

Storbyen set impressionistisk og ekspressionistisk

**En litteraturhistorisk behandling
af Herman Bangs *Stuk* og
Tom Kristensens *Livets arabesk***

Litteraturhistorie II projekt

af

Henriette Sørensen & Troels Poulsen

Vejleder: Flemming Lundgreen-Nielsen

1. Indledning.....	3
2. Stuk som impressionistisk storbyværk.....	4
2.1 Fra fæstningsanlæg til storby – Københavns omdannelse i årene op til Stuk.....	4
2.2 Opbygningen af illusionen om byen København.....	5
2.3 Udgangspunktet for Bangs impressionistiske teknik.....	7
2.4 Stuks komposition og titel – et kunstnerisk spejl for storbyen København.....	8
2.5 Titlen Stuk som tematisk symbol.....	9
2.6 Victoria-Theatret som stuk.....	10
2.7 Konferensraad Hein og banken som stuk.....	12
2.8 Bruddet med den episke form - impressionistiske øjebliksbilleder i Stuk.....	14
2.9 ”Klippetoppe, adskilte langs Horisonten”.....	16
2.10 Individualisering af karaktererne i Stuk.....	18
3. Storbyen som spejl for det menneskelige forfald.....	20
3.1 Herluf Berg – Stuks passive centrum.....	20
3.2 Kærlighedsforholdene bag den borgerlige facade.....	23
4 Stuk i kunstnerisk perspektiv.....	26
4.1 Kunstovervejelser i Stuk.....	26
4.2 Dekadence og mangel på idealer i Stuk.....	28
5. Livets arabesk som ekspressionistisk storbyværk.....	30
5.1 Det historiske og kunstneriske udgangspunkt for Livets arabesk.....	30
5.2 Storbybilledet i Livets arabesk – forvrænget og moderniseret.....	32
5.3 Det meningsløse og smukke - Kompositionen og titlen Livets arabesk.....	35
5.4 Baumann - Indre tomhed i overklassen.....	37
5.5 Bruddet med religiøsitet.....	39
5.6 Skønheden i proletariatet.....	40
5.7 Den ophøjede æstetiske ro.....	42
6. Livets arabesk i kunstnerisk perspektiv.....	43
6.1 Æstetik og ekspressionisme i Livets arabesk.....	43
6.2 Nedbrydningen af kunsten i Livets arabesk.....	46
7. Konklusion – Kunstnerisk bevidsthed i Stuk og Livets arabesk.....	49
8. Litteraturliste.....	50

1. Indledning

Herman Bangs *Stuk* fra 1887 og Tom Kristensens *Livets arabesk* fra 1921 er prosaværker, der begge har storbyen som ramme for handlingen. Storbyen er dog mere en blot en kulisse i de to værker. Forfatterne udtrykker igennem fremstillingen af storbyen værkernes tematik og bruger storbyen som et symbol på storbymenneskets skæbne.

De to forfattere fremstiller dog storbyen på vidt forskellig vis. Herman Bang giver i *Stuk* et minutiøst billede af samtidens København i 1880'erne, der i tiden var præget af en kraftig udvikling og befolkningsvækst. Værket er vigtigt i dansk litteraturhistorie, fordi det både er det første danske eksempel på et decideret storbyværk, og fordi Bang benytter en impressionistisk teknik, der er mere gennemført end tidligere set i dansk litteratur. Gennem denne teknik udtrykker Bang et bevidst negativt syn på Københavns udvikling, og det er derfor vigtigt at skelne mellem værkets kunstneriske og faktuelle dimension.

Hvor Bang i *Stuk* gør storbyen genkendelig, er Tom Kristensens storbybillede i *Livets arabesk* bevidst forvrænget. Værket er et af de få ekspressionistiske prosaværker i dansk litteraturhistorie. Inspireret af tidens krige og revolutioner maler Kristensen på ekspressionistisk vis et ekstremt og kaotisk billede af en ikke genkendelig storby på vej i opløsning.

Formålet med opgaven er at belyse, hvordan forfatterne skildrer storbyen henholdsvis impressionistisk og ekspressionistisk. Hvordan opbygger forfatterne på impressionistisk og ekspressionistisk vis en illusion om storbyen? I den forbindelse er det relevant at undersøge, hvordan skildringen af storbyen i de to værker har relation til deres samtidige historiske og kunstneriske periode. Hvilke syn har forfatterne på storbyen, og hvordan er synet på kunst i de to værker? Hvordan skildrer forfatterne henholdsvis forfald og kaos i storbyen i de to værker? Gør forfatternes kunstneriske valg værkerne svære at læse?

Opbygningsmæssigt har vi valgt at begynde med den litteraturhistoriske behandling af *Stuk*, hvorefter vi i anden halvdel af opgaven behandler *Livets arabesk* og sammenholder de to værker.

2. *Stuk* som impressionistisk storbyværk

Kunstnerisk er *Stuk* et eksperiment. Litteraturhistorisk set er værket det første gennemførte danske eksempel på et storbyværk, det vil sige et værk, hvis vigtigste centrum er storbyen. Centrum i *Stuk* er København i 1880'erne, en by, der fra 1850 og frem til årene omkring udgivelsen af *Stuk* havde gennemgået en markant udvikling. Når Bang vælger at skrive om byen skyldes det dels, at han har en bestemt holdning til denne udvikling, og dels en kunstnerisk ambition om at skrive et værk, der markerer en nyskabelse i litteraturen. Stilistisk set bruger Bang således en udpræget impressionistisk teknik, der er mere gennemført end før set i dansk litteraturhistorie. Vi vil i det følgende skitsere de vigtigste historiske og kunstneriske forudsætninger for *Stuk* og undersøge, hvorledes Bang gennem den impressionistiske teknik giver et mangfoldigt billede af storbyen, der samtidig afslører hans syn på Københavns eksplosive udvikling som værende 'stuk'.

2.1 Fra fæstningsanlæg til storby – Københavns omdannelse i årene op til *Stuk*

"Levende er her blevet i Staden!"¹. Således kommenteres indtrykkene af det for læseren nye og moderne fænomen, storbyen, som Herman Bang i *Stuk* giver et guidet indblik i. Københavns omdannelse til storby sker i slutningen af det 19. århundrede efter en periode på 100 år, hvor iøjnefaldende få forandringer har sat sit præg på byen. København fremtræder på det nærmeste i samme skikkelse i 1750 som i 1850, og byen kan i perioden karakteriseres som en fæstningsby. Geografisk set ligger gadenettet således uforandret i den tætsluttende ring af voldanlæg, der omkranser hele byen.

Fra 1850 gennemløber København en eksplosiv udvikling. Ved indførelse af næringslovgivningen, der sikrer total næringsfrihed, sprænger den gamle by i 1857 sine middelaldervolde, og byen ekspanderer voldsomt og brolægger landskabet. Dermed fjernes også det gamle fæstningsanlæg, der ikke havde været udsat for angreb siden 'Stormen paa København' i 1659. Grænsen mellem by og land bliver ophævet, og gadenettet vokser med bebyggelse og forbindelsesveje til de nye kvarterer uden for voldene. De gamle porte Nørreport, Østerport og Vesterport rives ned og giver bønderne plads til at komme igennem til det sammensnørede samfund, der tidligere fandtes inden for murene.²

Efter 'Stormen paa Dybbøl' i 1864 mister Danmark Slesvig, Holsten og Lauenburg, og grænsen mellem Danmark og Tyskland rykkes op til Kongeåen. Et nationalt spørgsmål bliver rejst, og tabet i

¹ *Stuk*, s. 5

² Mortensen, 1997, s. 109-118 og Michelsen, 1974, s. 7-18

krigen kommer til at udgøre et dominerende element i de fleste danskeres bevidsthed. Landet decimeres i bogstaveligste forstand, og alting rykker tættere på København. Det danske jernbanenet bliver udbygget, og i 1870 træffes der beslutning om at udvide med det jernbanenet, der eksisterer i dag. Jernbanenettet sikrer bedre forsyning og eksportmuligheder til erhvervslivet.³ Tabet af Sønderjylland og udvidelsen af infrastrukturen medfører en økonomisk fremgang, der er større end nogensinde før. Fremgangen i erhvervslivet medvirker til omfattende vandringer fra provinsen til byen og bevirker således en intensiv befolkningsrokade. Denne urbaniseringsproces øger befolkningstilvæksten, og på 30 år frem til 1890 bliver indbyggertallet mere end fordoblet. København kommer således i 1880 på niveau med europæiske byer som Lissabon, Edinburgh, München og Dresden i kraft af sit indbyggertal på 235.000. Storbyen dannes med strøggader, boulevarder og stukdekorerede facader, og begrebet myldretid dukker op som fænomen.⁴ Endvidere tilfører de mange tilflyttere byen en kulturel udvikling, men alligevel er byen dog stadig præget af konservatisme i årene omkring *Stuk*.

2.2 Opbygningen af illusionen om byen København

Det er tydeligt, at Herman Bang i skabelsen af *Stuk* har samlet indtryk fra samtidens København og har været bevidst om byens udvikling. Troskaben mod byens topografi og geografi ses allerede fra første side i værket, hvor Bang levende og udførligt beskriver de to karakterer, Berg og Lange, der i en droske kører gennem byen. Der berettes bl.a. om, hvordan drosken bevæger sig ”ad gamle Frederiksborggade til” og videre af både ”Købmagergade, Østergade, Ny-Østergade, Skt. Annæplads og Amaliegade”⁵. Gennem drosketuren illustrerer Bang, hvordan København er en by med tempo:

”Lig en hel Armé strømmede Arbejderne langs Fortovene ud ad Broen – som en taktfast March lød det mod Stenene; og midt ad Gaden, paa Sporet, klemte de oplyste Theatervogne frem, tre i Rad, propfulde, med glade, hætteklædte Damer, der hang og red helt ud paa Platformene”⁶.

³ Haue, 1993, s. 14-17

⁴ Mortensen, 1997, s. 109-118 og Michelsen, 1974, s. 7-18

⁵ *Stuk*, s. 5-6

⁶ *Stuk* s. 5

Således fornemmes et mylder af både arbejdere og fint påklædte teatergængere, der i aftenens skumring alle bevæger gennem den oplyste stads midte, arbejderne ud ad byen og teatergængerne ind mod det kulturelle centrum.

Hele denne åbning af værket illustrerer således byens liv i aftentimerne, og i værket ses også, hvordan nedlæggelsen af middelaldevoldene øger indflytningen til hovedstaden. De geografiske og de kulturelle afstande mellem land og by er formindsket:

”Der er jo ingen Provinser mere, sagde han og slog Haanden ud mod Passagen og Mængden. Det er jo kun ét eneste stort København, det hele...”⁷(...) ”Hvad er Afstandene nu? Er det Afstande at tale om? Aarhus og Odense er rene Forstæder til det nye København”⁸.

Stuks persongalleri er samtidig rigt repræsenteret af tidligere provinsboere. I scenen i Tivoli ses eksempelvis, hvordan de jyske tilflyttere griner af ”den jyske Vittighed”⁹, mens den helt går hen over hovedet på Konferensraaden, Hein, der blot må tilføje:

”- Ja – Liv er her blevet.”¹⁰

Indflytterne skaber altså liv, men samtidig antydes en kløft mellem storbymiljøet og det provinsielle miljø. Storbyen er i *Stuk* således et klart centrum for hele den igangsatte drift og udvikling, mens provinsen ligger som en slags fortidsverden i periferien. Særligt de kvindelige karakterer som fru Gravesen og Fru Martens har svært ved at tilpasse sig storbyens hektiske liv og længes nostalgisk efter fortiden. En tid, der forbindes med tryghed og med menneskelige værdier, og som står i skarp kontrast til facadebyggeriet i *Stuk*.¹¹

Gennem de præcise bybilleder skaber Bang en troværdighed omkring *Stuk* som et samtidsbillede af København, men som læser er det værd at være bevidst om, at Bangs værk i høj grad også har en kunstnerisk dimension, der udtrykker et bevidst negativt livssyn. Bangs stilistiske værktøj til at opbygge troværdighed om bybilledet og det negative livssyn er hans impressionistiske teknik, der giver værket en karakter at være en samling af indtryk fra storbyen.

⁷ *Stuk*, s. 32

⁸ *Stuk*, s. 68

⁹ *Stuk*, s. 20

¹⁰ *Stuk*, s. 20

¹¹Jf. Michelsen, 1974, s. 36-38

2.3 Udgangspunktet for Bangs impressionistiske teknik

Det franske ord 'impression' oversættes på dansk til 'indtryk', og det er netop indtrykket af det enkelte øjeblik, der er i fokus i impressionismen. Betegnelsen impressionisme opstod første gang inden for malerkunsten i 1874 i en kommentar fra en journalist til Claude Monets maleri, *Impression. Soleil levant*.¹² Betegnelsen var egentlig ment nedsættende, men blev i årene efter til en fast stilbetegnelse i malerkunsten. Impressionismen kom her til udtryk i et ønske om at opfange virkeligheden i et øjebliksbillede, og centralt blev derfor øjets opfangning af farverne og lysindtrykket i den enkelte situation. Ethvert øjeblik er et udtryk for en unik lysætning, da lyset konstant er vekslende. For at opnå største grad af objektivitet må kunstneren derfor give afkast på det fortællende element til fordel for det flygtige i sansningen af øjeblikket.¹³

Betegnelsen impressionisme blev først senere overført som en stilbetegnelse i litteraturen og må her ses i relation til udviklingen af den moderne skønlitterære prosalitteratur i årene efter 1870. En vigtig udvikling i denne periode er bruddet med den klassiske litteratur fra før 1870, der prioriterer en episk fortælleform, hvor fortælleren træder direkte frem i værket. Beskrivelserne har her en tendens til at blive et udtryk for forfatterens subjektive holdning, hvilket bl.a. Georg Brandes i samtiden påpeger med et udsagn om, at den klassiske stil "roser i stedet for at male".¹⁴

En tendens i litteraturen fra 1870'erne er, at naturvidenskabens idealer begynder at spille en fremtrædende rolle som forbilleder for skabelsen af værkerne. Dette kommer i 1870'erne til udtryk i en naturalistisk skønlitteratur, der bryder med den klassiske idealisme til fordel for et objektivitetsideal om at gengive den enkelte situation, som den er i virkeligheden.¹⁵ Det fiktive element i den klassiske litteratur tilsidesættes til fordel for realistiske skildringer, der prioriterer miljøer og karakterer højere end en episk handling. Samtidig forsvinder fortælleren i langt højere grad bag de enkelte karakterer, der bliver individualiseret gennem stigende brug af direkte tale. Målet for naturalismen er derfor at producere realistiske billeder så nøjagtigt som muligt, hvilket den franske naturalistiske forfatter Emile Zola er et eksempel på. Zola hæfter sig ved, at beskrivelse ikke længere skal være et ornament, men i stedet skal betragtes som et nødvendigt led i karakteristikken af personer og miljøer. Dette fører til meget grundige beskrivelser, hvor objektivitetsidealet bliver, at forfatteren søger at få hver en detalje med i beskrivelsen.

Impressionismen opstår for alvor som stil i litteraturen i 1880'erne og kan som ses en konsekvens af det uoverskuelige i naturalismens ideal om at afbilde hver enkelt situation objektivt og

¹² Munk, 1993, s. 8

¹³ Møller Kristensen, 1955, s. 22

¹⁴ Møller Kristensen, 1955, s. 15

¹⁵ Møller Kristensen, 1955, s. 17-18

fyldstgørende.¹⁶ Opfattelsen af en situation vil altid hvile på den enkeltes indtryk af situationen, og den impressionistiske forfatters opgave bliver som i den tilsvarende malerkunst at opfange karakteristiske indtryk og skildre dem i en løs og passiv form, der kun afbilder overfladen.

Dermed bliver den impressionistiske litteratur et udtryk for en form med højere vægt på det sceniske end både naturalismen og den klassiske roman. Impressionismen veksler som litterær stil fra forfatter til forfatter. Vi vil derfor ikke gå ind i en deskriptiv fremstilling af stilens generelle kendetegn, men fokusere på, hvordan Herman Bangs impressionistiske stil kommer til udtryk i *Stuk*.

2.4 *Stuks* komposition og titel – et kunstnerisk spejl for storbyen København

På det ydre kompositoriske plan er *Stuk* delt op i to dele med titlerne *Regn af Guld* og *Regn af Aske*, og hver af disse dele er delt op i fem kapitler hver. Bang har selv påpeget værkets strenge symmetriske form,¹⁷ der symbolsk afspejler temaet om storbyen Københavns stigning og forfald, med første del som en opadgående kurve og anden del som en tilsvarende nedadgående. I de to begyndende kapitler i *Regn af Guld* opbygges Victoria-teatret som en form for centrum i værket og København. Tredje kapitel omhandler karakterernes problematiske kærlighedsforhold, der især er af udenomsægteskabelig karakter. Storbyen København er på sit højeste i første dels fjerde og femte kapitel, hvor teatret funkler. I anden halvdel styrter alt det, der blev opbygget i første del, sammen. Victoria-teatret begynder i de to første kapitler at revne økonomisk og troværdighedsmæssigt, og i tredje kapitel styrter kærlighedsforholdene sammen. I værkets to sidste dele går teatret fallit, og de enkelte involverede skikkelser gennemgår personlige tab eller fysisk forfald.

Bangs kompositoriske teknik er på dette overordnede plan impressionistisk, fordi han som forfatter forholder sig passiv og lader kompositionen være et spejl for den tematiske udvikling. Symmetrien er flere steder så gennemført, at der er direkte referencer mellem de enkelte kapitler. Da Berg i desperation går på Langlinie i sidste kapitel, er der således en direkte reference tilbage til sidste kapitel i første del, idet skibene forekommer ham ”ligesom uhyggelige Gengangere af Sommerens glade Sejlere”.¹⁸ Alt liv på havnefacaden er sygnet hen i anden del, hvilket symbolsk understreges af, at vejret ikke længere er klart og solrigt som i første del, men gråt og tåget. Bangs impressionistiske lys - og stemningsbilleder viser derved byens deroute meget klart, og læseren bliver dermed en beskuer til storbyens udvikling. En stor del af opgaven bliver således som i eksemplet at tolke de tæt ladede symboler.

¹⁶ Møller Kristensen, 1955, s. 20

¹⁷ Bang, 1887, In: Nilsson, 1965, s. 210

¹⁸ *Stuk*, s. 217

Et andet eksempel er fyrværkeriscenen i slutningen af bogens første kapitel, hvor himlen lyses op af raketterne, der beskrives som ”hurtigfødte Stjerner” og ”kunstige Stjerner”. Disse stjerner bliver et symbol på værkets ledemotiv om regnen af guld og aske: Succesen er hurtig opstået og bygger på et kunstigt fundament. Det lys, der følger med succesen, vil derfor som raketterne gå ud efter kort tid. I scenen umiddelbart efter fyrværkeriet finder flere af deltagerne én af de nedstyrtede raketstokke:

” Fru Canth raabte fra Fortroppen, hvad det var, og alle standsede og tog om den mærkelige Stok, til Fru Canth sagde:

- Uh, man bli’r jo sort om sine Handsker, og smed den.”¹⁹

Hvor de lysende raketter var et symbol på første dels regn af guld, er den tilsødede raketstok bogstaveligt talt nedfaldet aske, der varsler anden dels deroute. Citatet illustrerer Bangs impressionistiske teknik, der i *Stuk* kan karakteriseres som pseudoobjektiv. I citatet gives således ingen forfatterkommentarer, og betydningen af fundet af raketstokken er overlagt til læserens tolkning af Fru Canths replik.

Bang bruger altså på impressionistisk vis den overordnede komposition som et spejl for værkets tematik. Alt dette kan ledes over mod værkets titel, *Stuk*, et ord, der bliver et ledemotiv for hele værket.

2.5 Titlen *Stuk* som tematisk symbol

Betydningsmæssigt er stuk en blanding af kalk og gips, som kan formes og anvendes til udsmykninger af loft og vægge. Stuk kan samtidig forgyldes, og Bang bruger i *Stuk* ordet i betydningen falsk overflade og forfald.²⁰ Ordet fungerer ikke blot som titel for Bangs roman, men er et hovedbegreb og et billede på den overordnede tematik, hele værket er bygget op omkring. *Stuk* er med andre ord gennemsyret af symboler på den stuk, der lurder under overfladen.

Tydeligst alluderes til stuk i værkets komposition. Den optimistiske opbygningsfase og hele stigningen i del I ”*Regn af guld*” er stuk, idet guldet i del II ”*Regn af aske*” forvandles til aske, selvom det ikke er kemisk muligt.²¹ Altså må guldet være forgyldt gips for at kunne omdannes til aske. Med andre ord: Stuk.

¹⁹ *Stuk*, s. 25

²⁰ På *Ordbog over det danske sprogs* hjemmeside fremgår det, at ordet har fået en mere nedsættende betydning i retning af noget uægte efter Bangs *Stuk*. Se <http://ordnet.dk/ods>

²¹ Jf. Mortensen, 1997, s. 114 In: Lundgreen-Nielsen, 1997, (red.)

Stuk er i høj grad også stuk på det indholdsmæssige plan. Dette illustreres eksempelvis i afsnittet om Gravesens bal, hvor redaktionssekretær Gravesen afholder bal for at afsætte sine seks døtre. Under forberedelserne bestræber døtrene sig på at gøre hjemmet mere præsentabelt ved at tilsløre forfaldet i de gamle stuer:

”- Jeg tror ikke, her er et helt Stykke i Huset, sagde Frøken Frederikke rasende: Bagfyldingen faldt af en Sofa, hun og Vilhelmine slæbte.”²²

Familien tildækker det faldefærdige og opsætter facader af pynt og lånt inventar. Det er dog blot midlertidige tilsløringer af den reelle virkelighed, og Gravesens egentlige økonomiske status. Gravesens bal er dermed stuk.

Værkets to mest fremtrædende eksempler på stuk-begrebet er dog Victoria-Theatret og banken, der er centrale for hele udviklingen eller nærmere afviklingen i *Stuk*.

2.6 Victoria-Theatret som stuk

Victoria-Theatret er stuk. Et forgyldt facadebyggeri af lutter stukkatur, der efter nogen tid indtager en ubehagelig svampelugt og afdækker, at alting er ved at gå i forrådnelse. Råddenskabens afslører, at Victoria-Theatret er bygget på sumpen af de gamle voldgrave. Det er symbolske rester fra fortiden, som overlever og synligt bryder frem som forfald. Som stuk.²³ Victoria-Theatrets skæbne er hermed beseglet allerede fra opførelsen.

Teateret tillægges en stor betydning som offentligt rum. Det er centrum for storbyens sociale liv, og det rejses som symbol på det nye København:

”(...)dette Theater, der fortryllede ham, saa fuldt af Liv; hvor alt virkede, som byggede de derinde en hel Stad; dette Theater, som blev ham et Symbol, det store Symbol på denne ganske By, der begyndte at *leve*.”²⁴

Victoria-Theatret kan i citatet tolkes som en form for miniature på udvidelsen af København, og Bang opbygger derved en impressionistisk spejleffekt mellem teatret og byen. Beskrivelserne af de konkrete bebyggelser, med alt hvad det indebærer af stilladser, bjælker, stiger og hamre, kunne

²² *Stuk*, s. 132

²³ Jf. Mortensen, 1997, s. 114 In: Lundgreen-Nielsen, 1997, (red.)

²⁴ *Stuk*, s. 44

meget vel være dediceret til byfornyelser i større omfang. I del I, i andet kapitels første scene inspicerer Herluf Berg den igangværende byggeplads sammen med den ledende bygmester Martens. Bang beskriver Berg stående midt i byggerodet på en gyngende bro ”midt mellem Victoria-Theatrets Himmel og Jord”²⁵. Et tydeligt symbol på, at Bang i *Stuk* ønsker at fremstille Victoria-Theatret som en verden for sig. En verden med sin egen sfære.

I den store foyer står sejrsgudinden Nike som frontfigur i teatrets midte. Figuren er opført i bronzeret papmaché og er blot en overfladefigur, et forgyldt ornament som resten af Victoria-Theatret. Den er med andre ord falsk. Nikes symbolske sejrsværdi bliver derfor et billede på en overflade med ydre pragt, der ikke kan sejre, hvis indersiden er falsk. Paradoksalt nok betyder ”Victoria” også sejr, hvilket yderligere illustrerer den falske facade.

Det økonomiske fundament, teatret er bygget på, er også blot overfladeværdi. Forretningen drives på veksler, der ikke svarer til teatrets reelle værdi, men kun giver det de fornødne kreditmuligheder. Det giver netop kapital nok til premieren, men allerede under lægekongressen, der afholdes i slutningen af femte kapitel i del I *Regn af guld*, fornemmes en skrantende økonomi. Det er derfor ikke tilfældigt, at det er forestillingen, ”Prinsesse af Bagdad”²⁶, der opføres under kongressen:

”Det var som hele Salen blev kun ét Øre under denne Kærlighedshistorie til Klang af Guld (...)”²⁷

I den symbolske betydning af stykket sejrer guld det over kærligheden²⁸, hvilket på højdepunktet af kapitel fem i del I blot er en tilsløring af det forfald, den stuk, der afsløres, som del II skrider frem. Herman Bang opretholder her på impressionistisk vis den pseudoobjektive stil ved lade sin pointe fremstå som et skuespil. At det regner med guld på scenen er samtidig en symbolsk fortolkning af den økonomiske tilstand og ikke mindst begyndelsen på afsløringen af stukken. Guld det er ikke et symbol på indtægter, men derimod udgifter, midler teatret med Adolf i spidsen selv har lagt ud for at opsætte forestillingen. ”De hører til Driftsomkostningerne”²⁹ er således Adolfs kommentar til kongressen, hvilket peger frem mod det økonomiske forfald. I slutningen af første kapitel i del II ”*Regn af aske*” aftaler Adolf og Spenner således i al hemmelighed at agere fuldt hus ved at snyde med fribilletterne. Dette for at imponere banken. Det kan dog ikke skjules længe bag facaden, og

²⁵ *Stuk*, s. 26

²⁶ *Stuk*, s. 101

²⁷ *Stuk*, s. 105

²⁸ Jf. Secher, 1973, s. 153

²⁹ *Stuk*, s. 111

falskneriet bliver begyndelsen til teatrets fallit.³⁰ Ikke kun ledelsen af Victoria-Theatret har hemmeligheder for hinanden:

”Alle havde Hemmeligheder I Victoria-Etablissementet med hinanden og for hinanden lige ned til Kelnerne”³¹

Direktionen har hemmeligheder for resten af personalet, der ikke er delagtiggjorte i teatres økonomiske vanskeligheder. Tillige har personalet hemmeligheder for hinanden og for ledelsen, og i teatrets køkken afsløres chefkokken Hr. Desgrais kasserede og halvfordærvede kød af den nysgerrige og snagende Fru Martens. Facaderne krakelerer, og teatrets skæbne bliver derved en komposition i kompositionen, der udtrykker hele værkets symmetriske kurve.

2.7 Konferensraad Hein og banken som stuk

Finanserne spiller en markant rolle i *Stuk*, og den vigtigste karakter i den forbindelse er Konferensraad Hein. Hein kan ses som et fiktivt billede på finansmanden og bankdirektøren Carl Frederik Tietgen³², der i årene op til *Stuk* udmærker sig i stort internationalt format som den første moderne kapitalist i Danmark. Tietgen arbejder bl.a. for at indføre nye finansieringsformer, og han indfører i praksis aktieselskabsformen. Det medfører en betydelig nyskabelse for fremtidige virksomheder, som banken formidler kredit til. Samtidig har banken indflydelse på disse virksomheders afgørende beslutningsprocesser. Tietgen opbygger med andre ord sit eget uformelle imperium med sig selv og sin bank i centrum.³³

Ligesom Tietgen er Hein er en meget anset og anerkendt karakter. Han har magt, og hans beslutninger omkring bankens foretagender er afgørende for de involverede virksomheders fremtid, heriblandt også Victoria-Theatret. Han er den øverst placerede i romanens rum.³⁴ Et møde med Konferensraad Hein kan være af både positiv og negativ karakter. Udslagsgivende er, hvor langt Hein strækker kreditten. Ikke blot kunderne, men også bankens ansatte nærer dyb respekt for bankdirektøren, hvis magt nærmest associerer til det guddommelige³⁵:

³⁰ *Stuk*, s. 205

³¹ *Stuk*, s. 180

³² Handesten, 1996, s. 66. Konferensraad Hein kan dog også være en fiktiv figur for finansmanden Axel Heide.

³³ *Dansk Biografisk Leksikon*, 1993, s. 607-613

³⁴ Jf. Michelsen, 1974, s. 19

³⁵ Madsen, 1975, s. 7-23

”I det store Rum, hvis hvælvede Loft var baaret af Stenpiller som en Kirke, stod og sad Kontoristerne ved deres Pulte, bøjede over det stille Arbejde; og selv foran Skranken, hvor Indgangsdørene faldt sagte til, skærmede af Gummirande, gik Kunderne ligesom varsomt paa Tæpperne og talte kun halvhøjt med Ekspedienterne, der optalte Sedlerne mumlende – som om der i den store Sal celebreredes en evig stille Messe”³⁶.

Beskrivelsen af bankens atmosfære sammenlignes i citatet med en kirkes rum og hvælve, og bevægelsen omkring de afventende kunder, der sidder med ”Hovedet i Hænderne”³⁷, skildrer Bang som en form for religiøs ceremoni, en messe. Højtideligheden er med til at ophøje banken og hele dens rolle for værket som helhed. Under overfladen ligger dog en afmagt og bevidsthed om økonomiske konjunktursvingninger, der i sidste instans regulerer økonomien, og som bankdirektøren vil være nødsaget til at underkaste sig. Dette leder frem til spørgsmålet om, hvorvidt Hein er stuk.

At Hein er stuk antydes i første kapitels tivoliscene, hvor han taler til ”H.M. Kongen”³⁸ og giver en hyldest til København. I forlængelse af denne tale bliver han direkte sammenlignet med Ikaros³⁹, og som Ikaros flyver Hein i sin tale på højkonjunktorens beruselse og ser tilfredsstillelse og lykke i nationens fremgang. Tiderne ændrer sig imidlertid. Stagnation og lavkonjunktur bliver en realitet, og de rosende ord til nationens ære viser sig at være stuk.

Under en samtale med Berg udtrykker Konferensraad Hein, at han efterhånden har en klar forståelse for nationens tab, da han præsenterer sin idé om at udnytte vandene ved at udbygge havneområdet.

”- Fireogtres amputerede os for Land ved Hofterne... Nu har vi kun Vandene tilbage, de *levende* Vande, sagde han.”

Citatet illustrerer, at Konferensraad Hein indser landets skrøbelighed ved at forsøge at lægge kapitalen andetsteds. I værkets sidste kapitel ser Hein Danmark sygne hen på ”Nordeuropas store Kort”⁴⁰. Det kan fra Heins side tolkes som en implicit erkendelse af, at talen i Tivoli var en fejlbedømmelse af nationens og ikke mindst byens formåen. Ikaros’ skæbne forseglede, da han mistede sine vinger. Således kan det uddrages, at uanset hvor højt storby mennesket flyver på byens

³⁶ *Stuk*, s. 114

³⁷ *Stuk*, s. 156

³⁸ *Stuk*, s. 19

³⁹ *Stuk*, s. 20

⁴⁰ *Stuk*, s. 212

økonomiske fremgang, kan end ikke byens mægtigste mand ændre, at Danmark mistede Sønderjylland under ”Stormen paa Dybbøl” i 1864.

Trods talen i Tivoli kan det diskuteres, om Hein er helt igennem stuk. Forskeren Claus Secher karakteriserer Konferensraaden som værende ”ikke stuk-agtig”⁴¹, hvilket yderligere kan illustreres af følgende citat:

”(...)Konferensraad Hein hadede personlig alt, hvad der hed ”Imitation”, og Bankraadssalen var udstyret med Møbler af næsten middelalderlig Soliditet(...)”⁴²

Heins stabilitet afspejles således gennem bankens massive inventar og møblement. At Hein hader alt, hvad der er uægte og falsk, får ham til at træde i karakter i forhold til mange af værkets øvrige personer, men dette kan nemt ses som en sandhed med modifikationer. Under en inspektion af Victoria-Theatret gør han således følgende observation:

”Konferensraaden var saa interesseret, at han begyndte at føle rundt paa det Brokadestof. Det var en Imitation med Guldtraade, som flossede.”⁴³

Hein indser, at Victoria-Theatret står for den imitation, han hader. Han finder med andre ord ud af, at teatret er stuk. Det faktum, at han på trods af sine holdninger lader teatret fortsætte, gør, at han kan karakteriseres som stuk.

2.8 Bruddet med den episke form - impressionistiske øjebliksbilleder i *Stuk*

Et andet kompositorisk kendetegn ved *Stuk* udover den symmetriske struktur er værkets fragmenterede form, der markerer et klart brud med den klassiske romanform. Hvor den klassiske roman i høj grad udgør en kontinuerlig helhed med en fremadskridende handling, kan *Stuk* i højere grad karakteriseres som en diskontinuert samling af øjebliksbilleder. Teknikken i *Stuk* er med andre ord impressionistisk, fordi Bang som i den tilsvarende malerkunst passivt opfanger det enkelte billede og løsriver det fra en episk sammenhæng.

⁴¹ Secher, 1973, s. 161

⁴² *Stuk*, s. 112

⁴³ *Stuk*, s. 127-128

Stuk består således overordnet set af ca. 45 scenerier.⁴⁴ Ofte foregår scenskiftene uden den store markering, og de mange korte sekvenser giver Bang mulighed for at danne et sammensat billede af storbyen København med en mangfoldighed af karakterer. Bangs scenskift har ofte karakter af antydninger som i værkets første klip fra åbningsbeskrivelserne af København:

”Kusken drejede ind i Sidegaden, hvor de gled blødt hen ad Kørebanen og der pludselig blev ganske mørkt og stille; ingen andre Folk end Parrene, der hviskede, gemte rundtom i Døraabningernes Skygger.

- - -

Folk drog over Skt. Annæplads i Stime, og Droskerne satte ind i Amaliegade med en Fart, som var Dyrene løbske;”

Scenskiftet markeres typografisk ved ”---”, hvilket bevirker, at læseren på et øjeblik flyttes fra et ”mørkt og stille” sted i byen til et andet sted med fuld fart på. Bang giver ved hjælp af denne lynklippingsteknik fortællingen og storbyen tempo, men antyder samtidig, at drifterne, symboliseret ved de hviskende og gemte par, syder bag overfladen. Drifterne fremstilles derved som undertrykte, men slippes løs i det skjulte. Storbybilledet i citatet bliver derved en form for stuk, idet det kun er den pæne facade, der vises frem. Som i den impressionistiske malerkunst er der samtidig fokuseret på lyssætningen. Stedet, der klippes fra i citatet er ”mørkt”, og parrene befinder sig i ”Døraabningernes Skygger”, hvilket understreger det hemmelighedsfulde. Bangs impressionistiske stil i citatet bliver dermed pseudoobjektiv. Der gives ingen forfatterkommentarer, men ved at klippe umiddelbart efter at have klarlagt synet af parrene, giver Bang en antydning af, at noget er usagt.

Ved ofte at efterlade et sådant usagt tomrum mellem øjebliksbillederne bryder Bang med den episke fortælle teknik, hvilket er et karakteristisk impressionistisk træk. Knud Michelsen karakteriserer *Stuks* fragmentariske struktur som en ’atomisering’⁴⁵, der deler romanen i selvstændige fragmenter. Hermed mener Michelsen, at det er muligt at aflæse det overordnede stuk-motiv ud fra den enkelte sekvens uafhængigt af helheden.

Værkets første afsnit er et eksempel på *Stuks* atomisering, idet der her er flere referencer til romanens overordnede problemstilling. Udover de skjulte par i ovenstående citat, kan nævnes Bergs bemærkning ”vi bygger Facader” og Langes kommentar hertil: ”Vi kalker vore Grave”. Citaterne

⁴⁴ Michelsen, 1974, s. 31

⁴⁵ Michelsen, 1974, s. 29-31

har klar relation til stuk-motivet, idet de giver associationer til en hul storby med en pyntet overflade. Hvor Bergs citat er fokuseret på de konkrete bygningsmæssige ”Facader”, er forfatteren Langes kommentar et bibelcitat,⁴⁶ hvis metaforiske betydning er fundamental i forhold til tematikken i *Stuk*. At kalke grave er at forskønne døden, ligesom Københavns opblomstring på de gamle krigsanlæg er et dække over tabene ved ’Stormen paa Dybbøl’.

Hvert enkelt afsnit kan altså på impressionistisk vis ses som et øjebliksbillede, der har relation til det overordnede tema. Der er dog også eksempler, hvor Bang laver en glidende overgang mellem de enkelte scenerier. Eksempelvis forekommer Herluf Bergs lange flashback på trods af opdelingen i syv korte afsnit mere traditionelt episk end resten af værket, og Bang har tydeligvis forsøgt at lave en glidende overgang for at inkorporere det i den overordnede komposition. I slutningen bliver Bergs minder om studentertiderne således direkte forbundet med Københavns udvikling, idet han føler det ”som hørte han hint gamle Rus-Jubelraab - glide sammen med Lyden af alle Victoria-Theatrets triumferende Hamre”. Bang benytter sig her som ofte hos impressionisterne af sammenligningen konkret-konkret⁴⁷, idet det er to parallelle sanseindtryk, der kobles. Bang var stærkt inspireret af teaterkunsten⁴⁸, men hvis filmen havde været mere udviklet, ville han formentlig også have engageret sig i denne kunstart. Flashback-overgangen i ovenstående eksempel har gennem koblingen af sanseindtrykkene nærmest en relation til filmens metaforiske klipning, hvor man klipper mellem to metaforisk associerede elementer. Effekten bliver, at Bergs fortid på Als fremstår som et dystert kapitel på grund af Dybbøl-krigen, mens tiden i København og byens udvikling bliver et triumftog, der senere viser sig som værende stuk.

2.9 ”Klippetoppe, adskilte langs Horizonten”

Stuk kan altså læses som en samling af impressionistiske øjebliksbilleder med relation til det overordnede stuk-motiv. Gennem denne impressionistiske teknik nedprioriterer Bang samtidig de mange årsagsforklaringer og grundige beskrivelser, der ofte kendetegner den naturalistiske stil. I relation til dette kan nævnes Bangs skiftende syn på Emile Zola. Hvor Bang i *Realisme og Realister* fra 1879 kritiserede Zola for at medtage alle detaljer⁴⁹, skriver han rosende i en artikel fra 1885, at Zola er begyndt kun ”at tale i Optrinene selv.”⁵⁰ Med andre ord roser Bang det fragmentariske, fordi

⁴⁶ Mattæus-evangeliet 23.27.

⁴⁷ Møller Kristensen, 1955, s. 155

⁴⁸ Nilsson, 1965, s. 115.

⁴⁹ Nilsson, 1965, s. 111

⁵⁰ Bang, 1885; i: Nilsson, 1965, s. 114

Zola ved kun at vise ”Klippetoppe, adskilte langs Horizonten” lægger en stor del af det analytiske tolkningsarbejde ud til læseren.

I *Stuk* er det tydeligt, at Bang har ladet sig inspirere af Zolas udvikling. Gennem værkets fragmenterede form nedprioriterer Bang de analytiske passager og lægger som Zola en stor del af tolkningen ud til læseren, hvilket bl.a. ses i følgende klip:

”Gerster hørte knap: Naa – endelig, sagde han. Og han blev at tale, med sin sært vibrerende Stemme, mens Herluf Berg – Virksomhedens Mand fra i morgen – med Hovedet paa Armen blev ved med at stirre paa dette Menneske, der *elskede*.

- - -

Næste Dag underskrev han Kontrakten.”⁵¹

Ved at klippe fra Herluf Bergs forundrede blik på den forelskede Gerster og til underskrivelsen af kontrakten som direktør for Victoria-Theatret springer Bang en række analytiske led over omkring Bergs overvejelser. Det episke og forklarende element er udeladt, og på impressionistisk vis er det i stedet to enkeltstående billeder af Berg, læseren bliver stillet overfor. Implicit i klippet ligger således, at Berg ved at underskrive kontrakten fravælger ethvert forsøg på at komme til elske, som Gerster gør det.

Som eksemplet viser, er Bangs teknik i *Stuk* at lynklippe mellem de enkelte højdepunkter, hvilket gør, at stilen i værket bliver næsten filmisk. Når Spenner, regnskabsføreren for Victoria-Theatret, eksempelvis foreslår direktøren Adolf at lade være med at stemple fribilletterne, fordi det ser dårligt ud i regnskabet, undlader Bang at beskrive alle Adolfs overvejelser om dette drastiske træk. I stedet klippes på filmisk vis direkte til næste højdepunkt, selve handlingen:

”... Et par Dage efter lod Adolf Billetkasserer Jepsen kalde op paa Kontoret.”⁵²

De tre prikker markerer klippet, der efterlader analyserne af situationen usagt. Mellemsgningerne er lagt over til læseren, og ved netop blot at **vis**e handlingen frem for at **forklare** handlingen opretholder Bang den pseudoobjektive stil.

⁵¹ *Stuk*, s. 82-83

⁵² *Stuk*, s. 129.

2.10 Individualisering af karaktererne i *Stuk*

Herman Bang så *Stuk* som sit hidtil mest gennemført impressionistiske værk, og værkets mest karakteristiske impressionistiske træk er fremstillingen af de mange karakterer i storbybilledet. På impressionist vis er karaktererne individualiseret gennem deres handlinger og især deres replikker, og det er igen værd at nævne Bangs syn på Zolas udvikling:

”I Romanen skriver han i Virkeligheden Drama”⁵³

Stuk virker dog i endnu højere grad filmisk end dramatisk i sit storbybillede, og fremstillingen af de mange karakterer er langt fra let læsning. Allerede i første afsnit introduceres en række karakterer uden større anførsel, hvilket bl.a. ses i denne scene, hvor den ”Canthske Damekreds” diskuterer det ”intimere Lingeri” i Tivoli:

”Fru Strøm havde set et Mønster (Scheele fik sit Rejebrod rakt paa en Kniv af Fru Dunker) ... hos Davidsen.. Og hvad havde Fru Canth ikke set – i dag hos Vett – en Model til Chemiser ...

- Nogle Chemiser, Tante Strøm, - Fru Canth saá ud, som om hun ville sluge Chemiserne – uden Ærmer ...”⁵⁴

Citatet viser, hvordan Bang på gennemført impressionistisk vis blander direkte og dækket direkte tale. Sætningerne i citatets to første linjer er skrevet i dækket direkte tale, og effekten er, at Bang på få linjer får presset flere sætninger sammen. Stilen bliver derved ekstremt komprimeret og svært tilgængelig, hvilket understreges af, at der alene i ovenstående citat indgår navne på syv forskellige karakterer. Den dækkede direkte tale er samtidig med til at opretholde den pseudoobjektive stil. Selvom det er forfatteren, der gengiver den enkeltes udsagn, afspejler tonen den enkelte karakter.⁵⁵ Sætningen ”Hvad havde Fru Canth ikke set” **forklarer** således ikke Fru Canths væsen, men **viser** gennem hendes eget tonefald hendes karaktertræk som en kvinde, der ynder at sladre. At Fru Canth er leder af kredsen ses yderligere ved, at hendes sidste sætning i citatet er gengivet i direkte tale. Bang giver derved denne sætning mere vægt, hvilket bestyrker det udfordrende indhold om ”Chemiser” ”uden Ærmer”.

⁵³ Bang, 1885; i: Nilsson, 1965, s. 114

⁵⁴ *Stuk*, s. 16

⁵⁵ Jf. Møller Kristensen, s. 45

Bang bryder altså i eksemplet med den traditionelle fortælleform, og på impressionistisk vis bliver karaktererne individualiseret, som om romanen var et fremstillet skuespil.⁵⁶ Selvom Fru Canths sætning om ”Chemiserne” er direkte tale, udelader Bang det traditionelle anførende verbum ’sagde’ og benytter i stedet som i dramaet en regibemærkning, der gennem en sammenligning **viser** måden, hvorpå hun fremfører sætningen. Ved at bryde sætningen i to dele skaber Bang en pause for læseren i talestrømmen, hvilket er karakteristisk for Bangs impressionistiske dialoger. Ydermere er de tre prikker, der afslutter sætningen, samtidig en antydning af, at noget er usagt, en impressionistisk teknik, der nærmest er et kendetegn i Bangs brug af direkte tale.⁵⁷ Bang antyder med andre ord, at Fru Canth har langt mere at sige om de udfordrende ”Chemiser”, men gennem den typografiske markering af de tre prikker lægges denne tolkning over til læseren.

Citatet illustrerer altså Bangs impressionistiske teknik i *Stuk*, der i høj grad virker meget filmisk. Kamerateknikken ville således være oplagt til at opfange de mange sætninger, der flyver i gennem luften i denne ene scene. Samtidig virker bemærkningen i parentes om Fru Dunker, der rækker et ”Rejebrod” til Scheele, næsten behavioristisk, og man ville let kunne forestille sig et kamera, der i et kort øjeblik panorerede over på de to og viste episoden. At det er Fru Dunker, der opvarter Scheele er heller ikke en tilfældighed, og episoden peger således meget diskret frem mod afsløringen forholdet mellem de to.⁵⁸

Bangs fremstillingsform med hensyn til karaktererne stiller altså store krav til læseren af *Stuk*. Dels fordi, der er så mange karakterer, og dels fordi Bang på det nærmeste udelader en episk fortæller ved at individualisere de enkelte karakterer. Dette ses også i brugen af indre monolog, endnu et impressionistisk træk, der er karakteristisk for Bangs teknik i *Stuk*. Gennem den indre monolog gives karakterernes tanker en sproglig form, og i *Stuk* er formen flere steder så levende, at den kan være svær at skelne fra direkte tale:

”- Om det var ”det” – om det kunde være ”det”?”

Og han sammenholdt paany alle Omstændigheder .. Hendes Luner ... Væsen... det Hele fra den sidste Tid...”

⁵⁶ Møller Kristensen, 1955, s. 32

⁵⁷ Nilsson, 1965, s. 105

⁵⁸ Bangs pseudoobjektive registrering af episoden kan derfor næsten ses i relation til den filmiske ’set up/pay off’-struktur. Hændelsen, Fru Dunker, der opvarter Scheele, registreres i et kort ’set up’ i begyndelsen og bliver tilsat betydning gennem det senere ’pay off’, hvor forholdet mellem de to afsløres.

Det er her Gersters frustrationer over den tabte kærlighed mellem ham og Matilde, der kommer til udtryk gennem den indre monolog. Da tanken pr. definition ikke er sprogliggjort, har den indre monolog en friere syntaktisk form end den direkte tale⁵⁹, hvilket eksemplets indre associationer forbundet af de tre prikker illustrerer. En tankeproces er i gang hos Gerster, og ved vise læseren denne tankeproces ud fra karakteren selv frem for at beskrive den analytisk bliver stilen som i dramaet pseudoobjektiv.

Bang bruger altså elementer af dramatisk og filmisk karakter i personfremstillingen i *Stuk*. *Stuk* bliver derved et storbyværk, der gennem en mangfoldighed af karakter også viser storbymenneskets succeser, der ændres til nederlag. Dette vil vi uddybe i det følgende.

3. Storbyen som spejl for det menneskelige forfald

Bang lader i *Stuk* den symmetriske komposition om storbyen København være et spejl for storbymenneskets tragiske skæbner. Dette kommer især til udtryk gennem de undertrykte drifter i de borgerlige ægteskaber, men Bang langer desuden ud efter den unge generation. Ligesom storbyen er bygget på resterne af de gamle krigsanlæg, er generationen, der er vokset efter krigen i 1864, i deres følelsesliv mærket af ”Saarfeberen fra Dybbøl”. Afsløringen af stukkaturen er dermed ikke blot en afsløring af bygningernes facader, men også en afsløring af de personlige forhold, der langt fra er så ægte, som de giver sig ud for at være.

3.1 Herluf Berg – *Stuks* passive centrum

Spejlingen mellem København og storbymennesket kommer tydeligst til udtryk gennem værkets hovedkarakter Herluf Berg:

”Og han selv?

- Nej, nej – Han havde heller intet Digtertalent – hele hans Talent, han vidste det nu, havde kun været hans Samliv med denne By.”⁶⁰

Bang viser her gennem en indre monolog, hvordan storbyen København udgør fundamentet for hele Herluf Bergs skæbne. Hans engagement i Københavns udvikling bliver derved direkte forbundet med værkets centrale problemstillinger. Gennem det lange flashback vises, hvordan Berg på tæt

⁵⁹ Møller Kristensen, 1955, s. 38

⁶⁰ *Stuk*, s. 44.

hold har oplevet slaget ved Dybbøl, og netop fortrængningen af denne fortid udgør storbyens og Bergs problem:

”- De har ikke ret kendt Grunden, hvor De byggede, Hr. Berg.”

På impressionistisk vis skaber Bang altså en spejleffekt mellem storbyen og Berg, hvilket også kommer til udtryk i Bergs kærlighedskvaler eller mangel på samme. Ligesom storbyens hurtige udvikling er stuk, bliver Bergs engagement i storbyen et skalkeskjul for hans skræk for at indgå i et forhold med Asta, som tilsyneladende har ventet i mange år på Bergs frieri. Da han i første del er flygtet fra samtalen med Asta, indser han denne sammenhæng:

”Virksomhed, Planer, Theater, for at slippe for at ”komme løs””⁶¹

Berg bliver i sit manglende engagement i kærligheden et af værkets markante billeder på storbyens golde ungdomsgeneration. I det sidste møde med Gerster ser Berg således Gersters dødsleje som et billede på ”deres afmægtige, resultatløse Ungdom”⁶². Samtidig undres Berg gang på gang over sin egen følelseskulde, og Bangs impressionistiske brug af indre monolog er så ekstrem, at forskere har peget på et dobbeltgænger-motiv:

”- Ja – elske hende, gør du jo ikke... og han havde *selv* hørt Ordene med en Angst, saa han sprang op som for at værgе eller som for at løbe fra dem, men Stemmen blev blot ved.”⁶³

I sine kærlighedsproblemer er Berg er med andre ord i konflikt med en indre stemme, der andre steder i værket omtales som ”Hr. X”⁶⁴ og ”Hr. Sokrates”⁶⁵, og Berg bliver som Dr. Jekyll i Robert Louis Stevensons samtidige *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* en form for splittet person. Som storbyen København er han udadtil ren facade, men bag overfladen lurer de undertrykte drifter:

”Og alligevel så han hendes Skønhed, og han begærede hende.”⁶⁶

⁶¹ *Stuk*, s. 81

⁶² *Stuk*, s. 196

⁶³ *Stuk*, s. 81

⁶⁴ *Stuk*, s. 81

⁶⁵ *Stuk*, s. 81 og s. 218

⁶⁶ *Stuk*, s. 81

Bergs indre konflikter illustreres på impressionistisk vis gennem de indre monologer, men ses samtidig også igennem hans beluringer af omverdenen. Beluringerne af vennen Gersters forelskelse afspejler således hans egen afmagt i forhold til kærligheden, men også hans nysgerrige betragtninger af forholdet mellem Fru Dunker og Scheele er med til at illustrere problemet:

”- Ja, sagde Herluf blot, han var lidt pint af denne Feber, som hun slet ikke forsøgte at skjule.”⁶⁷

Det er tydeligvis facademennesket Berg, der taler, og citatet illustrerer, hvordan han pines ved at være betragter til Fru Dunkers forelskelse. Ikke fordi forholdet er et brud med det borgerlige ægteskab, men fordi det afspejler hans egen manglende evne til at elske. Samtidig er han i virkeligheden mere interesseret i andres kærlighedsforhold end sine egne. Da han efter lang tid genser Asta, er han nærmest uopmærksom, men da hun nævner navnet på Gersters elskede, Fru Stern, bliver han ”som vækket ved det fremmede Navn.”⁶⁸ Berg bliver derved en form for voyeur, og som hovedkarakter er han usædvanlig, fordi han beskuer frem for at handle. Han er passiv beskuer af kærligheden, af Adolf og Spenners svindel, af Gerster på dødslejet og af abernes dans til ”Kysenes Sang”. Alligevel er det ham, der bliver pålagt eller tager skylden for flere af de tragiske hændelser, som da han under arrestationen af Adolf udbryder:

”(…) de ”Papirer” har vi jo alle været med til at skrive paa.”⁶⁹

Herluf Berg bliver med andre ord en passiv skikkelse, der ofrer sig, en egenskab han også selv vedkender sig:

”Ti ofre kunde han, kun ikke elske...”⁷⁰

Thorbjörn Nilsson påpeger i den forbindelse en lighed mellem Herluf Berg og Herman Bang. De to har ikke blot de samme initialer, men Bang var som Berg kun iagttager til kærligheden på grund af sin homoseksualitet. Samtidig blev Bang kraftigt forfulgt efter *Haabløse Slægter*, og i forhold til Bergs offerrolle ser Nilsson derfor en lighed mellem Bang og Berg. Samtidig er der også langt fra Bergs passivitet som hovedkarakter og til Georg Brandes idealer om en litteratur, der afspejler vilje

⁶⁷ *Stuk*, s. 140

⁶⁸ *Stuk*, s. 161

⁶⁹ *Stuk*, s. 216

⁷⁰ *Stuk*, s. 81

til at ændre samfundet. I forhold til Bangs impressionisme er Bergs funktion dog oplagt. De væsentligste temaer i værket kan aflæses gennem hans karakter, og ved at lade Berg fungere som et passivt spejl for storbylivet gennem sine iagttagelser opretholder Bang den pseudoobjektive stil.

3.2 Kærlighedsforholdene bag den borgerlige facade

Stuk indledes med teaterforestillingen ”Gaasepiggen”, der betegnes som værende et lykkebarn, så længe hun aldrig har kysset en mand. Originalversionen stammer fra Frankrig, og det antydes, at det egentlig ikke er kysset, ”men i Paris noget mere”⁷¹, der er medvirkende til pigens forandring. Det vil sige, at drifterne allerede indledningsvis skjules for storbyens publikum. Overfladen bevares ren og præsentabel for det københavnske borgerskab.

På overfladen er borgerskabets ægteskabelige forhold ligeledes præsentable og intakte, men ryddes stukken til side, afsløres det, at utroskab ikke er usædvanligt. Episoden⁷² med de skjulte par gemt bag den pyntede facade er et eksempel på, hvordan Bang afslører, at *Stuk* emmer af skjult erotik. Borgerskabets ægteskaber er helt igennem stuk og afspejler blot storbymenneskets behov for at bygge facader mere end deres behov for at indgå ægteskab af kærlighed. Således lancerer værket fem kærlighedsforhold, hvoraf de tre er af udenomsægteskabelig karakter.

Kontakten mellem Fru Dunker og Hr. Scheele er antydet helt fra begyndelsen i Tivoli-scenen, og det udvikler sig til et forhold af lidenskabelig karakter. Det er det mest åbenlyse og omdiskuterede forhold i den ”Canthske” kreds, og det er samtidig det forhold, der bliver mest modarbejdet af udenforstående parter, da det bryder med det øvrige borgerskabs moralske konventioner. Efter en genforening ved Gravesens bal rejser Fru Dunker og Scheele væk sammen. Det skaber røre i borgerskabets kredse, og ved en komsammen i Canths hjem diskuteres Dunker og Scheeles brud med normerne og deres respektive familier. En begivenhed, der især berører de forargede fruer:

”Men Oberstinden blev ved med Krampegraaden, saa Sundt kunde have kvalt den gamle Sladdertaske med sine Hænder (...)”⁷³

⁷¹ *Stuk*, s. 7

⁷² *Stuk*, s. 6

⁷³ *Stuk*, s.152

Emnet vækker samtidig følelser hos Hr. Sundt og Fru Canth, der ”halvt skjult bag Gardinerne”⁷⁴ opholder sig en smule afsides resten af selskabet:

”Og forvirrede, i samme Nu begge overmandede af den hemmelige Misundelse, der pinte dem, eller af Leden, der brød frem i dem, eller af en pludselig Skam – ønskede de sig i samme Tanke endelig ganske *nær* hinanden eller endelig *løs* ...”⁷⁵

Episoden afslører det lidenskabelige begær mellem Fru Canth og Hr. Sundt. Et forhold, der, som citatet afslører, er styret af den ægteskabelige dyd og facadernes magt. Ingen af parterne tør at give sig hen og lade kærligheden og begæret bryde facaderne. De føler skam blot ved tanken og ønsket om at lade deres følelser få frit flor. Derfor bliver deres forhold aldrig officielt.

Forholdet mellem Erhard Gerster og Mathilde Stern er det af de udenomsægteskabelige forhold, der i *Stuk* er beskrevet mest eksplicit. Deres forhold synes meget blidt og næsten barnligt i den måde de omgås på ved bl.a. at fortælle små historier og udveksle sjofle, franske romaner. Erhardt kalder da også Mathildes fødder for ”de smaa Kid”⁷⁶.

Gerster har tidligere betvivlet sin evne til at elske under en samtale med Berg:

”- Du – tror Du nogen Sinde, jeg bliver forelsket! sagde han langsomt.”⁷⁷

Erhard bliver forelsket, men da Mathilde bliver gravid viser Erhard sig at mangle mod:

”- Jeg var meget – meget (...) forelsket i en Tid, sagde han saa ... indtil *det* kom ... og hun brød ...”⁷⁸

Mathilde ændrer opførsel, hvilket Gerster bemærker, og han bliver derfor selv klar over graviditeten. Gerster giver udadtil Mathilde skylden for kærlighedens forlis, idet han fortæller Berg, at hun ikke vil godkende ham som far. Det er dog Gersters passivitet, der er udslagsgivende for splittelsen:

⁷⁴ *Stuk*, s.152

⁷⁵ *Stuk*, s.152

⁷⁶ *Stuk*, s. 169

⁷⁷ *Stuk*, s.71

⁷⁸ *Stuk*, s.196

”Og dog rørte han sig ikke, talte ikke og holdt hende ikke tilbage; stod bare, som var han blevet lam med sit flove Ansigt, mens han saá hende tage Tøjet paa med sært stive Fingre (...)”⁷⁹

Forholdet ender ikke blot i forlist kærlighed. Mathilde føder et barn som dør, og Erhard Gerster bliver dødeligt syg af tuberkulose. Dermed bliver forholdet et klart eksempel på den golde generation, som *Stuk* så rigt repræsenterer. En ufrugtbarhed, som Gerster kommenterer:

”- Nej, sagde Erhard, vi vokser ikke ud til at blive Fædre, Du.”⁸⁰

Det forliste kærlighedsforhold og barnets død bekræfter altså hele dette generationssignalement.⁸¹ Dette understreges af mændenes manglende evne til at elske. Da Scheele spørger Berg om ”Kvindernes hertillands er saadan rigtig anlagt paa at elske” svarer Berg:

”- Jeg ved meget mindre, hvad jeg skal sige om Mændene.”⁸²

Sidst men ikke mindst er forholdet mellem Adolf og Frk. Hansen et eksempel på de underliggende drifter, der skjules bag stukkaturen. Bogstavelig talt besættes Adolf af et dyrisk begær og voldtager frk. Hansen i et af butikkens lokaler. Følelsen af afmagt over for Victoria-Theatrets ringe økonomiske situation får begæret til at springe ud hos Adolf. Et begær, der er så ekstremt, at han ligefrem bruger ”den Gamles Rum”⁸³ til voldtægten, hvilket nærmest symbolsk afrunder Adolfs udnyttelse af forældrene.

Fru Dunker og Hr. Scheele er således det eneste par i *Stuk*, hvis bånd af kærlighed er stærkt nok til at bryde borgerskabets moralske konventioner. Det er det eneste par, der forbliver sammen, hvilket kan skyldes, at de rejser væk og dermed forlader stikken. Det er langt fra den ægte kærlighed, der sejrer. I værkets sidste kapitel optræder en ”sortsmudsket Lirekassemand”⁸⁴ og to dansende aber til ”Kysenes Sang” fra teaterstykket ”Gaasepigen”, mens syv, otte piger synger til fra åbne køkkenvinduer. Der er her sket et fald fra fremførelsen af kærligheden på scenen til det dyriske og

⁷⁹ *Stuk*, s.170

⁸⁰ *Stuk*, s. 196

⁸¹ Jf. Secher, 1973, s. 175

⁸² *Stuk*, s. 144

⁸³ *Stuk*, s. 162

⁸⁴ *Stuk*, s. 221

følelsesforladte i abernes dans på gaden, et fald, der tydeligt afspejler Bangs pessimistiske syn på kærligheden i *Stuk*.

4 *Stuk* i kunstnerisk perspektiv

4.1 Kunstovervejelser i *Stuk*

Bangs opmærksomhed på den litterære udvikling i samtiden kommer tydeligt til udtryk i *Stuk*. Værket er således ikke blot et udtryk for Bangs gennemførte impressionistiske stil, men Bang har samtidig indsat en række metaovervejelser om kunst i værket. Den vigtigste karakter i *Stuk* er i den forbindelse den impressionistiske forfatter, Lange, der i værket formulerer en række træk, der har relation til Bangs litteratursyn. Ligesom Bang beundrer Lange Zola og påpeger i *Stuk*, at Zola forstår ”At tage sanserne” så klart, at man ligefrem ”lugter” ham.⁸⁵ Med andre ord er Lange som forfatter bevidst om samtidens naturalistiske stil, men også den impressionistiske teknik har han sat sig ind i:

”Sidder nede paa Boulevarden disse Formiddage, dejlige Formiddage, Du – føler s’gu, hvordan det vokser for en... Billeder faar man, med et Lys over – Lange fangede dette Lys med sin hule Haand og klaskede det paa sine ”Billeder””⁸⁶

Langes formulering har her klar relation til impressionismens idealer om at indfange virkeligheden i øjebliksbilleder. Som i den impressionistiske malerkunst ser Lange lyset som det afgørende element i sine ”Billeder”, hvilket også er meget karakteristisk for Bangs øjebliksbilleder i *Stuk*. Lange mener samtidig, at kunsten er ”At finde det ene lille Ord”, ”Ordet, der gi’er det”⁸⁷. Formuleringen har igen relation til Bangs impressionisme teknik, hvor teknikken i høj grad er at finde det korte og klare udtryk. Referencen bliver nærmest en intratekstuel reference, en reference til værket selv, fordi Bang med titlen *Stuk* tydeligvis har fundet ”Ordet, der gi’er det”. Lange kommer dog endnu tættere på Bangs teknik i *Stuk* i følgende citat fra den optimistiske scene på havnen ved Langlinie:

”Hva’? sagde Lange, der skulde skrives en Bog om dette – en Bog, Du – og han førte Haanden gennem Luften, som vilde han indfange det alt lige fra Værfterne til Hvidøre – med Sol over - -
- Lys ned over Siderne, sagde han.”⁸⁸

⁸⁵ *Stuk*, s. 22

⁸⁶ *Stuk*, s. 39

⁸⁷ *Stuk*, s. 40

⁸⁸ *Stuk*, s. 101

Langes ambitioner er med andre ord vokset fra formiddagsbilleder på Boulevarden til at skrive en impressionistisk storbyroman, der indfanger den udvikling, der er i gang på Langlinie. I modsætning til Bangs storbybillede i *Stuk* er det billede, Lange vil indfange af byen, idealistisk. Lange bliver da symptomatisk nok også afsløret som en karakter, hvis idealisme ikke har relation til virkeligheden. På hans ark er der kun et ”Par enkelt læselige Sætninger mellem mange sære Tegn”⁸⁹, og digterisk set sidder han fast i det samme billede:

”Berg havde i et halvt Aar set hver lille Skønhedsplet i Lyset paa den Arm”⁹⁰

Lange kommer med andre ord ikke videre, selvom han senere kommer til en erkendelse af, at det er nødvendigt at ”vide noget”:

”(…) Det vokser jo nok - og go’e Billeder har man nok af – s’gu brillante Billeder, Du... og man véd, hvordan Lyset skal falde... men alligevel, man maa sgu først *lære* noget, sagde Lange og holdt Berg i en Knap, mens han nikkede energisk med Hovedet: Imponere dem med det videnskabelige, sluttede han til sin Udvikling.”⁹¹

Langes målsætning er med andre ord at blande kunst og naturvidenskab, hvilket meget præcist afspejler den samtidige litteratur i Det Moderne Gjennembrud. Naturvidenskaben var forbilledet i Bangs samtid, og under lægekongressen i *Stuk* bliver lægerne tiljublede med betegnelsen ”Samfundets Helbredere”⁹². Lægekongressen er det mest positive element i *Stuk*, men der sker aldrig den forening af naturvidenskab og litteratur, som Lange håber på. Professoren, Gersters fader, nægter således enhver form for litterær diskussion med Lange:

”(…) hvert moderne Udslag af den Langeske Sprogbrug skar gennem ham som en Kniv (...)”⁹³

Selvom Lange holder foredrag for professoren om Zola, foretrækker han at læse ”Revue des deux Mondes”. Bang tegner i det hele taget et billede af byen København som en by, hvor især den ældre

⁸⁹ *Stuk*, s. 39

⁹⁰ *Stuk*, s. 40

⁹¹ *Stuk*, s. 172

⁹² *Stuk*, s. 109

⁹³ *Stuk*, s. 21

generation og provinsindflytterne kunstnerisk set langt fra følger med tiden. Revolutionen i ungdommen forklares således i første del af Etatsraadinde Knudsen ved, ”at de hørte, de læste – de fik for meget at vide”.⁹⁴ Et andet eksempel er den unge fregnede pige fra provinsen, der elsker malerier af Carl Helsted, selvom hun ved, det er en ””landlig” Smag”.⁹⁵

København bliver med andre ord kulturelt set en provinsiel udgave af Paris, der uden tvivl har været Bangs forbillede. Udover referencen til den franske impressionist Zola kan nævnes avisredaktøren, der ser det franske blad ””*Le Figaro*” for Mønstret af et Blad”⁹⁶, og kogekunsten i restauranten i Victoria-Theatret, der er fransk inspireret. Desuden er teaterstykket vist i ””*Amfitheatret*” i første kapitel i del I en censureret kopi af et stykke vist i Paris. Med andre ord en ikke gennemført imitation af det franske, der i stedet er tilpasset det københavnske publikum. Ved samtidig at afsløre Victoria-Theatret som stuk udtrykker Bang derved et pessimistisk syn på København som kunstnerisk centrum. Selvom Adolf vil ”revolutionere Smagen”, og selvom Berg har forhåbninger om at få dramatikere som Ibsen og Bjørnson til København, er det i sidste ende Kaptajn Petersens patriotiske foredrag om ”Betydningen af at fejre nationale Mindedage som Fester”⁹⁷, der sejrer.

4.2 Dekadence og mangel på idealer i *Stuk*

Bang udtrykker i *Stuk* et negativt livssyn, og denne mangel på idealer gør på mange måder værket uforeneligt med Brandes-bevægelsens krav til litteratur. I værket behandles samtidsrelevante temaer, eksempelvis menneskets drifter og brud med det borgerlige ægteskab, men Bang sætter ikke rigtig problemer under debat i brandesiansk forstand. Et eksempel er den manglende kvindefrigørelse. Fru Ekberg nævner i en kort sekvens ”Kvindens Bestemmelse”⁹⁸, men ellers er det ikke en sag, Bang virkelig kæmper for i *Stuk*. Selvom det er de udenomsægteskabelige forhold, der beskrives som de mest ægte, er der langt fra tale om en problematisering af kvindens rolle i ægteskabet som eksempelvis i Ibsens samtidsdramaer. Et eksempel er Professorinden, Gersters moder. På trods af, at hun både har en hemmelig bogsamling og i smug har engageret sig i storbyudviklingen ved at læse det københavnske dagblad, stiller hun sig tilfreds med at holde sig i baggrunden og styre manden frem mod en karriere i København. Resultatet bliver, at alt, hvad hun lever for, bryder sammen, mens manden skænder København, ”Byen, der havde stjaalet hans Søn”⁹⁹.

⁹⁴ *Stuk*, s. 76

⁹⁵ *Stuk*, s. 63

⁹⁶ *Stuk*, s. 41

⁹⁷ *Stuk*, s. 191

⁹⁸ *Stuk*, s. 77

⁹⁹ *Stuk*, s. 198

Gersters forældre illustrerer også Bangs manglende stillingtagen til religion i *Stuk*. Under sønnens sygdom vender ægteparret sig væk fra det progressive og tilbage mod det gammeldags religiøse, og der er her en klar reference til J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* fra 1880:

”Os opdrager de til at blive ganske ligegyldige, og saa naar vi – naar vi skal til at sige Adieu, bliver de troende”¹⁰⁰

Hvor titelkarakteren i *Niels Lyhne* førte en kamp for ikke at omvende sig fra ateismen på dødslejet, forholder Bang i *Stuk* sig ikke til forældrenes tilbagevenden til kristendommen, men viser den blot. Georg Brandes så helst et opgør med den forældede kristendom, men den pseudoobjektive stil i *Stuk* gør, at Bang egentlig ikke forholder sig til problematikken.

Bang har i *Stuk* heller ikke megen tiltro til pressen. Selvom Kaptajn Petersen under Gravesens bal roser den danske presse til skyerne for dens ”Holdning i *Konkurrencens daglige Fægtning*”, er billedet, der tegnes af pressen i *Stuk* et billede af en presse, der forvrænger sandheden. Da Hein aner Victoria-Theatrets nedgang, fordi publikum ”er blevet mere ”nøgternt”¹⁰¹, skynder Berg sig at affatte ””tilstrømningsnotitser” til Aftenbladene”. Theodor Franz reaktion på dette om, at ”Her bør man skatte Pressen”¹⁰², er meget sigende. Der er med andre ord langt til tidens idealer om en fri og oplysende presse, en presse, der i *Stuk* i stedet er med til at opretholde stuk-facaden.

Stuk er derfor langt fra et typisk moderne gennembrudsværk, men til gengæld et banebrydende fragmenteret impressionistisk værk i dansk litteratur, der samtidig peger frem mod 1890’erdekadencen. Ligesom i 1890’ernes dekadente digtning er der i *Stuk* en vemodighed over forfaldet af både åndelig og fysisk karakter, hvilket understreges af værkets symmetriske opdeling, der netop udtrykker kontrasten mellem gode og dårlige tider. Når Berg i anden del siger, at ”her gik vi også den Gang efter ”Prinsessen af Bagdad”¹⁰³ er der således en vemodig længsel tilbage til en svunden fortid. Storbymenneskets skæbne forsegles samtidig med en ”Saarfeber” fra ’Stormen paa Dybbøl’, men spørgsmålet er, hvor Bang selv står holdningsmæssigt i synet på København. Bang skriver således flatterende artikler, først og fremmest i Politiken, til fordel for Københavns udvikling inden for bl.a. kultur, handel og søfart under en udstilling i 1888. Dette for at være med til at gøre

¹⁰⁰ *Stuk*, s. 195

¹⁰¹ *Stuk*, s. 116

¹⁰² *Stuk*, s. 117

¹⁰³ *Stuk*, s. 149

København til den storby, som Bang mente, at det hidtil var mislykkedes byen at blive.¹⁰⁴ Dermed bliver livssynet og synet på storbyen i *Stuk* et udtryk for et bevidst kunstnerisk valg fra Bangs side.

5. *Livets arabesk* som ekspressionistisk storbyværk

Hvor *Stuk* ved sit storbytema var nyskabende og usædvanlig i forhold til samtiden, er der en tendens til, at storbyen dyrkes som et tema i litteraturen i årene omkring udgivelsen af *Livets arabesk* i 1921. Alligevel er *Livets arabesk* et værk, der skiller sig ud fra den samtidige litteratur i Danmark, fordi værket er et af de få gennemført ekspressionistiske prosaværker i dansk litteratur. Tom Kristensen har i modsætning til Bang i *Stuk* bevidst gjort storbybilledet i *Livets arabesk* umuligt at genkende. Værket bliver dermed et udtryk for den ekspressionistiske stilart og et oprør mod København som en lettere provinsiel by på afstand fra samtidens krige og revolutioner i Europa.

5.1 Det historiske og kunstneriske udgangspunkt for *Livets arabesk*

Europa er i starten af det 20. århundrede præget af kaos på grund af krige og revolutioner. Den vigtigste begivenhed er 1. Verdenskrig fra 1914-1918, hvor omkring 10 millioner mennesker falder i Europa. Kampen står mellem Tyskland og Østrig-Ungarn på den ene side mod bl.a. Frankrig, Storbritannien og Rusland på den anden. Danmark står uden for som neutralt land og tjener penge på krigen. En højkonjunktur begynder, og et fænomen bliver de såkaldte gullaschbaroner, der tjener penge på at sælge fordærvet kød til soldater i de krigsførende lande. Industrialiseringen og fremgang i produktionen skaber bedre vilkår for arbejderklassen og den nye middelklasse, hvilket også sætter gang i urbaniseringsprocessen.

En anden væsentlig historisk begivenhed er Den Russiske Revolution fra 1917-1919, der er med til at skabe en bevidsthed om arbejderklassen og modsætningsforholdet mellem arbejdere og kapitalister. I Rusland udbredes kommunismen, men selvom revolutionen har høj prestige blandt arbejdere og skaber en øget bevidsthed om klasseforskelle i Danmark, finder der ikke et egentlig opgør med kapitalen sted.

Det er uklart, hvor og hvornår ekspressionismen opstår som stilart, men ligesom i impressionismen er det malerkunsten, der går forrest i udviklingen. Ordet ekspressionisme er udledt af det franske 'l'expression' og er relateret til en række udstillinger af moderne franske malere fra 1910-1912,

¹⁰⁴ Nilsson, 1965, s. 216

heriblandt Henri Matisse og Paul Cezanne.¹⁰⁵ Som ordet ekspressionisme antyder, er det udtrykket, der er i fokus, idet det motiviske indhold nedprioriteres til fordel for effekten af æstetiske virkemidler. Det ekspressionistiske billede bliver derved et brud med den naturalistiske afbildning af virkeligheden. Alle detaljer skal således ifølge Matisse have relation til billedets kunstneriske udtryk, der dermed bliver en syntese af æstetiske virkemidler. Matisse påpeger samtidig, at hans valg af farver ikke er videnskabeligt baseret, men et udtryk for hans personlige sindsstemning.¹⁰⁶

Ekspressionismen er dog først og fremmest forbundet med Tyskland, hvor en af de førende kunstnere er Wassily Kandinsky. I værket *Über das Geistige in der Kunst* beretter Kandinsky om kunstens indre nødvendighed, hvor det kunstneriske udtryk ses som et direkte resultat af kunstnerens indre tilstand.¹⁰⁷ Både Matisse og Kandinsky prioriterer farven som det væsentligste i billedet, men Kandinsky lægger samtidig stor vægt på, at kunstneren må have noget at sige. Han prioriterer med andre ord indholdet langt højere end formen, og derved bliver den ekspressionisme, Kandinskys repræsenterer, et mere radikalt brud med naturalismen, end den retning Matisse står for. Det ekspressive kan samtidig også ses som en reaktion på ydre forhold, hvilket gør det umuligt at adskille ekspressionismen fra den historiske udvikling. I sin ekstremitet bliver retningen en fællesnævner for det åndelige og kulturelle kunstmiljø i Tyskland før og i mellemkrigstiden. Der sker med andre ord en sammensmeltning af det indre og ydre kaos, og 1. Verdenskrigs rædsler bliver udslagsgivende for det radikale kunstneriske udtryk i Tyskland i perioden.

Danmarks neutrale position i 1. Verdenskrig er medvirkende til, at ekspressionismen ikke får den samme indre nødvendighed som i Tyskland, fordi chokvirkningerne af krigen ikke rammer i samme grad. Selvom begrebet indføres allerede i 1912 af Carl V. Petersen i tidsskriftet *Tilskueren*, bliver stilen i højere grad præget af æstetisk distance og får kun en kort levetid herhjemme.¹⁰⁸ Den bliver i højere grad en blandingsform, hvilket kan aflæses igennem definitionen i Otto Gelstedes værk *Ekspressionisme* fra 1919. Gelsted tager et psykologisk udgangspunkt og modstiller figurativ stræben og den elementære opfattelse af farver. Psykologisk set vil det figurative element altid bero på en genkendelighed, og tilskueren vil det derfor møde dette med en bestemt forudsætning. For at undgå denne virkning skal kunstneren ifølge Gelsted vende op og ned på det figurative element og den traditionelle betydning, så tilskuerens faste udgangspunkt forsvinder til fordel for en mere direkte opfattelse af farverne.¹⁰⁹ Udtrykket bliver derved vigtigere end formen.

¹⁰⁵ Jelsbak, 2005, s. 12

¹⁰⁶ Jelsbak, 2005, s. 22

¹⁰⁷ Jelsbak, 2005, s. 11

¹⁰⁸ Jelsbak, 2005, s. 12

¹⁰⁹ Gelsted, 1919, s. 31

I litteraturen i Danmark ligger udviklingen af en ekspressionistisk stil i forlængelse af udviklingen i malerkunsten, men allerede fra starten af det 20. århundrede ses et skift i retning af modernisme inden for lyrikken. Der bliver gjort op med den stagnerede naturlyrik, og storby og teknik bliver bl.a. hos Johannes V. Jensen et vigtigt tema i litteraturen. Temaet videreudvikles af lyrikere som Tom Kristensen og Emil Bønnelycke, og et højdepunkt i den lyriske ekspressionisme kan placeres ved Emil Bønnelyckes performance i februar 1919, hvor han affyrer pistolskud under en oplæsning.¹¹⁰ Tematisk markerer digtene et opgør med borgerlighed og traditionelle værdier, idet der som hos Nietzsche ofte vendes op og ned på værdierne. Målet er at ændre det genkendelige indtryk for i stedet at efterleve malerkunstens ekspressive udtryk.¹¹¹ Et af de mest radikale eksempler på dette er i Danmark Rudolf Broby-Johansens digtsamling *BLOD* fra 1922, der på grund af det anti-borgerlige indhold blev beslaglagt af politiet. Oftest ender digtningen dog med at blive æstetisk ekspressionisme, der ikke helt lever op til ekstremene fra især Tyskland. Det æstetiske problem kommer klart til udtryk i Bønnelyckes futuristiske digt, *Aarhundredet* fra *Asfaltens sange*, der udkom i 1918. Her udtrykkes en optimistisk tro på det nye århundrede og et opgør med den klassiske kunst, men ordvalget er ikke revolutionerende, og troen på krigens slutning som et begyndelsespunkt til noget større bærer præg af en æstetisk afstand til krigen.

5.2 Storbybilledet i *Livets arabesk* – forvrænget og moderniseret

Hvor Bang i *Stuk* bevidst gjorde storbybilledet til et genkendeligt billede af København, er det billede, Tom Kristensen giver af storbyen, forvrænget og ikke umiddelbart lokaliserbart. Han beskriver en storby med store classeskel, der bliver ophævet i en kaotisk kommunistisk revolution. Storbyen, hvor handlingen foregår, benævnes ikke, men de kommunistiske tropper, der støtter op om revolutionen og invaderer byen, kommer fra Sovjet og har bevæget sig op gennem Tyskland. Disse to lande er de eneste faktuelle stednavne, der nævnes i værket, hvilket antyder, at Tom Kristensen i *Livets arabesk* er inspireret af Den Russiske Revolution og 1. Verdenskrig. Kristensens indførelse af revolutionen i den unavngivne by kan ses som en provokation mod Københavns passivitet under de vigtige begivenheder i Europa. Der udtrykkes således alt andet end respekt for det borgerlige storbyliv. Før revolutionen beskrives værtshuset ”Sorte Jack”¹¹² som ”et af glædens

¹¹⁰ Jelsbak, 2005, s. 83

¹¹¹ Jelsbak, 2005, s. 87

¹¹² *Livets arabesk*, s. 79

små templer med stedse åbne døre i en halv-død by”¹¹³, og det borgerlige liv fremstilles som forudsigeligt og fasttømret. Som alfonsen Ibald udtrykker det:

”Du ender jo alligevel som et pænt og hæderligt menneske, der lever i angst for klokken”¹¹⁴

Kristensen gør op med de borgerlige idealer, hvilket bl.a. ses gennem det outrerede storbybillede med skøger, blodhunde og alfonsere. Han har på dette punkt formentlig været inspireret af Berlins udvikling, som han selv iagttog på nært hold. Mens København forblev provinsiel i forhold storbyer som Paris og London selv efter 1. Verdenskrig, var Berlins udvikling fra 1870 til 1914 eksplosiv, og mange af de perverterede træk fra storbyen i *Livets arabesk* kunne givetvis findes i kvarterer i samtidens Berlin. Storbyen virker således langt fra som en provinsiel by:

”Han drejede ind i en labyrint ad gyder, han ilede gennem gange mellem høje huse og var ved at snuble over ujævnheder i mørket.”¹¹⁵

Ved at beskrive storbyen abstrakt som en labyrint af gange og højhuse giver Kristensen fornemmelsen af en uoverskuelig by, ugenkendelig for læseren. Det er tydeligt, at Baumann i citatet har en klaustrofobisk fornemmelse ved at ile i disse gange, der også virker fremmede for ham. Det labyrintiske antyder desuden en relation til geometriske former, hvilket er kendetegnende for en stor del af storbybeskrivelserne i *Livets arabesk*:

”Den lange række af fireetages huse, den nye forstads matematiske, grå linjer, var blevet afløst af provinsiel uregelmæssighed. Høje huse skiftede med lave; facader sprang frem; store gavle med reklamer på gul og blå bund lyste i solen i store, kantede flader og virkede som kubistiske kulisser, der smældede forbi, og som en kraftig kontrast tonede en brandmur med gamle mursten frem i ujævn, knortet massivitet.”¹¹⁶

I citatet går betragtningerne som hos Bang gennem én af værkets karakterer, i dette tilfælde Dr. Jørgen Baumann. Hvor Bangs storbybeskrivelser i *Stuk* var en pseudoobjektiv gengivelse af indtrykket, er storbybilledet hos Kristensen dog i langt højere grad formuleret som subjektive og

¹¹³ *Livets arabesk*, s. 81

¹¹⁴ *Livets arabesk*, s. 106

¹¹⁵ *Livets arabesk*, s. 302

¹¹⁶ *Livets arabesk*, s. 47-48

skarpe udtryk. Dette ses gennem kraftigt ladede beskrivelser med farver som ”gul og blå”, verber som ”smældede”, allitteration som ”kraftig kontrast” og adjektiver som ”ujævn” og ”knortet”. Citatet viser samtidig tendensen i den danske ekspressionisme til, at grænserne mellem de enkelte ’ismer’ ind i mellem flyder sammen.¹¹⁷ Kristensens ekspressionisme blandes her med kubisme, der af Otto Gelsted defineres som en afart af ekspressionismen, hvor fordrejningen af det figurative sker gennem brug af geometriske størrelser.¹¹⁸ I citatet er forstaden således beskrevet ud fra ”matematiske, grå linjer” og gavlene med reklamer som ”kantede flader”, og Kristensen sætter ord på sin egen kunst ved at netop sammenligne fladerne med ”kubistiske kulisser”. Effekten bliver et koldt og uvirkeligt storbybillede. Det kubistiske og ekspressive bliver et udtryk for den moderne storby, hvilket også er tilfældet i dette eksempel:

”Lygterne strålede i lange rækker og løb langt inde ved byens centrum sammen i en gnistrende, perspektivisk spids.”

Kristensen viser her storbyens modernitet gennem en ekspressiv beskrivelse af det elektriske lys, der stråler og gnistrer. Samlingen af lyset i en ”perspektivisk spids” giver lyskanterne en kubistisk karakter, der udpeger byens centrum. I modsætning til Bangs brug af lyssætning i *Stuk*, der præcist understreger stemningen i de enkelte billeder, er der her tale om en tidstypisk, impulsiv fascination af moderne teknik, i dette tilfælde lyset. Der er dog hos Kristensen ikke tale om samme lovprisende fascination af det tekniske som hos Bønnelycke. Dette ses bl.a. i synet på industrialiseringen i *Livets arabesk*, hvor ”lange fabriksskorstene” rager op ”som træer uden krone, uden grene, brutale træer uden løvets forsonende kupler.”¹¹⁹ Ordene har en negativ klang og bruges samtidig til at understrege storbyens klassekamp mellem kapitalisterne og arbejderne, hvis ansigter stråler ”blodigt bag sod og snavs”.¹²⁰ Paradoksalt nok handler værket dog hverken om arbejderne eller arbejdsgiverne, men om overklassen og pjalteproletariatet. Mellem disse klasser i storbyen slynges handlingen som en arabesk, hvilket vi i det følgende vil uddybe.

¹¹⁷ Jf. Jelsbak, 2005, s. 9

¹¹⁸ Gelsted, 1919, s.31

¹¹⁹ *Livets arabesk*, s. 158

¹²⁰ *Livets arabesk*, s. 158

5.3 Det meningsløse og smukke - Kompositionen og titlen *Livets arabesk*

Et af de vigtigste symboler i *Livets arabesk* er som titlen antyder arabesken. En arabesk er en planteudsmykning fra den islamiske verden, der slynger sig mangfoldigt i symmetriske og gentagne mønstre. I dansk digtning er arabesken blevet overført som en stilbetegnelse, der karakteriserer lyrik med arabeskens slyngede og smukke variationer. Især J.P. Jacobsen benyttede arabesken i sine digte som en stilistisk figur, der først og fremmest gav en æstetisk effekt. I *Livets arabesk* ser Tom Kristensen arabesken som smuk, men også meningsløs, hvilket karakteren Pram her formulerer:

”Jeg vil ikke kalde det ubevægelighed, men snarere en arabesk, unyttig og skøn.”¹²¹

Som i Bangs *Stuk* får titlen i *Livets arabesk* dermed relation til værkets komposition, der ligesom arabesken slynger sig i uforudsete retninger med æstetiske og meningsløse variationer. Værket består af to dele og en epilog. I den første del følges storbyens borgerskab, mest markant repræsenteret ved Dr. Jørgen Baumann, parallelt med proletariatet, især repræsenteret ved alfonsen Ibald Petersen. Der er med andre ord et klasseskel i storbyen, der langsomt slynger sig sammen, og i anden del helt nedbryder det borgerlige på uforudset vis. Fra Baumanns kone, Karen, der stikker af med en kubistisk maler, over den prostituerede Elises indflytning i villaen, til Baumann bliver sparket ud af sin overklassevilla af Ibald og går til grunde, er arabesken én lang nedbrydelse af de traditionelle værdier. Ibalds udsmidning af Baumann fra villaen bliver dermed en miniaturrevolution i revolutionen, og Baumann bliver værkets store taber, fordi han ikke kan finde mening i arabesken. Hvor Pram i citatet ovenfor ser det æstetiske og skønne i arabesken, finder Baumann sig aldrig til rette med tilværelsens omskifteligheder:

”Hvordan kan i alverden kan man føle ro og glæde ved denne – ved denne arabesk med al dens unyttige bevægelse.”¹²²

Omskiftelighederne forbliver for Baumann et udtryk for ”livets meningsløse, blussende arabesk”¹²³. Kompositionen og titlen afspejler derved karakterernes skæbner, der samtidig ikke kan adskilles for storbyens skæbne:

¹²¹ *Livets arabesk*, s. 257.

¹²² *Livets arabesk*, s. 257

¹²³ *Livets arabesk*, s. 78

”Det var som om hele verden dannede et billede af hans indre kaos, som om afbrændte bygninger, frådende blodhunde, slentrende alfonser i højrøde veste var udtryk for hans følelser, som om denne hærgede bydel var ham selv.”¹²⁴

I citatet kommer Kristensens outrerede storbybillede klart til udtryk, og på ekspressionistisk vis bliver dette hærgede billede en projektion af Baumanns indre kaos. Der er ikke tale om en spejling mellem storby og storbymenneske som i *Stuk*, men en subjektiv forvrængning af storbyen, der giver et psykologisk billede af en fordærvet menneskesjæl. Også revolutionen i storbyen bliver på ekspressionistisk vis et udtryk for Baumanns indre kaos:

”Han anede, at han måtte gøre revolutionen med, at kaos var udtrykket for hans indre verden, at kaos måske ville betyde en udløsning, en befrielse for ham.”¹²⁵

Den tyske ekspressionismes udvikling bliver ofte opfattet som et udtryk for 1. verdenskrigs rædsler, og ved at indsætte en revolution i storbyen kan det virke som om, Tom Kristensen forsøger at relatere storbybilledet i *Livets arabesk* til den tyske ekspressionisme. Hos Kristensen er der en søgen mod kaos, idet Baumann forsøger at udfylde sin indre tomhed gennem revolutionen. Der bliver dermed en form for æstetisk distance til krig og revolution i *Livets arabesk*, som næppe fandtes i tysk ekspressionisme. Det understreges i dette eksempel:

”(...) og fra alle sider gnistrede det som fra millioner af glasskår; thi hver solstribesplintredes i sværme af sølvblå stjerner i de opplankede bajonetter.”¹²⁶

Verber som ”gnistrede” og ”splintredes” viser den ekspressive stil, men beskrivelsen af revolutionen og det krigeriske bliver i modsætning til den tyske ekspressionisme også et billede af æstetisk karakter, der udtrykker fascination frem for rædsel. Selvom bajonetter er dræbende er der noget smukt i billedet af solstriberne, og revolutionen bliver dermed et billede på både ødelæggelse og skønhed.

Titlen *Livets arabesk* og kompositionen bliver derved et udtryk for den vekslen mellem meningsløshed og æstetik, der gennemsyrrer *Livets arabesk*. Et vigtigt spørgsmål i værket er

¹²⁴ *Livets arabesk*, s. 48

¹²⁵ *Livets arabesk*, s. 270

¹²⁶ *Livets arabesk*, s. 279

dermed, om storbymennesket er i stand til at tilpasse sig denne arabesk, der får deres liv til at slynge sig på uforudset vis. Ud fra dette kan værkets vigtigste storbykarakterers skæbner defineres.

5.4 Baumann - Indre tomhed i overklassen

Livets arabesk adskiller sig også fra *Stuk* med hensyn til karaktererne. Hvor Bang opererer med et utal af karakterer, der er fremstillet som virkelighedstro, er Kristensens værk i højere grad centreret om færre karakterer, der i langt højere grad forekommer karikerede og ekstreme. Kristensen gør dermed op med den klassiske naturalistiske karakterfremstilling, for i stedet at operere med skarpt opdelte psykologiske kontraster.

Karikaturen ses allerede i værkets første linjer i præsentationen af værkets hovedkarakter, Doktor Jørgen Baumann, hvis ”høje, fede skikkelse” tegner sig mod den ”hvide” mur som ”en stor, sort masse”. Der er langt til Bangs pseudoobjektive stil, og farveopsætningen er ikke som Bangs lyssætning diskret, men kontrastfuld. Hermed udtrykkes et karikeret billede af en karakter fra overklassen. Baumann er dog langt fra en klassisk overklassefigur, idet han på alle måder forsøger at tage afstand fra enhver form for borgerlighed. Dette ses bl.a. igennem indretningen af hans villa, der allerede på første side fremstår som antiborgerlig med sine ”store, øde sale”. Da hans kone i starten har arrangeret en fest og har fyldt de tomme stuer med møbler og ”en uhyggelig forvirring af detaljer”,¹²⁷ ser Baumann det som et brud mod villaens ”idé”:

”(…) men her ude på villaen, som jeg har ordnet efter min livsopfattelse, som jeg har tænkt mig som et digt, der udtrykker alt det væsentlige, kommer hun også med sine kulørte klude uden at forstå noget som helst.”¹²⁸

Indretningen af villaen som tomme sale er dermed ikke blot et udtryk for Baumanns afstandtagen til det borgerlige, men også et udtryk for hans indre. Der ligger således en ekspressionist tanke bag indretningen, der bevidst viser det indre tomrum, han har. Ifølge vennen Pram er det først og fremmest ægteskabet, der hæmmer Baumanns udtryk, idet det, som Pram siger, ”er og bliver et kompromis”¹²⁹. Udtalelsen er paradoks, fordi Baumanns udtryk er lig tomhed, og en af de centrale problemstillinger i *Livets arabesk* kommer til at handle om udfyldelsen af denne tomhed:

¹²⁷ *Livets arabesk*, s. 6

¹²⁸ *Livets arabesk*, s. 7

¹²⁹ *Livets arabesk*, s. 7

”Jeg må have det tomme rum fyldt med noget, med erotik, med revolution, med begivenheder, der filmer forbi mig og får mig til at glemme for et nu (...)”¹³⁰

For Baumann forbliver arabesken meningsløs, fordi enhver af de ting, han foretager sig, udelukkende handler om at udfylde sit indre tomrum. Han forsøger at være en æstetiker, men alt det, han søger mod, handler ikke om nydelse, men om at undgå at stå tilbage med sin egen tomhed. Samtidig har han opgivet enhver form for etik, hvilket bl.a. ses i hans virke som læge. I *Stuk* karakteriseres lægerne som ”samfundets helbredere”, men denne værdi er der gennem Baumanns kynisme vendt op og ned på i *Livets arabesk*. Han hænger således tarmene og hele underlivet på en patient fast til ribbenene med sølvtråde. Da trådene er ved at arbejde sig løs, ser han det nærmest som en form for komik, som han ligesom alt andet kun kan grine højlydt af. Den højlydte latter bliver for Baumann et kendetegn og et dække for tomheden i en tilværelse uden sammenhæng. Arabesken er for Baumann en række usammenhængende optrin, og Prams dom over ham er hård:

”Det er den slags fragmentariske dumheder, som gør hele dit liv til en farce.”¹³¹

Set i forhold til Baumanns karikatur og de absurde enkeltoptrin, han deltager i, har Pram ret. Baumann prøver at være anti-borgerlig, men paradoksalt nok er det hans kone, der forlader ham. Hans erstatning for konen i den prostituerede Elise slår fejl, og han bliver aldrig en del af den kommunistiske revolution, selvom han prøver at følge trop:

”Gik han nu i flok med de andre, eller gik han ved siden af?

Han anede det ikke.”¹³²

Baumann er langt fra præget af nogen form for fællesskabsfølelse, idet han paradoksalt nok ikke aner, om han overhovedet er en del af revolutionen. Hans deltagelse bliver derfor en meningsløs farce, hvilket yderligere understreges af, at han dør en grotesk og tilfældig død med hovedet placeret symbolsk op ad et nedløbsrør. Baumanns livsforløb bliver dermed på det nærmeste en karikatur over, hvor uæstetisk, uetisk og meningsløs en tilværelse, man kan føre.

¹³⁰ *Livets arabesk*, s. 285

¹³¹ *Livets arabesk*, s. 285

¹³² *Livets arabesk*, s. 293

5.5 Bruddet med religiøsitet

Endnu mere ekstrem i litteraturhistorisk sammenhæng er dog munken Johannes, der repræsenterer et brud med al form for religion. Han prædiker således blandt skøger og alfonser i det hærgede nord-vest, en række gale prædikener, der giver associationer til "Speakers Corner"¹³³ i London. I sine prædikener forsøger han samtidig at kombinere revolution og kristendom, et religiøst syn, der næppe findes mange tidligere eksempler på i litteraturhistorien. Han lægger således vægt på det improviserende element i sine taler, hvilket fører ham til følgende morale om Biblen:

"(...)"I kan lære fest af denne lille bog, og I kan lære fryd."¹³⁴

Johannes repræsenterer dog ikke blot et specielt syn på religion, men har samtidig som Baumann en indre tomhed, der bringer ham i en eksistentiel krise. Det ses bl.a. i dette eksempel, hvor Ibald har gemt ham af vejen i Elises værelse på bordellet:

"Nu var alt fast forsvundet, og det bundløse rum måbede over ham og udenfor ham, og de bundløse rum gabede under ham og inden i ham."

Ligesom i Baumanns hjem sker der på ekspressionistisk vis en sammensmeltning af Johannes indre tomhed og rummets ydre tomhed. Ligesom Baumann bliver løsningen for Johannes at gå med i revolutionen, men da han ser resultatet må han tage afstand til de revolutionære:

"Han så på denne gruppe, samlet om bordet med det blafrende lys og de mange flasker. Han så i et nu situationen i et overnaturligt skarpt skær med mørkeflader mod lysflader."¹³⁵

Beskrivelsen af de revolutionære får her et kubistisk, men også meget ekspressivt udtryk, fordi det er hele lysflader, der ramler sammen og i bibelsk forstand giver Johannes åbenbaringen. Ligesom for Baumann bliver revolutionen ingen løsning på Johannes indre tomhed, men i modsætning til Baumann går han ikke til grunde, fordi han forlader storbyen. Arabesken bliver for Johannes derfor den evige søgen.

¹³³ Speakers Corner har eksisteret i Hyde Park i London siden midten af det 19. århundrede.

¹³⁴ *Livets arabesk*, s.136

¹³⁵ *Livets arabesk*, s. 313

5.6 Skønheden i proletariatet

Som en tendens i den litterære ekspressionisme i Danmark vendes der i *Livets arabesk* op og ned på værdierne. Det mest markante eksempel på dette er alfonsen, Ibald Petersen, der er i stand til at omstille sig og handle efter arabeskens uforudsigeligheder. Der er, som Johannes i følgende citat siger, nærmest tale om, at Ibald har en evne til at forvandle sig:

”Måske er han en ny for hver, der træffer ham, og derfor giver hvert menneske ham et nyt navn.”¹³⁶

Ibald forvandler sig igennem værket fra alfons, til discipel for Johannes, til revolutionær, for til sidst at ende med at hjælpe til hos imperiet, da revolutionen er tabt. Som Johannes siger:

”Du er ikke skabt til at forstå, men til at handle. Det er det lykkelige, det geniale ved dig.”¹³⁷

Selvom Ibald er en kynisk alfons og en grovkornet proletar, bliver han alligevel værkets sejrsherre. Dermed vender Kristensen som i sin debutdigtsamling, *Fribytterdrømme*, op og ned på alle former for traditionelle værdier, og som prikken over i'et bliver Ibald på trods af sin antireligiøsitet ligefrem ophøjet til guddommelig status af munken Johannes:

”Du er en gave fra Gud. Theodorus, Guds gave, døber jeg dig.”

Ibalds guddommelighed understreges af hans smukke ydre, der giver ham et enormt kvindetække, som han bruger for egen vindings skyld. Også på dette punkt udraderes Baumann, der på lånt tid har overtaget den prostituerede Elise, som Ibald ellers har magten over. Hun vender således tilbage til Ibald, der i sidste ende på grund af sin styrke også får magten over Baumanns kone:

”Men hun følte Ibalds hånd trykket i sin. Hun følte det som en befaling, hun følte sig omringet af hele hans personlighed med de mørke, brutale øjne i det lysende, blege ansigt.”

Ibald bliver dermed en form for stærk fribytter, der blot handler frem for at filosofere over arabeskens skønhed og meningsløshed.

¹³⁶ *Livets arabesk*, s. 324

¹³⁷ *Livets arabesk*, s. 195

Også værkets anden proletar, den prostituerede Elise, er en usædvanlig karikatur, der ligesom Ibald får succes med at udnytte arabesken til egen fordel. Selvom hun er en skøge, der udnyttes, kan selv Ibald i svage øjeblikke beundre hende:

”Hun var unyttig som en blomst, men ikke lænket til jorden af en kedsommelig stængel. Hun var farver, som flød gennem luften i hensynsløs frihed. Et underligt pigebarn! Det var, som om hun var til stede i en dronnings skikkelse, mere værdig, fordi hun tronede i usynligheden(...)”¹³⁸

I citatet vendes op og ned på de borgerlige værdier, idet den kedsommelige stængel kan opfattes som et symbol på ægteskabet. Ibalds indre monolog er paradoksal, fordi han selv har lænket hende, men det kaster et skær af fribytter over hende. Samtidig antyder citatet, at hun ligesom Ibald er i stand til at forvandle sig. Dermed peges frem mod hendes overtagelse af positionen som Baumanns hustru i overklasse miljøet, en forvandling Baumann ser som et plagiat af det kedelige borgerskab:

””Hvad pokker skal du plagiere – det betyder: efterligne – fru Essinger for? Jeg kan slet ikke udholde alle disse fine fornemmelser. I begyndelsen stjal du fra mig og brugte pengene til silkesløjfer og konfekt og fulgte dit væsens dybde og skønneste lov.””¹³⁹

Selvom citatet har en nedladende tone, er det tydeligt, at Baumann ligesom Ibald ser en kvalitet i Elises oprindelse i det prostituerede miljø. Det er med andre ord den ægte gadepige frem for den falske overklassefrue, Baumann foretrækker. Det er også denne del af hende, der er forbundet med erotik, en dimension, der er fundamental for værkets opbygning. Årsagen til, at Baumann går til grunde, er således direkte forbundet med Elises erotik, da det er gennem hende, Ibald får overtaget i villaen. Det er derfor ikke tilfældigt, at den erotiske scene på bordellet karakteriseres som en arabesk:

”Det var en forvirring af nøgne skuldre, bløde arme, bryster, der trykkes ind mod hvide skjortebryst, buede, brede hofter. En vild arabesk af hvide lemmer slyngede sig ufatteligt ind i hinanden og udløstes og blev til enkeltlevende, urolige skikkelser.”¹⁴⁰

¹³⁸ *Livets arabesk*, s. 99-100

¹³⁹ *Livets arabesk*, s. 220

¹⁴⁰ *Livets arabesk*, s. 88

Der er noget grotesk over denne kropslige udfoldelse, et vanvid, der nærmest har relation til Baumanns dysmorfistiske malerier i rædselskabinettet, hvor det også kun er enkelte kropsdele, der ses isoleret.¹⁴¹ Billedets forvirring afspejler samtidig hans tilfældige forhold til erotik. Elise udnytter denne side af ham, udnytter den erotiske arabeske til at føre sig selv fra gadeplanet op til et overklasse miljø.

5.7 Den ophøjede æstetiske ro

Som en kontrast til Baumann og storbyens kaos står vennen Robert Pram, der er den gennemførte æstetiker. Pram fungerer ikke blot som Baumanns psykologiske modsætning, men opfører sig næsten som en psykolog, der finder det interessant at udforske Baumanns udfoldelser og indre kaos. Da Pram finder Baumann død, er diagnosen, at ”Bau var for svimmel til at leve”¹⁴². Pram derimod er altid i ligevægt. Hvor Baumann konstant søger at finde ro i kaos og tilfældige begivenheder, er Pram indbegrebet af ro - selv i kaos. Denne ro kommer direkte til udtryk igennem hans bolig, der ligger som en oase midt i det proletariske kvarter, hvor revolutionen er på sit højeste:

”(...) men nu forstod han Prams sataniske raffinement, forstod, at havde han, Baumann, bygget sig en villa ud fra sin livsanskuelse, så havde Pram på en billigere måde fundet udtryk for sin dybe, bevidste ro ved at udstyre et værelse med sine yndlingsfarver og lade det hvile som en lyksalighedens ø midt i det frådende proletarkvarter.”

Prams hjem er, som citatet viser, på ekspressionistisk vis et udtryk for hans indre, men i modsætning til Baumann er udtrykket ikke blot tomhed, men et æstetisk udtryk, der præcist definerer hans indre ro og balance. Selv midt i revolutionen gør han ikke som Baumann et halvhjertet forsøg på at deltage, men nyder sit indkøbte lager af udenlandsk tobak. Ordene om ” Prams sataniske raffinement” i citatet antyder samtidig, at Prams ro på det nærmeste har en djævelsk karakter. Som djævelen er han ren overflade, og hans overflade har en smuk karakter, der ligesom Ibald gør ham i stand til at besnære kvinder. På trods af dette smukke ydre er Pram dog ikke en klassisk Don Juan-æstetiker, fordi han netop i modsætning til Ibald afholder sig fra erotik. Dermed bliver der vendt op og ned på de klassiske bibelske dyder. Ibald er guddommelig, fordi han

¹⁴¹ *Livets arabeske*, s. 174

¹⁴² *Livets arabeske*, s. 339

bruger sit ydre til at forføre, mens Pram er djævelsk, fordi han afholder sig. Samtidig giver hans æstetisering ham et træk af livløshed, hvilket den kristne Ducker påpeger:

”(...)”Pram, du er jo faktisk død.”

”Ja, det hævder du lo stadig, skønt jeg altid søger og altid er interesseret.””¹⁴³

Prams søgen er en søgen uden holdepunkt, og derfor er han set fra Duckers religiøse synsvinkel lig en skindød person. Det er en søgen efter det æstetiske, en søgen, der gør ham i stand til at finde nydelse i arabesken i al dens meningsløshed indtil værkets sidste side. Her bliver han vidne til fundet af en række lig, der står grotesk med hovedet nedad. Synet får ham til at kaste op i værkets allersidste linje, og hermed antydes en forskydning i forholdet mellem æstetik og meningsløshed. Tager Kristensen her afstand til det æstetiske? Dette vil vi se nærmere på i det følgende.

6. *Livets arabesk* i kunstnerisk perspektiv

Hvor Bangs *Stuk* er et gennemført impressionistisk værk, har Kristensens *Livets arabesk* som de fleste andre danske ekspressionistiske værker en æstetisk dimension, der adskiller værket fra eksempelvis den tyske ekspressionisme. Alligevel er det ingen tvivl om, at Kristensen ligesom Bang har været meget bevidst om den kunstneriske udvikling, hvilket da også skinner tydeligt igennem i værket.

6.1 Æstetik og ekspressionisme i *Livets arabesk*

Et af de mest karakteristiske træk ved Kristensens ekspressionisme i *Livets arabesk* er brugen af ekstreme farvesammensætninger. På dette punkt står han i relation til den ekspressionistiske malerkunst i både Frankrig og Tyskland, men Kristensens brug af farver har dog i *Livets arabesk* ofte også en æstetisk side. Det ses bl.a. i denne beskrivelse fra den erotiske scene på bordellet:

”Der vældede et fald af farver, fra damernes kjoler, der flød på gulvet, fra et bronze-gult liv, fra blå bånd, og en rød lilla hat, der flød trægt som en fed oljefarve. Alt drev som små åkander på de persiske tæppers brogede vande, hvor mørkerødt flød langs med sort, alt drev i ustandseligt snoet bevægelse under de hvide kvindelegemer, som badede i glæde, og herrer i retlinjet mørkt og hvidt,

¹⁴³ *Livets arabesk*, s. 256

der dog var i gradvis opløsning, flipperne åbnede, slipsene hængende løst, Stang i benklæder og en skjorte, der posedes op, så at han flød rundt som en oppustet svømmevinge.”¹⁴⁴

Citatet viser en antiborgerlig og ekstrem scene, men det groteske beskrives gennem en række udtryksfulde farver, der giver et billede af æstetisk karakter. Dette understreges af Kristensens stilistiske brug af en syntaks, der er snoet, som var det en af J.P. Jacobsens arabesker. Sammenligningen med ”små åkander” er samtidig af en klassisk oprindelse, og den leder både tankerne over mod Jacobsens blomstermetaforik og den franske impressionist Claude Monets åkandemotiver.

Kristensens ekspressionisme i *Livets arabesk* er dog meget varieret, hvilket samtidig også kommer til udtryk i en række blandingsformer. Her med kubisme:

”Fra nord, fra syd, fra øst, fra vest steg denne gullige tåge fra byens lygter; men nordvest var som et mørkt hul, hvor husene lå i en sort forvirring med enkelte lyse kanter, der skar hinanden kubistisk, og dybe, kulsorte furer, der var trykket med hensynsløs kraft.”¹⁴⁵

Det æstetiske element er her nedprioriteret til fordel for et mere dunkelt billede af storbyens mørkeste kvarter. Kristensen bruger kontrasterende farveeffekter til at fremkalde denne virkning, idet nordvest med sin mørke karakter står i kontrast til lygternes gullige tåge, der trods alt kaster et skær over resten af byen. Den kubistiske brug af geometriske og skarpe kanter øger samtidig den dystre effekt, der gør bydelen til et skummelt og ugenkendeligt sted.

En endnu mere dystre effekt opnår Kristensen dog, når ekspressionismen blandes med dysmorfistiske træk, en retning af ekspressionismen, hvor billederne udtrykker en sindsforvirring, der skal få beskueren til at føle samme fornemmelse som kunstneren.¹⁴⁶ Dette ses i *Livets arabesk* bl.a. igennem ledemotivet omkring Baumanns vanvittige leg med sine ”Bi-ba-bu-dukke” i rædselskabinettet. Langsomt vinder dukkerne indpas igennem fortællingen, idet Baumann identificerer dem med en række af de personer, der passerer hans vej og hærger i villaen. Selv hans patienter ser han på grotesk vis som ”bi-ba-bu-dukke”:

¹⁴⁴ *Livets arabesk*, s. 89

¹⁴⁵ *Livets arabesk*, s. 54

¹⁴⁶ Gelsted, 1919, s. 31

”Skandalerne senere havde han klaret fint, til trods for at hans sidste havde været ganske sindssvage; de havde nærmet sig det fantastiske, dysmorfistiske, nærmet sig Bi-ba-bu.”¹⁴⁷

Kristensen kører i citatet Baumanns operationer helt ud i det absurde, og sammenligningen mellem de opererede mennesker og dysmorfistisk kunst giver Baumanns søgen mod kaos et skær af sindssyge. Denne udvikling understreges på ekspressionistisk vis ved, at Baumanns virkelighedsopfattelse langsomt sløres. Overfladen bliver for ham et blændværk:

”Var livet kun Majas bølgende slør med de indvævede billeder, der skiftede i en drilagtig evindelighed?”¹⁴⁸

Ligesom Kristensens virkelighedsbillede i *Livets arabesk* på ekspressionistisk vis er forvrænget, mister Baumann tiltroen til sine indtryk fra virkeligheden. Gennem referencen til den buddhistiske gudinde Maja illustreres, hvordan Baumann ikke kan definere virkeligheden ud fra overfladen.

Dette understreges ydermere af en række af hans betragtninger. Et eksempel er hans fortælling til Elise om mødet med en rovmorder, der viste sig at have et ydre, der var helt normalt. Et andet eksempel er følgende undrende betragtning af drikkebroderen, Thorkild Christensen, der viser, hvordan kunst er et udtryk, der ikke defineres af overfladen:

”(...) men stadig vendte hans blik tilbage til den bundbanale Thorkild Christensen, som man på opfordring kunne få til at spille ragtime hele nætter igennem, som kun kunne diskutere vin, piger og politik, men som spillede den højeste musik med en genial selvfølgelighed, med en drengs nye ansigt.”¹⁴⁹

Thorkild Christensens kan på trods af sin banalitet udtrykke sig gennem musikken som ingen anden. Hans klaverspil bliver samtidig et kunstnerisk ledemotiv i værket, en form for ekspressionistisk spillestil, der med sine synkoper og disharmonier som arabesken på uforudset vis slynger sig fra det meningsløse til en æstetisk ”katedral af symfoni”.¹⁵⁰

Kristensens ekspressionisme i *Livets arabesk* er dermed langt fra en entydig størrelse, men mest interessant er dog værkets slutning, hvor virkeligheden er som overskyullet af Baumanns groteske

¹⁴⁷ *Livets arabesk*, s. 228

¹⁴⁸ *Livets arabesk*, s. 217

¹⁴⁹ *Livets arabesk*, s. 263

¹⁵⁰ *Livets arabesk*, s.184

”Bi-ba-bu-dukke”. Da Baumann dør, vælter den ene ”Bi-ba-bu-dukke” således med hovedet ned i asfalten, og denne groteske stilling dukker op som virkelige mennesker, da Pram betragter oprydningen efter kampene i byen:

”Pram så derhen, hvor alles blik var rettet. En stor, rusten dampkedel var væltet til side og afdækkede nogle lig, som stod på hovedet. De stod et øjeblik og balancerede og faldt derpå sammen ganske lydløst.

(...)

Pram kastede op”¹⁵¹

Billedet i citatet er værkets mest ekstreme, fordi det er blottet for den æstetiske dimension, der gennemsyrrer store dele af værket. Spørgsmålet er, om Prams reaktion afspejler en afstandtagen til den æstetiske dimension af ekspressionismen. Hvor Bønnelycke i digtet *Aarhundredet* så 1. Verdenskrig som en optimistisk mulighed for et vendepunkt mod noget bedre, udtrykker synet af Pram, der kaster op, en langt mindre optimistisk og uforløst slutning. Som i *Hærværk* kan man stille spørgsmålet om, hvorvidt slutningen markerer en overgang til et mere etisk stadie. I *Hærværk* tager hovedkarakteren Ole Jastrau til Berlin som et muligt vendepunkt, en slutning, der aldrig bliver klarlagt. Samme teknik bruger Kristensen altså også i slutningen af *Livets arabesk*. Jørgen Breitenstein relaterer slutningen til Kristensens novelle *Ulykken* om togulykken i Valby i 1919, hvor der tages afstand til muligheden af en rolig iagttagelse af ulykkens konsekvenser.¹⁵² Citatet kan dog samtidig ses som en reference til Otto Gelsteds *Ekspressionisme*, hvor det netop påpeges, at et billede, der bogstavelig talt vendes på hovedet, giver en helt anden effekt.¹⁵³ Synet af ligene, der vender på hovedet, giver således en effekt, der får selv den urokkelige Pram til at miste ligevægten. Et nederlag for æstetikerens.

6.2 Nedbrydningen af kunsten i *Livets arabesk*

Som diskussionen om æstetikken viser, har Kristensen været meget bevidst om tidens kunstneriske udvikling. *Livets arabesk* har således en metadimension, der på det nærmeste er uoverskuelig. Værket indeholder således et virvar af kunstneriske referencer til diverse slags musik, såsom

¹⁵¹ *Livets arabesk*, s. 339

¹⁵² Breitenstein, 1978, s. 379. Breitenstein påpeger ligeledes Kristensens kendskab til denne ulykke under skrivningen af *Livets arabesk*.

¹⁵³ Gelsted, 1919, s. 31

ragtime, jazz, Chopin, march og revyviser, diverse stilarter inden for malerkunst, såsom ekspressionisme, dysmorfisme og kubisme, samt flere referencer til den nyere filmkunst, stumfilmen. Samtidig er der en række divergerende holdninger til kunst, men en vigtig definition er forskellen på en kunstner og en nyder, som Pram formulerer:

”Jeg selv forstår kun roen, men frygter revolutionen. Derfor er jeg ikke kunstner, men kun en nyder.”¹⁵⁴

Pram afviser her sin egen rolle som kunstner, fordi han ikke oprøres over ydre begivenheder som revolution. Det er med andre ord den ekspressionistiske kunstner, Pram definerer, og modsat impressionisten kan den ekspressionistiske kunstner ikke blot optage indtrykkene passivt, men må i stedet oprøres og finde et subjektivt udtryk for oprøret. En lignende definition, der leder tanken hen på den ekspressionistiske kunstnerrolle, ses i følgende citat fra munken Johannes:

”Vi slynger alle vore ord og handlinger ud i rummet, og ingen markerer, når vi rammer plet, før end længe efter, måske aldrig. Men holder vi op med at slynge os selv ud i rummet, fortæres vi indvendigt, ædes vi op af det alt for meget jegstof.”¹⁵⁵

Citatet er af eksistentiel karakter, men det viser samtidig den ekspressionistiske tanke om nødvendigheden af at slynge sit indre ud i rummet og dermed give det udtryk. Det er med andre ord en ekspressionistisk kunstnerisk skabelse, Johannes definerer, og kunstneren må i modsætning til æstetikerens Pram være i en indre ubalance for at kunne udtrykke sig.

Samtidig markerer *Livets arabesk* en afstandtagen til 1890’er-digtningens dekadencebegreb, der også gennemsyrede *Stuk*. Det mest markante dekadente træk i *Livets arabesk* er det røde rubinkors, som Baumanns i sin tid har givet sin kone, og som hun har efterladt. Korset illustrerer, at forholdet ikke eksisterer mere, og på dekadent vis er dette smykkets skønhed bundet til konen, Karen, mens det falmer i Baumanns hænder. Det bliver dermed en form for borgerligt klenodie, som Baumann i modsætning til alt andet insisterer på at beholde, da Ibald og Elise er ved at få overtaget i villaen:

¹⁵⁴ *Livets arabesk*, s. 257

¹⁵⁵ *Livets arabesk*, s. 143

”Tror du, det kors, som jeg i sin tid har givet min kone, skal besudles af at hænge på din hals, oversavlet som den er af alle ligegyldige mandfolks kys.”¹⁵⁶

Baumann røber her en rest af dekadent længsel mod det borgerlige ægteskab med konen, Karen, og smykket bliver et symbol en mere ædel kærlighed, der er uforenelig med Elise. Denne rest af borgerlighed hos Baumann er samtidig skyld i, at Ibal med støtte fra Elise smider ham ud af den villa, han selv ejer. I frustration kaster Baumann smykket væk, og dermed provokerer Kristensen det klassiske 1890’er-dekadencebegreb. Provokationen understreges yderligere af, at Baumann også mindes konen i værkets ekstreme erotiske scene på bordellet, en noget atypisk, dekadent situation. Hun smelter nærmest sammen med den prostituerede Susanne:

”Det mindede ham om en kvinde, som han engang for længe siden havde elsket, som han, så vidt han huskede, var blevet gift med, og som en morgen efter en fest var løbet bort med en lang, kubistisk maler, og nu dukkede hun op og forfulgte ham ved en uforståelig lighed med dette drankerfjæs.”¹⁵⁷

Sammensmeltningen er en direkte provokation mod 1890’er-dekadencen. Ligesom rubinkorset er Susanne rødlig i ansigtet, og farven rød kan dermed ikke blot opfattes som et symbol på kærligheden, men også på erotik som prostitution. Det dekadente syn på kærlighed nedbrydes, men dekadencen er ikke den eneste kunstneriske retning, der bryder sammen. De røde flag erstatter det røde rubinkors, en kaotisk og anarkistisk revolution, der samtidig medfører kunstens undergang. Symbolet på dette bliver flygelet, der ligegyldigt kasseres i en bunke:

”En mægtig, musikalsk susen klang gennem instrumentet, medens folkene slæbte det hen over cementrørene og lod det dumpe tilfældigt ned imellem en spurvogn og en luksusbil.

Man var ligeglad.”¹⁵⁸

Storbyen og kunsten går under, men alligevel afskrives enhver form for dekadence til fordel for ligegyldighed, som om kaos er vejen til noget nyt. Tilbage står Walther Stang og fru Stang, der bliver landskendte for deres hymne om nationens undergang, ”Sønner! Hvide sønner!”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *Livets arabesk*, s. 258

¹⁵⁷ *Livets arabesk*, s. 89

¹⁵⁸ *Livets arabesk*, s. 328

¹⁵⁹ *Livets arabesk*, s. 337

7. Konklusion – Kunstnerisk bevidsthed i *Stuk* og *Livets arabesk*

Både i *Stuk* og i *Livets arabesk* behandles storbyen ud fra negative livssyn. Hvor storbyens forfald i *Stuk* er et udtryk for en dekadent tilgang fra Bangs side, er storbyens sammenbrud provokerende fremstillet i *Livets arabesk*. I Kristensens beskrivelse af forfaldet udtrykkes således ingen længsel tilbage mod tiden før kaos, og Baumann er tværtimod nødsaget til at søge mod kaos for at prøve at løse sin eksistentielle krise.

I begge værker sker der ligeledes et fald i form af en nedbrydning af kunsten. I *Stuk* afløser Kaptajn Petersens patriotiske foredrag den finkultur, der bukkes under med Victoria-Theatret, mens alt, hvad der er tilbage af kunst i slutningen af *Livets arabesk*, er Stangs nationalhymne. Hos Bang symboliseres faldet yderligere gennem den smudskede lirekassemand, der spiller den melodi, som borgerskabet dyrkede på scenen i Victoria-Theatret i byens fremgangsperiode. I *Livets arabesk* kommer dette kunstneriske fald helt eksplicit til udtryk gennem flygelet, der læsses af og kasseres. Et billede, der er langt mere direkte end Bangs impressionistiske antydninger. Samtidig er billedet en provokation mod den borgerlige dekadence. Hvor der i *Stuk* er noget sørgmodigt over scenen med Herluf Berg, der betragter de dansende aber, kravler Ibald ”med stor foragt for kunst og kultur”¹⁶⁰ over flygelet, og Kristensen gør dermed op med den borgerlige finkultur.

I *Stuk* er det samtidig tydeligt, at Bang i sin fremstilling udtrykker en holdning til kunst. Plagiater og umoderne kunst kommer til at stå i et mindre positivt lys, mens især den franske kultur fremhæves. Samtidig formuleres Bangs impressionistiske teknik også i form af karakteren Lange, og Bang udtrykker gennem hans overvejelser et positivt syn på samtidige kunstudviklinger som Zolas naturalisme og inddragelsen af naturvidenskabelige idealer i litteraturen. Ligesom Bang er Kristensen godt inde i den samtidige kunstneriske udvikling, men han forholder sig i *Livets arabesk* bevidst ikke på samme måde til kunst. Den moderne kunst dukker op i værket i alle afskygninger, og der formuleres ekspressionistiske tanker, men der skinner ikke en egentlig holdning til kunst igennem. Til tider forekommer den moderne kunst meningsløs, mens den i andre tilfælde ophøjes, og helt symptomatisk for værket går det hele til grunde uden, der filosoferes over det.

Både *Stuk* og *Livets arabesk* er på grund af forfatterens kunstneriske valg svær tilgængelig læsning. Bangs impressionistiske skildring af storbyens forfald er yderst detaljeret, og persongalleriet er meget omfangsrigt. Dermed gives et komplekst billede af storbyen, men som læser kan det svært at holde sammen på alle oplysninger, der ofte bliver udtrykt på diskret vis. Endvidere er fremstillingen

¹⁶⁰ *Livets arabesk*, s.334

af karaktererne i flere tilfælde indirekte, og i de mange dialoger har ordvalget en lokal indforstået karakter, hvor det samtidig kan være svært at holde styr på, hvem, der udtaler hvad. Dette gør værket til svær læsning både for nutidens og samtidens læsere. Læserne i samtiden har muligvis haft lettere ved at forstå de indforståede dialoger og samtidsreferencerne, men til gengæld må den fragmenterede og sceniske fremstillingsform i sin bevidste mangel på overblik have givet dem endnu større vanskeligheder end os.

Livets arabesk er lettere tilgængelig læsning med hensyn til omfanget af karakterer, men til gengæld er karaktererne bevidst karikerede og ekstreme. En del af ekspressionismens formål er at chokere, og både den ekstreme storbykildring og de grovkornede dialoger i *Livets arabesk* må have vakt opsigt i samtiden. Ligeledes er de mange filosofiske og ekspressive passager krævende, og tankerne om storbymenneskets identitetskrise virker provokerende og aktuelle selv i dag.

De to værker har uden tvivl været nyskabende i forhold til deres samtid på grund af deres kunstneriske eksperimenter, og vi mener, at værkerne langt fra er bundet til deres litteraturhistoriske perioder. Selvom vi i dag er mere vant til eksperimenter som fragmentariske skildringer og ekstreme karikaturer, forekommer værkernes storbykildringer således stadig komplekse og interessante i tematik og fremstillingsform.

8. Litteraturliste

Primær Litteratur

Bang, Herman (1887): *Stuk*

Kristensen, Tom (1921): *Livets Arabesk*

Sekundær Litteratur

Barlyng, Marianne & Søren Schou (red.) (1996): *Københavnromaner*. Borgens Forlag.

Breitenstein, Jørgen (1978): *Tom Kristensens udvikling*. Gyldendal, Nordisk Forlag A/S.

Dansk Biografisk Leksikon. Bind 14. Gyldendal, Nordisk Forlag, København.

- Gelsted, Otto (1919): *Ekspressionisme*. Nyt Nordisk Forlag. København og Kristiania.
- Haue, Harry (1993): *Det moderne Danmark 1840-1992. Forudsætninger og forløb*. Munksgaard, København. 1. udgave.
- Handesten, Lars (1996): *Alligevel så elsker vi byen. Tolv kapitler af Københavns litteraturhistorie*. C.A. Reitzels Forlag, København.
- Jelsbak, Torben (2005): *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi*. Forlaget Spring.
- Kristensen, Sven Møller (1955): *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. Gyldendal.
- Lundgreen-Nielsen, Flemming (red.) (1997): *København læst og påskrevet*. Københavns Universitet og Museum Tusulanums Forlag.
- Madsen, Peter (1975): Tidens smerte og storbyens atmosfære. In: Tidsskriftet Poetik nr. 24, 6. årgang nr. 4. RUC Boghandel og Forlag.
- Michelsen, Knud (1974): *Digter og storby*. Tabula/Fremad.
- Mortensen, Klaus Peter (1973): *Sårfeberen fra Dybbøl – Stuk*. Sondringer i Herman Bangs romaner. In: Reitzel, Hans (red.) (1977): *Omkring Stuk*. Hans Reitzels Forlag. København.
- Mylius, Johan De (1988): *Litteraturbilleder. Æstetiske udflugter i litteraturen fra Søren Kierkegaard til Karen Blixen*. Odense Universitetsforlag.
- Nielsen, Erik A. (1976) *Ideologihistorie III. Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*. Tabula/Fremad.
- Nielsson, Torbjörn (1965): *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med Tine*. P.A. Norstedt & Söners Förlag. Stockholm.

Rasmussen, Henrik m.fl. (2004): *Gads Litteratur Leksikon*. Gads Forlag.

Reitzel, Hans (red.) (1977): *Omkring Stuk*. Hans Reitzels Forlag. København.

Secher, Claus (1973): *Seksualitet og samfund i Herman Bangs romancer*. Borgens Billedbogs bibliotek 24

Sejrsild, Anne (1996): *Kommunistiske tropper i hovedstaden – mortéild på Bjelkes Allé*. In: Barlyng, Marianne & Søren Schou (red.) (1996): *Københavnromaner*. Borgens Forlag

Sonne, Jørgen (1996): *Herman Bangs Stuk, 1887*. In: Barlyng, Marianne & Søren Schou (red.) (1996): *Københavnromaner*. Borgens Forlag

Individuelle opgivelser

Henriette Sørensen (241282-1842):

Afsnit 2.2 ; 2.5 ; 2.6 ; 2.7 ; 3.2 ; 5.6 ; 5.7

Troels Poulsen (180381-1349):

Afsnit 2.4 ; 2.8 ; 2.9 ; 2.10 ; 3.1 ; 5.4

Fælles opgivelser