

Melodramatisk modernisme

– en læsning af Dorrit Willumsens roman *Marie. En roman om Madame Tussauds liv*

Indledning

Marie Tussaud ser ud over salen. Hendes blik er opmærksomt og meget klart, som om hun ser en sammenhæng i sine billeder. Hun er en værtinde, der mønstrer sine gæster, selvsikker i sit sorte silkeskrud.¹

Sådan ser hovedpersonen Marie sig selv på sit livs højdepunkt i den roman om Madame Tussauds liv, der gav den danske forfatter Dorrit Willumsen hendes folkelige gennembrud. For romanen, der anses for at udgøre en drejning i forfatterskabet bort fra den høje litterære modernisme, som prægede det forudgående prosamodernistiske forfatterskab, modtog Dorrit Willumsen i 1983 Kritikerprisen og i 1984 boghandlernes pris De Gyldne Laurbær.

Romanens receptionshistorie er i betragtning af dens popularitet ganske kort. Bortset fra de overvejende positive anmeldelser og enkelte litteraturhistoriske behandlinger omfatter den kun to egentlige analyser: Maria Davidsens i artiklen ”Frihed uden ansigt” i antologien *Prosa fra 80’erne til 90’erne* (1994) og Anne Birgitte Rønnings i hendes doktorafhandling *Historiens diskurser. Historiske romaner mellem fiksjon og historieskrivning* (1996).²

¹ Dorrit Willumsen, *Marie. En roman om Madame Tussauds liv*, København: Gyldendal, 1983, p. 235.

² Maria Davidsen, ”Frihed uden ansigt – om Dorrit Willumsens Marie 1983”, *Prosa fra 80’erne til 90’erne*, red. Anne Marie Mai, København: Borgen, 1994, pp. 116–127; Anne Birgitte Rønning, *Historiens diskurser. Historiske romaner mellem fiksjon og historieskrivning*, Oslo: Universitetsforlaget, 1996.

Såvel anmeldelserne som de litteraturhistoriske behandlinger af romanen fokuserer på *Marie* som en roman om en datidig kvinde fremstillet med en moderne kvindebevidsthed og som historisk roman. I de to større behandlinger af romanen fokuseres der bredere og især på tematiseringen af den kunstneriske skabelse og livsfortolkningen.

Nærværende behandling lægger sig i forlængelse af receptionshistoriens korte tradition for at se *Marie* som en historisk roman. Men synsvinklen er delvis en anden. Jeg vil igennem en afsøgning af romanens litterære strategier indkredse et svar på spørgsmålet om, hvorfor *Marie* både besidder en bred folkelig appel og udgør en udfordring for litterater. Med andre ord undersøger jeg, hvilke af romanens egenskaber, der giver den stor popularitet hos læserne og får litteraturforskere til at gøre den til genstand for en videnskabelig granskning, der ellers er forbeholdt kanoniserede værker. Forud for selve undersøgelsen af Dorrit Willumsens *Marie* vil jeg præsentere romanen.

Marie. En roman om Madame Tussauds liv

Marie handler som sagt om Madame Tussaud (1761–1850), kvinden der skabte det vokskabinet i London, der senere skulle vokse til et imperium i glamour og gys. På de første sider i romanen møder læseren den femårige Marie, der sammen med sin enlige mor forlader hjemmet i Bern for at flytte ind hos sin onkel, Curtius i Paris. Af ham lærer hun at tegne og modellere. Hun bliver først hans hjælper, senere den kreative drivkraft bag forretningen ”Curtius’ vokskabinet”. Hos Curtius møder hun tidens berømte mænd, først Voltaire senere Robespierre, Marat og David etc. I en periode på otte år opholder hun sig ved hoffet, hvor hun i egenskab af tegnelærer for kongens søster Elisabeth stifter bekendtskab med Ludvig XVI og Marie Antoinette, som hun fatter stor sympati for. Under revolutionen, hvor hun tager dødsmasker af dens ofre, oplever hun ikke blot det folkelige oprør, fængslingerne og henrettelserne som tilskuer. Hun ser selv fængslet inde fra og mærker frygten for døden i guillotinen, men den magtfulde bejler maleren David hjælper hende ud igen.

Da Curtius dør kort efter revolutionen, arver hun vokskabinetet, og hun forelsker sig hovedkulds i den unge ingeniør Francois Tussaud fra Macon. De gifter sig, og Marie føder en datter, der dør kort efter fødslen. Senere får de to sønner. Ægteskabet lever ikke op til deres forventninger, og da Marie får muligheden for at rejse til London for at udstille sine figurer, tager hun chancen. Sammen med den ældste søn forlader hun Frankrig for altid. I England får hun succes. Hun rejser land og rige rundt med sine voksfigurer og bliver rig og berømt. Læseren forlader Marie, da hun som næsten halvfemsårig mærker døden nærme sig.

Genren

Marie er ikke blot en historisk roman. Den er en usædvanlig historisk roman. Den sammenskriver en række romangener og modi med en næsten modernistisk tekstorganisering.

Marie er kun en realistisk historisk roman i den forstand, at den gestalter en nutidig forestilling om, hvordan kvinder levede og oplevede deres liv i gamle dage. De litterære strategier romanen benytter sig af, går på tværs af den historiske roman i dens klassisk realistiske form, således som Georg Lukács beskrev den i *Der historische Roman* (1937).³ *Marie* gestalter hverken en helt, der syntetiserer det specifikke og det generelle, eller et historisk konfliktstof som den historiske forudsætning for romanens nutid. Den historiske anakronisme findes kun i romanen, for så vidt som Maries kunstneriske metode gestaltet som en moderne, willumsensk metode.⁴ Der er heller ikke tale om en historisk eventyrroman af den type, som Anders Öhman skriver om i *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841–1859* (1990), hvor historiens skæbne bestemmes af en abstrakt eventyrtid, der afbryder den historiske begivenhedsrække.⁵

³ Georg Lukács' begreb om den historiske roman, der har været næsten helt enerådende frem til 1990'erne, tages under kritisk behandling af bl.a. Anne Birgitte Rønning og Ole Birklund Andersen; Anne Birgitte Rønning, *Historiens diskurser. Historiske romaner mellom fiksjon og historisk skrivning*, Oslo: Universitetsforlaget, 1996; Ole Birklund Andersen, *Den faktiske sandheds poesi. Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. Århundrede*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1996.

⁴ Rønning, *Historiens diskurser*, pp. 133–191, p. 196.

⁵ Anders Öhman, *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841–1859*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1990, p. 177. Ole Birklund Andersen præsenterer og diskuterer i *Den faktiske sandheds poesi. Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. århundrede* Anders Öhmans

Som biografisk roman følger *Marie* den historiske Madame Tussauds livsforløb, således som det er blevet dokumenteret af historikere. De tomme pladser, der gælder hendes privatliv og hele livsoplevelse, er fyldt ud af romanforfatteren Dorrit Willumsen, der helt i overensstemmelse med den biografiske genre, har udformet Maries historie på grundlag af udviklingsromanens plotmatrice.⁶ Mere specifikt udgør henholdsvis kunster- og emancipationsromanen de formgivende elementer, men de gør det i hver sin del af romanen. I første halvdel er det Maries tilblivelse som kunster, der er omdrejningspunktet: hendes lyst til at tegne, opdagelsen og udfoldelsen af hendes talent kombineret med hendes refleksioner over det kunstneriske udtryk. I anden halvdel, efter Curtius' død og indgåelsen af ægteskabet med Tussaud, er fikspunktet realiseringen af drømmen om at blive rig og berømt, der i høj grad udspiller sig som en kamp mod et maskulint domineret system, som tillader mænd at udnytte og misbruge kvinder helt omkostningsfrit. Selvom Willumsens roman, helt i overensstemmelse med udviklingsromanen, skildrer hele Maries livsforløb, og hvordan hun må opgive sine illusioner, er der ikke tale om en konsekvent udviklingsroman.⁷ Marie er en heltinde, der når sine mål på trods af en modstand, der kommer ude fra, og ender med at se sig selv som en succes.

Inden for rammerne af den historiske og biografiske roman benytter Dorrit Willumsen sig af en række mindre genrer og modi: Brev- og dagbogsformen, essayet, der hører til de høje finlitterære genrer og melodrama, gotik, idyl og tableau, der hører til de lave trivielle.⁸ Med denne blanding af høje og lave genrer overskrider ro-

Bachtin-inspirerede begreb om den historiske eventyrroman; Birklund Andersen, *Den faktiske sandheds poesi*, p. 70.

⁶ Plotmatrice defineres her som et plotskelet, der ligger nedfældet i en fortælling, f.eks. en roman, som et sæt af koder, der kan genkendes fra andre fortællinger; Annemette Hejlsted, *Fiktionens genrer*, Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2012, p. 172.

⁷ Ifølge Åge Lærke Hansen er der i udviklingsromanen tale om en hovedperson, der stiller fordringer på sin personligheds vegne, men da de er i strid med realiteterne, indfries de ikke. Til sidst, når helten forstår bindingen til den nødvendighed, der ligger i hans personlighed, og idet han giver sig nødvendigheden i vold, opnår han i en vis forstand at gøre sig fri af den; Aage Lærke Hansen, "Fra dannelsesroman til udviklingsroman", *Kritik* nr. 8/1968, pp. 19–45, her p. 42.

⁸ Palle Lauring finder i sin anmeldelse af *Marie* en lighed mellem essayet og Voltaires enetale i det kapitel, der bærer hans navn; Palle Lauring, "Portræt af en portrættør", *Bogens Verden* nr. 1/1984, p. 3.

manen grænsen mellem den høje og den lave kultur, mellem triviallitteratur og finlitteratur. Overskridelsen af den kulturelle kløft mellem den høje og den lave litteratur findes også på et andet niveau, nemlig i mødet mellem den historiske romans kulørte ingredienser og den modernistiske tekstorganisering.⁹

Det kulørte

Den historiske roman har en tradition for de kulørte modi: Det melodramatiske, gotiske og idyllen. Især den melodramatiske modus spiller en rolle, og det gotiske og idylliske kan ofte ses som modi, der indgår i den melodramatiske.¹⁰

Melodramaet kan opfattes som en kunstnerisk, især litterær strategi, der konstruerer en mening i verden og livet i en verden, hvor meningen er truet.¹¹ Melodramaet og som følge heraf det melodramatiske opstår i slutningen af 1700-tallet som en reaktion mod det fremvoksende moderne samfund, hvor værdier og moral er blevet usynlige. Oplysningen har over taget det hellige (sakrale), og følelserne er blevet trængt i baggrunden til fordel for fornuften. Melodramaet sætter ord på følelserne, og intet er usagt. Som genre var melodramaet i udgangspunktet et drama, der bestod af en blanding af selvhenvendt monolog, pantomime og orkesterledsagelse.¹² Melodramaet kan i sin oprindelige form ses som en lav genre i kontrast til de høje genrer, særligt tragedien. Denne status bevarer melodramaet som modus, når den f.eks. integreres i romaner og spillefilm. Når den moderne roman i dens modernistiske form frasiger sig melodramaet, er det, fordi det udfordrer det modernistiske kunstværks

⁹ Med overskridelsen af denne kløft er Dorrit Willumsens roman *Marie* et eksempel på den postmodernistiske fornyelse af litteraturen som Andreas Huyssen peger på i sin legendariske udredning om "Mass Culture as Woman: Modernism's Other"; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.

¹⁰ Den historiske roman har tradition for melodrama. I dansk litteratur kan den følges ubrudt fra B.S. Ingemanns *Valdemar Seier* (1826) og Thomasine Gyllembourgs *To Tidsaldre* (1845) over Thit Jensens historiske romaner til Ib Michaels fabulerende historiske roman *Prins* (1997).

¹¹ Min fremstilling af det melodramatiske register er stærkt inspireret af Peter Brooks' undersøgelse af melodramaet; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press, 1976.

¹² Brooks, *The Melodramatic Imagination*, p. 14.

særlige egenskaber. Om det modernistiske kunstværks udgrænsning af massekultur skriver Andreas Huyssen blandt andet:

Only by fortifying its boundaries, by maintaining its purity and autonomy, and by avoiding any contamination with mass culture and with the signifying systems of everyday life can the art work maintain its adversary stance: adversary to bourgeois culture of everyday life as well as adversary to mass culture and entertainment which are seen as the primary forms of bourgeois cultural articulation.¹³

I sin utilslørede form fremstiller melodramaet en rivalisering mellem det gode og det onde, mellem det syndige og det dydige, samtidig med at det opstiller et moralsk univers, der iscenesættes ved hjælp af et særligt litterært register.¹⁴ Nøgleordene til det litterære register er ”antiteser, overraskelser og entydighed i fortællingen – det grandiose, overdrevent følelsesfulde og følelsernes udleven i persongestaltningen og en stivnen i gestikulation og tableau”.¹⁵

Antiteserne i melodramaet, f.eks. konflikter mellem skurke og heltinder synliggør moralske værdier, ofte dyden. I Samuel Richardsons brevroman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), der kan opfattes som en præ-melodramatisk roman,¹⁶ udspilles et drama mellem heltinden Pamela og hendes mandlige modstykke Mr. B., hvor hendes dyd besejrer hans utugtighed, og hermed udpeger de rette moralske værdier. Melodramaets antiteser lejrer sig grundlæggende om modsætningsforholdet mellem det gode og det onde.

¹³ Huyssen, *After the Great Divide*, p. 54.

¹⁴ Peter Brooks fører melodramaets oprindelse tilbage til tiden omkring den franske revolution og dokumenterer, at den melodramatiske modus trods de sidste 150 års devaluering har udgjort en aktiv del af det litterære register. I de senere årtier har der, ikke mindst som en følge af Brooks' bog, været en stigende opmærksomhed omkring melodramaets funktion i nyere fortællende fiktion indenfor såvel litteratur som film. F.eks. Anne Jerslev, *David Lynch i vore øjne*, København: Forlaget Frydenlund, 1991; Geir Hjorthol, *Populærlitteratur: ideologi og fortælling*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1995; Vibeke Pedersen, ”Køn og genre i TAXA: Følsom maskulinitet og mødre under anklage”; *Kvinder, køn og forskning* nr. 3/1998, pp. 16–30; Annemette Hejlsted, ”Moderkærlighedens kriminelle dimensioner. Om krimi, melodrama og humanistisk kulturkritik i Kerstin Ekmans prisbelønnede roman *Hændelser ved vatten*”, *Kvinder, køn og forskning* nr. 3/1998, pp. 5–15.

¹⁵ Annemette Hejlsted, *Fortællingen*, Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2007, p. 159.

¹⁶ Peter Brooks lægger op til en sådan antagelse, men gennemfører den ikke; Brooks, *The Melodramatic Imagination*, p. 13.

Melodramaet er voksmuseets modus par excellence. Antiteserne og hermed adskillelsen af det gode og det onde viser sig ved placeringen af voksfigurerne: De adelige og rige møder man i den store sal med spejlene, mens morderne og de store tyve er udstillet i kælderen.¹⁷ Tableauet er vokskabinettets grundgenre. I tableauerne udtrykkes figurerens karakter i gestaltningen, som f.eks. den sovende skønhed, der i en stivnet positur signalerer uskyldighed:

Prinsesse Lamballes strålende kastanjebrune hår strømmer frit ud over sofaens armlæn (...). Læberne er halvt åbne og brysterne fri, mens hun poserer så skødesløst og let, som om hun uden at vide det er fanget i en barnlig søvn eller en rørende besvimelse.¹⁸

Tableauerne er i kraft af deres placeringer i vokskabinettet entydige i den forstand, at de udgør fortolkninger af de fortællinger, de henviser til. Fortolkningernes entydighed påpeges, idet en mand blandt publikum spørger: ”Hvorfor stiller hun dem ikke ud mellem de store tyve?”¹⁹

Den melodramatiske modus spreder sig fra fremstillingen af voksmuseet og dets tableauer til resten af romanen. *Marie* er gennemvævet af antiteser. Paris og Ivry-sur-Seine modstilles som det gotiske over for det idylliske. Det gotiske opstår i lighed melodramaet i slutningen af 1700-tallet, som en reaktion på de moderne samfund, der er ved at vokse frem. Først og fremmest er den et opgør med oplysningen og dens rationelle tænkning. Til forskel fra melodramaet søger det gotiske ikke at reparere på den fremvoksende modernitets fataliteter. Den tager angsten for den nye fragmentering af kulturen på ordet, idet den fremkalder skræk og rædsel hos læseren og er – som en af sine fiktive skikkelser, Frankenstein – et kludetæppe, ikke af ligdele, men af forgangen kultur. Den sammensætter sine fiktionsuniverser med ingredienser fra middelalderen.²⁰ Fred Botting citerer en anonym kritiker fra slutningen af 1700-tallet for følgende opskrift:

¹⁷ Willumsen, *Marie*, p. 27.

¹⁸ *Ibid*, p. 62.

¹⁹ *Ibid*, p. 87.

²⁰ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London og New York: Routledge, 1995, p. 4.

Take – An old castle, half of it ruinous.
 A long gallery, with a great many doors, some secret ones.
 Three murdered bodies, quite fresh.
 As many skeletons, in chests and presses...
 Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any of the
 watering-places before going to bed.²¹

Selv tilføjer Botting en række ingredienser som ”dark subterranean vaults, decaying abbeys, gloomy forests, jagged mountains and wild scenery inhabited by bandits, persecuted heroines, orphans, and malevolent aristocrats”.²² Idyllen fejrer derimod kontinuitet, enhed og det nære hverdagsagtige. Den russiske litteraturforsker Michail Bachtin karakteriserer idyllen som et stabilt og lukket univers. Det er hverdagen, ofte håndværket eller – som erstatning – tilberedningen af mad, der er i centrum. Fremstillingen af tiden er koncentreret omkring den cykliske tid, dvs. dagens og årets gang, slægtens videreførelse, den ene generations afløsning af den anden.²³ I *Marie* skildres Paris som en labyrintisk middelalderkælder, der skjuler slagtede gardister, sønderrevne prinsesser og fangehuller med heroiske kvinder, mens Ivry-sur-Seine fremstilles som et landsted omgivet af en paradisisk have med legende børn, hvor de største begivenheder er tilberedelsen af de udsøgte måltider og nye generationers ankomst.

De intersubjektive relationer i romanen er typisk antitetiske. Det gælder i udpræget grad i forholdet mellem Marie og Francois. Hvor hun er den stræbsomme, ansvarsfulde, rationelle og kontrollerede, er han den konsumerende, nydende og samvittighedsløse. Hun drømmer om succes og berømmelse, mens han drømmer om hende som en smilende hustru med et uendeligt antal børn hængende i skørterne. Forestiller han sig som hendes beskytter, forestiller hun sig ham som en ven – en støtte. Forholdet til moderen og veninden Henriette fremstilles ligeledes som antitetisk. Moderens passivitet og venindens begær efter at blive begæret står i åbenbar

²¹ Fred Botting, *Gothic*, London og New York: Routledge, 1996, p. 44.

²² *Ibid*, p. 44.

²³ Michail Bachtin, ”Kronotopen”, *Det dialogiska ordet*, Uddevalla: Anthropos, 1988 [1937–1938], pp. 14–165, her p. 136.

kontrast til Maries aktive kunstneriske bestræbelser. Deres og de øvrige kvinders maskerede kontrasteres også af såvel Maries manglende interesse for sin egen kvindelige maskerade som hendes optagethed af andres.²⁴ Mellem Marie og de mænd, der spiller en rolle i hendes liv, er der ligeledes et antitetisk forhold. Curtius, som måske er hendes far og måske ikke, er den, der giver ordrene og altid i sidste instans afgør, hvilke tableauer der realiseres og hvordan. David og Marie er uenige om tolkningen af mordet på Marat – om Marat er heltten, eller mordersken er heltinden. Økonomisk kommer hun til at stå konfrontalt over for både sin mand Francois og Philipstal, direktøren for et magisk billedteater, som hun turnerer sammen med i England. De antitetiske relationer mellem Marie og de enkelte mænd samles gradvis i en overordnet modsætning mellem en kvindelig underordning og en maskulin dominans.

Overraskelsesmomenterne i romanen lader i omfang ikke antiteserne noget efter. Det ligefrem vrimler med effektfulde overraskelser: Helt uforberedt falder den uappetitlige Marat ud af spisekammeret; uden varsel arresteres Marie og hendes mor under revolutionen, og ligeså hurtigt og uforklarligt frigives de igen. Og den søn, Marie efterlod i Frankrig, dukker pludseligt op på gaden i London mere end tyve år senere.

Følelserne udleveres kun i persongestaltningen i den udstrækning, at romanpersonerne nu og da udtrykker deres holdning gennem deres handlinger, f.eks. afviser Curtius Maries sympati for de kongelige med en lussing. De direkte følelsesartikulationer, der er typiske for den melodramatiske modus, holdes i hovedsagen inden for Maries tanker. Således nøjes hun med at drømme om rigdom og berømmelse.

Udover fremstillingen af vokskabinetets tableauer indeholder *Marie* en høj frekvens af litterære tableauer i betydningen en billedmæssig enhed bestående af beskrivende scene med dialog. Disse er særligt hyppige i første del af romanen, hvor læseren f.eks. møder et dem, når Marie og hendes veninde Henriette på spadseretur kon-

²⁴ Begrebet den kvindelige maskerade betegner her kvinders bevidste som ubevidste bestræbelser på at leve op til den herskende kvindelighedsnorm; Nina Björk, *Under det rosa täcket: om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996, p. 18.

verserer om fremtidsdrømme, det kongelige bryllup og Curtius' vokskabinet.

Den modernistiske tekstorganisering

Den modernistiske tekstorganisering træder klart frem i romanens fortællerforhold og plotkonstruktion. *Marie* er hovedsagelig fortalt i tredjeperson dog med enkelte indslag af førstepersonsfortælling, hvis frekvens stiger i romanens sidste tredjedel. Synsvinklen ligger med få undtagelser hos Marie. Der er medsyn, således at læseren ikke får adgang til større viden end den, Marie besidder i den aktuelle situation. Anne Birgitte Rønning beskriver dette således:

Uansett om det fortelles i første eller tredjeperson, er det det som er innen rekkevidde for hennes syns- og hørelsesinntrykk, som fortelles. Når hun er i Versailles får vi vite lite om forholdene i Paris utover det Marie opplever ved sine besøk hjem, og tilsvarende får ikke leseren vite noe mer om kongefamiliens skjebne etter at Marie har forlatt Versailles, enn det Marie selv bliver fortalt.²⁵

Denne fortællelemåde bryder med den, der hersker i den klassiske historiske roman, hvor der typisk er tale om en olympisk fortæller. For forholdet mellem hovedpersonen og historien har dette afgørende konsekvenser. Hvor den klassiske historiske roman qua sine fortællerforhold fremstiller historien som et bagtæppe for den litterære figurs liv, bliver historien i *Marie* snarere et produkt af hovedpersonens oplevelser og bearbejdnings af dem.²⁶

Anskues fortællelemåden i *Marie* i lyset af en modernistisk poetik, synes romanen næsten at være skrevet på dens maksimer. For modernisterne er det fordringen, at romanen skal ligne livet, som det opleves. Virginia Woolf skriver i "Modern Fiction" (1919): "Liv er ikke en række symmetrisk opstillede vognlamper; liv er et lysende klart halo, et halvgennemsigtigt hylster, der omgiver os fra bevidsthedens begyndelse til dens slutning".²⁷ Opgaven for den moderne

²⁵ Rønning, *Historiens diskurser*, p. 145.

²⁶ Denne pointe skylder jeg Anne Birgitte Rønning, der i sin afhandling gør indgående rede for fortællerforholdene i *Marie*; Rønning, *Historiens diskurser*, p. 140.

²⁷ Virginia Woolf, "Modern Fiction", *20th Century Literary Criticism*, Ed. D. Lodge, London: Longman, 1972 [1919/1925], pp. 86–91, her p. 88.

roman er ifølge Woolfs program, ”at gestalte oplevelsen – den følelse, som de myriader af trivielle, fantastiske, flygtige eller skarpe indtryk, som psyken konstant bombarderes af og som skaber hverdagslivet, afstedkommer”.²⁸ Den mimetiske fordring, som Woolf artikulerer i sin poetik, adskiller sig fundamentalt fra realismens og naturalismens ditto, fordi der for hende ikke eksisterer en ydre og objektiv fælles virkelighed. Hos hende eksisterer der alene ”subjektive oplevelser af livets proces”, og den moderne fiktion skal være ”en fremstilling af livet, som det opleves indefra som en bevidsthedsstrøm”.²⁹

Selv om der i Willumsens roman ikke er tale om en bevidsthedsstrøm, synes Woolfs karakteristik af den modernistiske roman i høj grad dækkende for *Marie*. Det er hovedpersonens indtryk, oplevelsesmåder og bearbejdningsformer, der udgør romanen. Der er ikke blot tale om, at romanen gestalter hendes verden og synsvinkel på den, den gør det på en måde, der er rodfæstet i hendes erfaringer som kunstner og kvinde. Hun perciperer sin verden som kunstner og kvinde og bearbejder den ud fra sin unikke position. Såvel perceptionsformen som bearbejdningsformen skifter i takt med Maries alder og erfaring, og den antager aldrig en krystallisk form. Således er tableauet og den nidkære registrering af detaljerne i det visuelle indtryk fremherskende i fremstillingen af de perioder, hvor Marie dannes som kunstner, mens refleksionerne over fortid og nutid dominerer i de kapitler, der gestalter hende som moden og ældre kvinde.

Som sagt indeholder *Marie* også tilnærmelser til en modernistisk organisation af plottet. *Marie* består af tretten unummererede kapitler, der kan opdeles i fem grupper. Kapitlerne et til fire, der udgøres af korte hændelsesforløb i Maries barndom og tidlige ungdom, danner den første gruppe. De tre midterste kapitler, der omhandler henholdsvis Maries besøg ved hoffet, hendes oplevelser under revolutionen og som gift kvinde, udgør hver for sig en gruppe. De sidste seks kapitler, der gestalter Maries oplevelser og refleksioner fra

Her citeres Virginia Woolfs essay ”Modern Fiction” efter Annemette Hejlsted, *Fiktionens genrer*, Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2012, p. 25.

²⁸ Woolf, ”Modern Fiction”, p. 88. Citeret efter Hejlsted, *Fiktionens genrer*, p. 25.

²⁹ Hejlsted, *Fiktionens genrer*, p. 25.

hun ankommer til England i 1802 og resten af hendes liv, danner den sidste gruppe.

Begivenhederne og refleksionerne i de enkelte kapitler og i romanen som helhed følger uden undtagelser kronologisk efter hinanden. Sammenbindingen af dem til plot er kun i meget ringe grad af kausal art. Plottet konstrueres snarere af en lang række spor, der strækker sig ud over hele romanen. Mest åbenbart er det, at Marie aktiverer de plotmatricer, der bærer de genrer, romanen deltager i. Det drejer sig først og fremmest om livshistorien i den biografiske roman og udviklingsromanen. Mere specifikt trækker den på Madame Tussauds mindre kendte livshistorie og tillægger heltinden de velkendte personlige fordringer, der kendetegner udviklingsromanen.

Ved siden af disse meget åbenbare spor bygger romanens forløb på Frankrigs historie i Madame Tussauds levetid. Ved at gestalte en række begivenheder fra historien og henvise til andre aktualiseres Frankrigs historie som et fremadrettet forløb. Dette spor understøttes af de livshistorier, der aktualiseres i kraft af historisk velkendte personer, som glimtvis optræder på romanens scene, f.eks. Robespierre og Marat. Som næsten umærkelige spor møder læseren de skiftende moder og fremkomsten af nye fænomener som fotografiet.

Udover de præfabrikerede spor udvikler Willumsen sine egne. Det mest iøjnefaldende er den spådom, Marie får som barn, da hun sammen med moderen rejser fra Bern til Paris. På et gæstgiveri spår en mystisk og eksotisk gammel kvinde Marie: "Du kommer til at rejse – Over vand" ... "Jeg ser sorger og berømmelse" ... "Du har en mærkelig hånd, skat - Der er et hul i din livslinie".³⁰ I romanen fungerer spådommen som gåde og forventningshorisont. Senere da Marie i romanens sidste halvdel gang på gang vender tilbage til spådommen, fungerer den som bindeled mellem begyndelse og slutning. Men der bliver ikke tale etableringen af en entydig mening. Hullet i livslinjen får skiftende fortolkninger, hvor ingen får prioritet over de andre. Da Marie sidder i fængsel under revolutionen, repræsenterer det døden i guillotinen, senere det idylliske og stillestående familieliv på landstedet i Ivry-sur-Saine. Sidst i romanen anty-

³⁰ Willumsen, *Marie*, p. 21.

des hullet i livslinjen at være datteren, der ikke kunne leve, eller alt det, Marie måtte bekæmpe i sig selv for at realisere sine drømme.³¹

Til Willumsens selvkonstruerede spor hører også tableauernes historier. For en del af tableauernes og deres figurers vedkommende gestalttes deres historie brikvis fra idé over skitse til maske og konstruktion og videre til opstilling, flytning eller nedtagning. Det gælder, f.eks. tableauerne: den kongelige familie, den sovende skønhed og Joséphines kroning. Selv om disse spor tjener til at skabe tidslighed ved at mime progression, så afbryder de brikker, de består af, også fremdriften. Ved direkte eller indirekte at referere til den kunstneriske skabelsesproces etableres et selvreferentielt mønster i romanen. Noget lignende gør sig gældende for den høje frekvens af både erindringsbilleder og drømme. Erindringsbillederne markerer først og fremmest en senere tolkning af en tidligere fremstillet begivenhed eller forestilling og pointerer tidsafstanden og de mellemliggende oplevelser som fortolkningsformidlere. Samtidig synes de at etablere et netværk af fortolkninger af det levede liv, der i kraft af fortolkningernes forskellighed og indbyrdes modsigelser fremstiller meningen med det levede liv som momentan og situationsbundet. I kraft af sin heterogenitet tematiserer erindringssporet i romanen livsfortolkningens ustabilitet. Drømmebillederne, der optræder med en langt lavere frekvens end erindringsbillederne, sammenknytter oplevelsesfragmenter fra forskellige faser i Maries liv i de perioder i hendes liv, hvor hun oplever de største omvæltninger. Som sådanne peger de på hendes aktuelle følelsetilstand som beslægtet med tidligere, samtidig med at de udgør dunkle tolkninger af hendes livssituation og -oplevelse.

Plotorganiseringen i *Marie* synes at rumme elementer af en modernistisk skrivemåde. Douwe W. Fokkema, der i *Literary History, Modernism and Postmodernism* opstiller en række teser om modernismen som æstetisk norm, hævder blandt andet, at det modernistiske værk er ubestemt og signalerer uafsluttethed; at det ikke er muligt at lukke og værket modarbejder velstrukturerede plot.³²

³¹ *Ibid.*, p. 131, 164, 176, 182, 224.

³² Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984.

Selv om plottet i *Marie* fra en umiddelbar betragtning forekommer veldrejet i kraft af indskrivningen af biografiens og udviklingsromanens livshistoriske matricer, så peger romanens øvrige spor, de historiske fragmenter, de livshistoriske fragmenter fra andre historiske personer, spådommen, tableauerne, erindringsglimtene og drømmene i en anden retning. Sammen danner de nok romanens plotmønster, men der er tale om et perforeret mønster bestående af en række brikker, der ikke kan falde på plads i et entydigt meningsfuldt mønster. Når Marie i romanens slutning kan skue ud over sit vokskabinet, så ser hun ikke en sammenhæng, hun ser ud ”som om hun ser en sammenhæng i sine billeder”.³³ Den sammenhæng, Marie ser gestaltet i sit selvportræt, er kun tilsyneladende og kun et af flere fortolkningsforslag. Hun leverer i romanens sidste kapitler en række sideordnede tolkninger af sit liv, der hver især aktualiserer en række begivenheder og lader dem danne et meningsfuldt mønster, men der kan til hvert mønster etableres et konkurrerende.

Resultatet af den modernistisk organiserede sammenskrivning af den historiske roman og den melodramatiske modus er, at *Marie* i samme åndedrag overskrider kløften mellem høj- og lavkultur og etablerer en appelstruktur, der både påtvinger læseren den veldrejede livshistorie med det melodramatiske register som orienteringsredskab og tvangsindvier ham i livstolkningens usikkerhedsprincip og livshistoriens kompleksitet. Af sin læser kræver *Marie* således samtidig en betingelsesløs hengivelse til melodramaets forførelse og en aktiv fortolkningsindsats. Et af svarene på, hvorfor *Marie* på en gang besidder en bred folkelig appel og udgør en udfordring for literater, skal findes her i dette dobbeltspundne romangarn.

Den melodramatiske modernisme, som jeg har lokaliseret i *Marie*, er Dorrit Willumsen ikke ene om. Hos danske forfattere som Klaus Rifbjerg, Cecil Bødker, Benny Andersen, Hans-Jørgen Nielsen og Benny Andersen snor det melodramatiske sig ind i de modernistiske værkers distancerede subjektivistiske eksperimenterende renhed. Hvor det melodramatiske i sin uspolerede form i melodramaet genererede entydighed i fortællingen og synliggjorde en moral,

³³ Willumsen, *Marie*, p. 235.

fungerer det helt anderledes i modernismen. Her spiller det melodramatiske på et bredere klaviatur, der omfatter alle dets historiske varianter, inklusive de der har udfoldet sig i andre medier, f.eks. spillefilm, hvor der optræder en række effekter, der blandt andet afsætter sig som sensibilitet, visualitet, litterær forførelse af og spørgsmål til læseren. Det melodramatiske er således et arsenal af litterære virkemidler som modernismen frit benytter også selv om det ikke foregår helt åbenlyst som hos Dorrit Willumsen.

Melodramatic Modernism: A Reading of *Marie*.
A Novel about the Life of Madame Tussaud
 by Dorrit Willumsen

The historical novel *Marie* gave the Danish author Dorrit Willumsen her breakthrough towards a broader audience. By studying the literary strategies of the novel, this article suggests that *Marie* possesses a broad common appeal as well as being a challenge for literary scholars. The interpretation of the novel demonstrates that Dorrit Willumsen couples the historical novel with the melodramatic mode by organizing the narrative in a modernistic way. Thus the novel transgresses the limits between high and low culture. It establishes a pattern of reading which forces the well-made story of life upon the reader by using the melodramatic attitude as a way of orientation, at the same time as it involves him or her in the uncertainties that go with the interpretation of a life. The novel requires an unconditional surrender to the seduction of the melodramatic as well as the reader's active participation in the act of interpretation.

Key words: Modernism, melodrama, historical novel, narrative, gender

**Melódramatískur móðernismi: Tólkun á skáld-
 sögunni *Marie*. En roman om Madame Tussauds liv
 eftir Dorrit Willumsen**

Með sögulegu skáldsögunni *Marie* (1983) tókst danska rithöfundinum Dorrit Willumsen að ná til breiðari lesendahóps. Í þessari

grein er frásagnaraðferð sögunnar skoðuð og reynt að sýna hvernig *Marie* er í senn skáldsaga sem höfðar til fjöldans og verðugt rannsóknarefni bókmenntafræðinga. Túlkun verksins leiðir í ljós að Dorrit Willumsen fléttar sögulegu skáldsöguna við hið melódramatíska með því að beita mórernískum frásagnarmáta. Þannig brúar verkið bilið milli hámenningar og lágmennningar. Lestur skáldsögunnar neyðir lesandann til að lesa vel framsetta ævisögu frá melódramatísku sjónarmiði um leið og hann er settur í hið vandasama hlutverk að túlka mannlega tilvist. Skáldsagan krefst þess að lesandinn lúti hinu melódramatíska skilyrðislaust en taki jafnframt virkan þátt í að túlka verkið.

Lykilorð: Mórernismi, melódrama, söguleg skáldsaga, frásögn, kyn