskuelighed.

I forbindelse med gennemgangen af futuristerne og nogle af Boccionis værker nævnes noget, som bliver kaldt *et futuristisk blik, et dynamiseret, subjektivistisk og selvrefleksivt blik*, der vinder betydning som et billedets andet tema. Som et generelt træk i tekstens argumentation inddrages beskuerens eget blik som et betydningsladet element i selve værket.

Om værker med en indbygget „dobbelt iagttagelse“ hedder det senere, at denne opstår, fordi „en simpel iagttagelse“, dvs. en

iagttagelse af den ydre virkelighed, der repræsenteres ved den blotte imitation eller for den sags skyld fotografiske gengivelse af motivet, ikke kan gengive byens kompleksitet eller „kommentere byens internalisering i subjektets bevidsthed“.

I kapitlet „Mellem systemets orden og sansningens fragmentering“ hedder det, at den løsning, som mellemkrigstidens avantgardekunstnerne nåede frem til „på de repræsentationsproblemer, som rejstes med de realistiske og naturalistiske billedskemaers kapitulation over for den urbane livsverdens kompleksitet [...] fandt sit udgangspunkt i en forskydning af opmærksomheden væk fra byens ydre perciperbare realitetsslag til dens mere abstrakte systemisk-funktionelle sammenhænge“.

Således kunne man forklare det abstrakte eller nonfigurative maleri opstået ganske kort. Mondrians stilistisk systematiske skildring af Manhattan, *Broadway Boogie Woogie*, finder eksempelvis gennem dette citat fra Tygstrup sin plads i denne sammenhæng: „Byen er altså på en særlig måde både nærværende og fraværende, nærværende som en sum af systemelementer, fraværende som steder. Byens umiddelbare topografiske miljø optræder dislokeret, genindskrevet på et abstrakt kort.“ Denne opfattelse rummer måske en indikation af, at eksempelvis et af de fuldbyrte abstrakte malerier af Mondrian ville kunne opfattes som et trin længere i storby/modernitetens udvikling end et af en forgænger som Robert Delaunay. Den unge Delaunays malerier af det nyopførte Eiffeltårn får disse ord med på vejen i et citat fra Robert Hughes: „Det enorme gitter, der rejste sig over Paris med himlen dansende gennem sig, blev hans grundlæggende billede af moderniteten: lys set gennem en struktur.“

En anden fransk maler, der associeres med kubismen, Fernand Léger, kan også ses som eksponent for denne fase, hvor modernitetens systemanalogier sammenstilles med fragmentariske sanseindtryk: „Hos Léger springer det i øjnene, hvorledes referencerne til produktions- og transportsystemer, til det maskinelle og monterede sættes i relation til enkeltstående sansninger: røg fra en skorsten, skikkelser på vej ned ad en trappe, en arbejder i færd med at betjene en maskine.“

I kapitlet „Metropolen som montage“ eksamineres forskellige eksempler på foto-

montage, og det viser sig, at dette medie, som henholdsvis Grosz og Heartfield samt de berlinske dadaister krediteres for at introducere 1916-18, var som skabt til at skildre storbymentaliteten: „De uformidlede motiv- og skalaspring bevirker i forening med den rumlige diskontinuitet, at virkelighedsfragmenterne vristes fri af de vante fysiske og topografiske sammenhænge, som vores rumopfattelse og orienteringsevne er afhængig af.“ Mediet var velegnet, da de implicerede kunstneres arbejde eksplicit var forbundet med industriens/masseproduktionens metode, og endvidere kunne de opfatte sig som billedmekanikere, der producerede meddelelser efter et mekanisk princip.

Fotomontagen blev nogle årtier senere, i 1956, anvendt som medie i et af popkunstens ofte reproducerede værker, Hamiltons *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?* En massemediernes æra, hvor virkelighedsoplevelsen syntes filtreret gennem levende billeder, andet reproducerbart materiale og forbrugsæstetik, havde meldt sin ankomst. Rauschenbergs blandingsteknik, serigrafisk oven på maleri, beskrives som avislayout, en modtagelig ufokuseret måde at assimilere indtryk af en tilfældig og ustruktureret karakter etc.

Minimalismen, Duchamps ready made og popkunsten bringer læseren videre til installationskunsten, der runder bogens første del af, og som benævnes som det hidtil mest komplekse medie.

Aspekter ved minimalistisk kunst beskrives bl.a. i citater fra den minimalistfjendtlige Michael Frieds artikel, „Art and Objecthood“. Fried finder denne kunstform teatralisk, idet den er optaget af de faktiske omstændigheder, under hvilke betragteren møder værket, hvorved værket så at sige reduceres til et objekt i en situation, der nærmest pr. definition inkluderer beskueren.

Den indbyggede skelen mellem kunst og virkelighed i ready made-konceptet, popkunstneres optagethed af varen som en udstillingsgenstand med indbygget fetichdyrkelse og endelig minimalismens aftvingelse af beskuerens meddelagtighed i værket bringer teksten frem til en redegørelse for særlige forhold vedrørende installationskunsten.

I gennemgangen af Bruce Naumans *Dream Passage* og *Live Taped Video Corridor* fra henholdsvis 1983 og 1970

registreres yderligere aspekter ved storby-perceptionen herunder gangæstetisering, der ifølge kulturteoretikeren Michel de Certeau indebærer, at det at gå er en i sig selv betydningskabende handling, en rumlig omsættelse af stedet i handling, såvel som talen er en akustisk oversættelse af sproget i handling.

Udgivelsen peger i retning af, at Center for Urbanitet & Æstetik må have haft et relevant sigte i sammenstillingen af modernitet og urbanitet – i hvert fald som det kommer til udtryk igennem Anne Ring Petersens tekst. Hendes analyser af kunstværkerne med opmærksomheden rettet på den æstetiske og konstitutionelle refleksion kan være til inspiration for andre, der skriver om samtidens og den moderne kunst.

Selve udgivelsen hæmmes af, at fravalget af det grammatiske komma nedsætter læsehastigheden og tilegnelsen af de fortrinsvis lange sætninger med mange led.

*Henrik Spang-Hanssen  
Billedkunstner*

**Erik Steffensen: Valbyengelsk: Familie-billeder. København: Gyldendal 2003. 163 sider, illustreret. ISBN 87-02-02449-7. Pris: 198 kr.**

Det kan, som bekendt, ofte etnografisk være givtigt at læse monografier som fiktioner og anden litteratur monografisk eller informantisk. Allerede titlen på bogen her turde lægge op til at lade sig fortolke som en eksemplarisk variation over det sahlinske lokal-global-tema: „jiving to the world beat while making their own music“.

Forfatteren Erik Steffensen er professor i grafisk kunst ved Det Kongelige Danske Kunstakademi og vel mest kendt for (også i enkelte bøger) at anvende mediet det bearbejdede fotografi.

Kompositionelt er erindringsbogen da også bygget finurligt dia(s)kronologisk op med små reflekterende sidebemærkninger om kunst og eksistens – hverken mere eller mindre, ofte raffineret eftertænksomt, ofte på grænsen til plituden. De varierede kapitel-omfang synes at tage afsæt i en stilfærdigt konsistent metaforik (Månelanding, bilmærket Saturn, TinTin og meget andet kan bringes til at hænge meget godt sammen).

Valby er rammen om Steffensens barn- og ungdom. Engelsk er den massive mediekulturelle påvirkning og stederne, hvor kunstneren søger sine motiver. Det valbyske antager derfor form af en prægning og af en – efter alt, også et par enkelte lydprøver, at dømme tydelig og lidet køn – accent, som man kan søge at bakke sig fri af og alligevel må vedstå sig. Det engelske er de rejsemål, i fantasien eller fysisk Australien og USA, der bringes til at fungere som flugtlinjernes mål og med – muligheder for at krænge det småtskårne, beklumrede og provinsielle (Valby, danske, europæiske) af sig og erhverve sig en frigørende hjemløs identitet i kunstens Internationale og eksistensens Kosmópolis (blandt postmoderne aboriginer, inuitter og andet godtfolk). For så alligevel at forsone sig med sin herkomst ved – som bogen slutter – at holde en 25-års klassefest for de gamle kammerater fra Rughavevejs Skole, formentlig i 2003.

Det lyder alt sammen som erindringer skrevet af en gammel mand. Det er det også, hvis man med forfatteren (født 1961) regner sig selv for „færdig med fyrre“, i hvert fald færdig med noget, fx et livsafsnit. Og det lykkes ham faktisk at få 1970'erne til at fremstå, som var det næsten 1870'erne, dels støttet på barndomsbydelens voldsomme fysiske ændringer og en kategorisk distanceret beskrivelse af køleskabe, fotografi-apparater, sko, singleplader, bilmærker (dog ikke Porsche), skolelærere og travheste: Så tror pokker, man kan retro'e senhalvfemserne! Dette er givetvis også et eksistentielt projekt – at få Valby på afstand, den rette afstand, bevaret på (førdigitale, forstås) *negativer*, som kan fremkaldes og revideres i enhver forstand og monteres sammen med fx billeder fra Det Store Hul i New York i 2002.

Barndomsmiljøet var arbejderklasse („med egne kulturelle værdier. Hvilke jeg bare har svært ved at få øje på“, s. 95). De altdominerende træk – og forfatteren har en næsten manisk sans herfor – var det freudianske tvillingepar: penge og lort.

Penge, som der var for få af, afbetalingsgæld, hangen til småspilleri, muligheden for at leve af sin kunst og meget mere. En art besættelse, som i bogen lader Told- og Skats bygninger plus banker være karakterarkitekturen i det danske kulturlandskab. Lort som efterladenskaber af enhver art, men