

# Imellem fakta og fiktion

*Af Gitte Jäger Lock*

**Hovedemne: Forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman.**

Primary subject: The relationship between fact and fiction in the biographical novel.

**Delemner: Dorrit Willumsens *Bang – En roman om Herman Bang*, Genre teori og biografisme i mediesamfundet.**

Secondary subjects: *Bang – En roman om Herman Bang* ny Dorrit Willumsen, genre theory and biographism in media society.

Udarbejdet af: Gitte Jäger Lock  
Dansk, SDU Kolding, 2002

<b>INDLEDNING .....</b>	<b>3</b>
<b>MODTAGELSEN AF <i>BANG</i> .....</b>	<b>4</b>
<b>ANALYSE AF <i>BANG</i>.....</b>	<b>6</b>
<b>KOMPOSITION .....</b>	<b>6</b>
<b>UDSIGELSEN .....</b>	<b>7</b>
<b>FIGURATIVT SPROG.....</b>	<b>9</b>
<b>MEDDIGTNING OG DOKUMENTARISME.....</b>	<b>12</b>
<b>IMELLEM FAKTA OG FIKTION .....</b>	<b>15</b>
<b>DEN BIOGRAFISKE ROMAN OG FAGHISTORIEN.....</b>	<b>15</b>
<b>FAKTA OG FIKTION I DEN BIOGRAFISKE ROMAN .....</b>	<b>17</b>
<b>BIOGRAFI – EN ÆSTETISK STRATEGI? .....</b>	<b>21</b>
<b>DEN BIOGRAFISKE ROMAN – EN TALEGENRE .....</b>	<b>23</b>
<b>KONKLUSION.....</b>	<b>27</b>
<b>PERSPEKTIVERING – <i>EN ROMAN OM</i> ... .....</b>	<b>29</b>
<b>ANDVENDT LITTERATUR .....</b>	<b>31</b>

Bilag 1. Synopsis

Bilag 2. Kopi af: Blicher, Steen Steensen. *Præludium*, 1838

Bilag 3. Kopi af: Jensen, Ulf Joel: ”Et liv som spammer”, 2002

Bilag 4. Kopi af: Krysztofiak, Maria: ”Literarische Biographie und historische Rekonstruktion”, 2002

Bilag 5. Kopi af: Seiness, Cecilie N.: ”Mellom pjatt og kvalme”, 1997

Bilag 6. Kopi af: Ziener, Øystein S.: ”Pjatt frå Dorrit Willumsen“, 1997

## Indledning

Den biografiske roman er en spændingsfyldt genre, som den placerer sig et sted mellem biografi og roman, og dette er tilsyneladende fordelagtigt, hvis forfatteren ønsker at nå et bredt publikum med værket. Eksistensen af et omfattende marked for dokumentariske og biografiske værker er en kendsgerning. I både litteraturvidenskabelig og faghistorisk sammenhæng har der været diskussioner om blandingen af fakta og fiktion i de biografiske genrer, og diskussionerne har ofte været rettet mod værkernes troværdighed og forpligtelsen overfor kildematerialet. Dorrit Willumsens biografiske roman, *Bang* (1996) med undertitlen – *En roman om Herman Bang*, hører til denne gruppe værker. Willumsen tildeltes for *Bang* Nordisk Råds Litteraturpris i 1997, men værket mødtes samtidig af en kritik, der i høj grad antog karakter af at være et angreb på genrens forhold til det biografiske materiale.

Forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman er hovedemnet for dette projekt, og en analyse af Willumsens biografiske roman, *Bang*, vil blive anvendt som udgangspunkt for en undersøgelse af dette spændingsfelt. Projektet vil derfor falde i flere dele. Første del vil primært bestå af en analyse af *Bang*, hvor hensigten er en afdækning af de skønlitterære virkemidlers betydning i forhold til værkets faktuelle biografiske forankring. Værkets komposition, udsigelse og det figurative sprog udgør analysens hovedpunkter, såvel som også den konkrete brug af kildemateriale og andre virkelighedsforankrende elementer vil blive undersøgt ud fra et æstetisk og indholdsmæssigt perspektiv. Analysen vil føre projektet frem til en diskussion af forholdet mellem de skønlitterære virkemidlers egenkraft og det biografiske materiale i den biografiske roman: forholdet mellem fakta og fiktion.

Diskussionen vil indledningsvist inddrage faghistoriske synspunkter på de skønlitterære fremstillingsformer og den biografiske roman, hvorefter forholdet mellem fakta og fiktion vil blive diskuteret ud fra et litterært perspektiv, hvor Ira B. Nadel's *Biography: Fiction, fact and form* (1985) udgør det teoretiske grundlag. Da forholdet mellem fakta og fiktion hænger nært sammen med den biografiske romans genremæssige karakter, vil projektet herefter fortsætte diskussionen ud fra en genreteoretisk synsvinkel. Michail Bachtins teori om talegenrer (i Aurelius 1997), vil her være grundlag for en diskussion af den biografiske romans genretræk i relation til en bredere kulturel kontekst, hvor også biografisme i mediasamfundet vil blive berørt. Afslutningsvist perspektiveres kort til Dorrit Willumsens historisk biografiske roman *Marie – En roman om Madame Tussaud's liv* (1983).

## Modtagelsen af *Bang*

I Norge ville tre forlag (Gyldendal, Aschehoug og Cappelen) ikke udgive Dorrit Willumsens *Bang*, og bogen blev af især norske kritikere mødt med hård kritik. Værket provokerede åbenbart nogle kritikeres kriterier for fortolkning af den biografiske genstand, og bl.a. den norske stipendiat Øystein S. Ziener langede hårdt ud efter bogen:

Når ein forfattar gir seg i kast med ein dokumentarroman om ein av sitt lands viktigaste forgjengarar, er det rimeleg å forvente at ho har noko at tilføre. Eller at ho i det mindste har eit perspektiv på stoffet sitt ... Derfor er det også uråd å forstå kvifor Dorrit Willumsen har skrive *Bang* – ut over at det er jobben til ein romanforfattar å skrive romanar. (Ziener, 1997b)

Zieners kritik tog afsæt i et relevanskriterium, hvor det formidlede skal opvise en vis nyhedsværdi eller et særligt perspektiv på stoffet. Lektor Bodil Wamberg polemiserede mod Zieneres læsning af værket, idet hun spurgte, om ikke Ziener havde øje for (Wamberg 1997) » ... den specielle Dorrit Willumsenske stil, der altid er lagdelt og tvetydig, fuld af ironi og underfundighed.« Hermed betonedes Wamberg de skønlitterære virkemidlers væsentlige rolle i den biografiske roman samt det forhold, at handlingen og den umiddelbare personbeskrivelse ikke alene bærer værkets fremstilling af den biografiske genstand. Zieneres kritik var dog lige så meget rettet mod genren generelt, som den var rettet mod Willumsens værk:

Romanbiografien hævder på én gang at referere til den konkrete, historiske virkelighed, som den også skildrer, samtidig med at den "bare" er en roman, der står i et fuldstændig uforpligtende forhold til fortiden og kravet om dokumentation og pålidelighed. Denne dobbelthed gør det umuligt for læseren at efterprøve, hvad der er fakta, og hvad der er fiktion. (Ziener om *Bang*, citat i Winge 1997, s. 24)

En del af kritikken rettedes således mod det, at indholdet ikke kan verificeres eller falsificeres, samt at læseren møder tvetydige signaler om, hvorvidt værket overhovedet forpligter sig på det faktuelle grundlag. Kritik af denne type må have sin årsag i den holdning, at et biografisk værk skal bedømmes med virkeligheden som målestok. Endvidere kan kritikken siges at være udtryk for, at biografiske romaner af nogle opfattes som en form for dårlig videnskab.

Desuden kritiserede Ziener i en anmeldelse værket for manglende tolkning (Ziener 1997b): »Det einaste Willumsen gir oss, er ei faktaorientert framstilling som greitt gjer greie for dei viktigaste ytre hovudtrekka ved Herman Bang sitt liv, og som syner at ho har lese den Bang-litteraturen ho viser til i etterordet.« Mens han i en artikel kritiserede for det modsatte (Ziener 1997a): »I hendes romanbiografi dominerer fiktionen i den grad ... kun Willumsen kommer til syne.« Kritikken synes altså splittet. På den ene side skulle værket løfte sig over fakta, og på den anden side måtte værkets fortolkning ikke være udtryk for frihed i forhold til kildematerialet.

Jens Kistrup var heller ikke ubetinget enig med fremstillingen af Bang, men ellers var hans anmeldelse positivt stemt overfor værket. Kistrups kritiserede fremstillingen for at være for loyal mod Bangs eget selvbillede (Kistrup 1996): »Havde hun troet lidt mindre på, hvad han [Herman Bang] – tappert og selvmedlidende – sagde om sig selv, var billedet af Herman Bang måske blevet et andet. Et billede, hvor kønslivet – realiseret eller ej – ikke er hele livet.«<sup>1</sup>

Generelt tog de danske kritikere *Bang* i forsvar mod den (især) norske kritik, og som en reaktion på den norske kritik skrev Preben Meulengracht (Meulengracht 1997): »Denne censur mod en bog, der dog har nydt en betydelig anerkendelse, afslører en snæversynet, nedgroet, fordømmende mørkemandsholdning, som en ordentlig litteraturkritik ikke kan tage højtidelig som andet end farlig for kunstens frihed.« Meulengracht gjorde således den kunstneriske frihed til sit vægtigste våben i kampen mod kritikken af Willumsens værk. Men den kunstneriske fiheid var ikke målet for kritikken, eftersom bl.a. Ziener efterlyste mere fortolkning og mindre fakta-repetition. Kritikken rettedes snarere mod det, at værket hverken forpligtes på det ene eller det andet. Der blev dog også peget på fiktionens potentiale i positiv forstand, hvilket bl.a. Søren Schou gjorde (Schou 1996): »Men når man først har indstillet sig på, at bogen koncentrerer sig om kunstneren og privatpersonen Bang, er der særdeles meget at hente i rækken af plastisk udformede episoder fra et liv, der var lige så skønhedssøgende som disharmonisk.« Schou roser det, at fiktionen er i stand til at gøre det biografiske liv nærværende. Men i samme åndedrag gør Schou også opmærksom på, at læseren er nødt til at slippe virkeligheden som målestok for at kunne få fuldt udbytte af værkets fremstilling af Herman Bang.

---

<sup>1</sup> »[Herman Bang]» er min tilføjelse.

# Analyse af *Bang*

## Komposition

»Natten mellem den 22. og 23. januar indlogerede han sig på Hotel Astor nær Times Square, to dage forsinket på grund af stormen, men ellers ganske som aftalt. Og New York var forfærdelig.« (Willumsen 1996, s. 5)<sup>2</sup>. Med disse ord tager *Bang* sin begyndelse i tiden umiddelbart før Herman Bangs død den 28. januar i Amerika. Bangs sidste rejse gennem USA bliver indgangen til genfortællingen af hans liv, og tidligt i værket vender han blikket indad og bagud i tiden. En erindring om moderen i barndommen træder frem: »Toget kører hurtigt. Alt for hurtigt. Og pludselig en hvid blomstereng ... Hvide blomster og en ung kvinde, spinkel og hvidklædt ...« (s. 7). Bangs liv genfortælles som noget, Bang erindrer i toget 1912, hvorom den danske professor, Poul Houe, i artiklen »Døden i Amerika» meget rammende skriver:

Hans definitive afgang bliver udgangspunkt for hendes rekonstruktion af hans mange ankomster: i livet som sådan og til diverse bestemmelsessteder og skilleveje. Ved at lade hans livsrejse udspringe af hans rejse ud af livet – alt imens det fortæltes realitet udspringer af fortællingens fiktion – har Willumsen gjort det muligt for Bang at live op igen og udfolde sin karakter som hovedperson i en roman. (Houe 1998, s. 19)

I kraft af fiktionen gendigtes Bang og hans liv, og rejsen 1912 fungerer som rammefortælling for dette. Da Bangs erindring om moderen blandt blomsterne gentages i kapitel 17 (s. 352), hvor Bang falder om i togkupéen, foretager bogen kompositorisk en tilbagevenden eller cirkelslutning. Erindringen om moderen bliver Bangs første og sidste i toget, og i kraft af gentagelsen gives det indtryk, at Bangs liv er et ordnet forløb. Selvom livet slutter midt i en bevægelse ud i det ukendte, lukker det sig om sig selv i fortællingens struktur. Bang vender i døden tilbage moderen og barndomslandet, som også rejsen fører ham tilbage til det liv, han forlader (s. 98): »Han anskaffede sig brillerne for at se den ny verden i friske klare farver. Men det er gamle billeder, der trænger sig på. Som om alt bare vender tilbage.« Mens toget nærmer sig Utah, hvor Bang dør, glider fortiden forbi hans indre blik, og derved billedliggøres forestillingen om, at livet i løbet af et kort sekund passerer revy for den døendes indre blik. Rejsen er på denne måde et overdetermineret element i *Bang*, hvilket stemmer godt overens med Bangs faktiske liv, hvor rejser og udlandsophold snarere var reglen end undtagelsen. Fremstillingen af Bangs liv følger, hvilket også Houe påpeger, Bangs rejser,

---

<sup>2</sup> Sidehenvisninger til Willumsens *Bang* vil herefter i resten af analysen foregå alene ved parentes - fx (s. 5).

hvad enten de var inspirationsrejser, turneer eller flugt fra tidens homofobi. Alt sammen omkranset af de to ultimative rejser: Rejsen om Jorden – rejsen ind i døden.

Som også Herman Bangs forfatterskab rummer en del tekster, hvor erindringen er udgangspunktet, er erindringen også i *Bang* blevet et centralt kompositorisk princip. Harry Jacobsen skriver om Herman Bangs *Det Hvide Hus* (Jacobsen 1966, s. 31): »Her drejede det sig om Erindringskunst i dette Ords ædleste Betydning, dvs. Digtning, der forbandt sig med Erindring og udsporang af Kunstnersindets dybeste Kilder.« Gendigtningen af Bangs liv er også ”erindringskunst”, idet værket struktureres over en fiktiv erindringsrejse hos hovedpersonen, mens gendigtningen ofte også bygger på Bangs egen erindringskunst. Eksempelvis kan nævnes en scene, hvor Bangs mor tager børnene med op på en bakke inden familien flytter fra Als (s. 24). Scenen er et eksempel på, at en scene fra Herman Bangs *Mit første hjem* (Carit Andersen 1966, s. 12), bliver genstand for meddigtningens dramatisering.

Efter døden i kapitel 17 er et unummereret afsnit om Bangs begravelse i Danmark anbragt efter en blank side. Dermed rummer værket endnu en ”sidste rejse”, hinsides rammefortællingen, idet liget fragtes med skib retur til Danmark (s. 355). Herefter er der et efterskrift af Dorrit Willumsen dateret d. 19. 6. 96.

## Udsigelsen

En personal og personbunden udsigelsesposition dominerer i værket, hvor begivenheder ofte fremstilles via Bangs indre oplevelse. Dette ses fx, når han registrerer omgivelsernes fordømmende holdning (s. 99): »Moderen ryster overbærende på hovedet: „Jeg tror, han er til den forkerte side. Og dét på første klasse.” ... Måske er det det, de siger. I hvert fald er det ham, de taler om, helt åbenlyst på deres fuldstændig uforståelige sprog.« Synsvinklen skifter ubesværet mellem Bang, som barn og som rejsende i 1912, hvorved læseren følger Bangs oplevelser nært (s. 23): »Herman ligger under bordet og hører alt briste, mens han ser på mors fødder, der er små og iltre og hoppende ...«

Stilistisk er især værkets første del udtryk for en pastiche på Bangs impressionistiske skrivemåde (s. 7): »Hun ler med ansigtet mod solen, mens børnene rutsjer ned ad gelænderet. De er alt for vilde og uopdragne, de børn. „En skønne dag er der en af jer, der knækker halsen,” siger hun. Stemmen er lys og let.« Situationen er skildret på en scenisk anskueliggørende måde, hvor bl.a. replik, dækning og skift mellem indre og ydre synsvinkel

bibringer scenen et flimrende udtryk. Pastichen fremhæver, at Bang som menneske og kunstner er det centrale, idet der trækkes på læserens kendskab til Bangs impressionisme. Derved er den gendigtede Bang også nærværende i kraft af skrivestilen. Bang genfortælles således *med* Bang via både erindringer og skrivestil, og bringes ”til live” via en æstetik, hvor karakteren gennem den sceniske fremstilling bringes frem for læseren, uden at der fremlægges en eksplicit fortolkning af karakterens sjæleliv.

En udsigelsesmæssig finesse forekommer, da Bang eksplicit optræder som fortæller i fortællingen om sig selv. Grammatisk markeres skiftet i udsigelsespositionen ved, at det fortalte udsiges i 1. person (s. 255): »„Madame, jeg kom til Paris. Og jeg ejede bogstaveligt talt kun det, jeg gik og stod i. Jeg var flygtning ... og jeg erobrede verdensstaden Paris.« I overensstemmelse med at Bang (i tankerne) genfortæller tiden, hvor han var instruktør i Paris, til en kvinde i toget, er afsnittet fremstillet i en mere berettende form. Det sceniske dominerer ikke længere, hvilket ses, da fortælleren, Bang, beretter om arbejdet med Gabrielle Réjane (s.269): »Hun kunne le ad mit sprog. Men hun bøjede sig for min vilje.« Da Bang fiktivt ophøjes til fortæller af sin egen succes i Paris, bliver afsnittet en fiktiv selvbiografisk tekst indlejret i den biografiske romantekst om Bang.

Modsat brevcitaterne, hvor Bang er eksplicit fortæller som en logisk konsekvens af citatets karakter, signalerer dette tekststykke ikke fakta. Læseren ved, at der er tale om et skønlitterært kunstgreb. Afgørende er det, at hovedpersonen fiktivt får ”taletid”, og det er signifikant, at afsnittet indholdsmæssigt understreger, at kunstneren Bang var succesfuld. Den fiktive selvbiografiske tekst bibringer værket yderligere et fiktionsniveau. Udover at Bang og hans liv i værket dramatiseres og gendigtes med fiktionens virkemidler, dramatiseres også Bang som eksplicit fortæller af endnu en fiktiv tekst om Bang. Det biografiske optræder på flere fiktive planer i værket, og forholdet til den faktuelle Herman bang er yderst komplekst.

I afsnittet om begravelsen er fortællerinstansen ikke samtidig med Bang (s. 356): »Peter Nansen holdt fragtpapirerne tæt ind mod sig for at beskytte dem mod sneen. Uden de papirer ville han ikke få udleveret kisten. „1 stk. kolli,” sagde han „1 stk. kolli – det er Herman Bang. Mere end 30 års venskab.” Han så ham pludselig for sig som en dreng ...« Udsigelsespositionen er af overpersonal karakter, og fokus er på de efterladte – på Bangs eftermæle. Synsvinklen skifter endvidere mellem ydre og indre hos flere personer, hvorved læseren får indblik i de efterladdes reaktion på Bangs død (s. 358): »Da de gik ind i kirken, undrede de sig begge over, hvor megen lighed den anden pludselig havde fået med Herman



Bang ...« En fortællerkommentar på seks linjer i ekstraposition, grafisk markeret med en blank linjes afstand til den foregående tekst, optræder i slutningen af afsnittet:

I Københavns biografer gik filmen „De fire Djævle“. Siden blev den vist i fem verdensdele. I Berlin spillede filmen et halvt år i ni biografer, og kejser Wilhelm så den flere gange.

Herman Bangs eneste gyldige testamente var skrevet på Valkendorfs kollegium, og hans arvinger var portnerens to sønner. Den ene var barber, og den anden var udvandret til Amerika. (s. 360)

Den temporale og rumlige distance til personerne er anselig, og afsnittet fungerer som epilog, da kommentaren afslutningsvis slår essensen af Bangs liv fast. Den nøgterne berettende form giver indtryk af troværdighed men også bidende ironi. To elementer i Bangs liv modstilles: Succesen og den manglende succesoplevelse. Driften knyttes eksplicit til *De fire Djævle* (s. 234): »Herman Bang lægger sin pen. Fugleskrig og roser fulde af kryb. Og driften, der er stærkere end kærligheden.« Derfor er det ironisk, at filmatiseringen af *De fire Djævle* bliver en verdenssucces, der i overført forstand fuldfører Bangs jordomrejse. Ironisk er det også, at testamentet til portnersønnerne er det eneste gyldige, da Bang før afrejsen forfattede et testamente med seksualiteten som tema. Essensen af Bangs liv synes at svare til Peter Nansens ord (s. 356): »Han var født til at sejre og aldrig føle sejrens glæde.« Før Bang dør, har kvinden, som Bang fortæller til i toget, endvidere læst Bangs hånd med følgende konstatering til følge (s. 272): »„Sorg og berømmelse, hr. – det ser jeg.“« Bangs liv fremstilles som en heroisk kunstner-tragedie, eftersom han døde fremmedgjort og ensom – trods succesen som kunstner.

### **Figurativt sprog**

Bang skildres som meget bevidst om sin rolle i offentligheden, og dette forhold kommer til udtryk ved, at han beskrives som en ”skuespiller på livets og offentlighedens scene”. Bang forsøger i det ydre at leve op til myterne om sig selv (s. 6): »„Gør mig smuk,” sagde han. „Og skjul min lille måne. Farv den sort. Teindre en noir,” sagde han ... Men fjolset bare klippede og klippede ... Nej, han kan simpelthen føle, at den er hvid. En grinende lighvid måne.« Bang skjuler sin alder, og den *lighvide* og *grinende* måne virker som en hån mod hans rolle i offentligheden. Bangs bevidsthed om rollen, som han spiller, er tydelig flere steder i værket (s. 27): »Men så længe han optræder, er han Herman Bang, smuk, livfuld og excentrisk og fast kunde hos lægen, frisøren og fotografen.«

Blomster er et genkommende motiv i værket. I barnet Hermans fantasi knyttes moderens hænder til blomsternes skønhed og skrøbelighed, hvorved tabet af hende foregribes (s. 9):

»Og hvis en af gæsterne pludselig vendte sig om og snittede i hånden. Ligesom man snitter hovedet af en hvid blomst ... Herman drikker vand. Han må slå koldt vand i blodet for ikke at komme til at græde eller le.« Bang såres desuden, når der ikke er sat blomster frem ved oplæsningerne (s. 28): »„En lille buket ville have glædet mig,” sagde han. „Nu tillader De vel, at jeg går ud og plukker mig en smule blomster selv.” Ingen svarede. De var jagu' flove, og han gav sig god tid ...« Blomsterne billedliggør den indre skønhed og skrøbelighed hos Bang, hvilket anskueliggøres yderligere, da Bang sidder og græder efter en samtale med Betty Müller (Peter Nansens forlovede). Bang græder, fordi han identificerer sig med Betty, der trods Nansens modstand vil være skuespiller:

„Så se dig dog i spejlet, menneske.”

Men faktisk sidder han jo bare og græder bag en hvid opslået vifte, der står glimrende til hans teint. Og for øvrigt også til tårer.

Men i det øjeblik, Peter har været der, er kameliaerne visnet på den rigtige måde. De stakkels hvide blomster ligger på gulvet, og han knuger en ribbet buket. (s. 278)

Scenen er komisk pga. den dækkede direkte tale, der lader Bangs forfængelighed stå i skærende kontrast til Nansens vrede. De visne blomster *knuges*, antropomorferes og er *stakkels* på samme måde, som Bang selv er det i scenen. Blomsterne er visnet ”på den rigtige måde”<sup>3</sup>, hvorved de opviser en særlig æstetisk kvalitet. Situationen rummer en patetisk og melankolsk skønhed, og Bangs indre projiceres ud på kameliaerne, hvorved omgivelsernes manglende forståelse for Bangs følsomhed nærmest bliver gøres til årsag til, at blomsterne er visnet. I overført forstand illustreres herved, hvordan et menneske pga. uindfrie længsler kan visne, og da Bang dør, og dermed i bogstaveligste forstand *visner*, falder han desuden og (s. 352) » ... bliver liggende der sovende mellem strå og blomster.«

En struktur af blomster etableres således i skildringen af Bang, hvorved hans følsomhed fremhæves. Endvidere udgøres værkets omslags-illustration også af bl.a. store roser, hvor især en rød rose træder frem. Traditionelt associeres røde roser med kærlighed og lidenskab, hvorved et centralt problem i Bangs livsvilkår berøres. Samtidig symboliserer rosen dog også ofte Guds søn, og den røde farve knyttes i teksten eksplicit til fare og angst (s. 138): »Der er noget farligt ved rødt. Han vil ikke kunne sove, før den sol er gået ned. Angsten overfaldt ham allerede på Hotel Astor ... et ondt rødt øje begyndte at blinke til ham fra væggen ...« Den røde rose på forsiden kan således også billedligt pege i retningen af det kærligheden/driften versus det kristne/normative syn på seksualiteten.

---

<sup>3</sup> Bang og Betty Müller, den senere Betty Nansen, skulle her have øvet en scene, hvor blomsterne skulle være visnet undervejs.

Også i kraft af et andet motiv har dualismen en fremtrædende rolle i beskrivelsen af Bang, idet fugle optræder talrige steder i værket. Især fuglebursmetaforen er interessant:

Bare han tænker på det, basker hans hjerte mod ribbenene som en fugl i bur. Og den dag, karakterbøgerne skal deles ud, synes han det sidder så højt oppe i halsen, at han vil kunne gå ud på gangen og spytte det ud i vasken. Bagefter vil han så tørre sig om munden med det hvide håndklæde, som kun læreren må bruge. Og så vil han falde død om. (s. 32)

Metaforisk beskrives Bangs hjerte som en baskende fugl, og med ribbenene som tremmer bliver Bangs krop via sammenligning til et bur. Bang skildres herved gennem en traditionelt kristen dualisme, der sonder skarpt mellem krop og sjæl<sup>4</sup>. Fugleburet som billede på, at sjælen er fanget i kroppen, forekommer også i Bangs eget forfatterskab. Dette ses eksempelvis i forordet til *Ved Vejen* (Jacobsen 1957, s. 142): »Det var knap Længsel, der laa i Blikket - Længslen havde maaske flagret sig død ved at slaa Vingen mod snævre Vægge ...« Da myndighederne forfølger de homoseksuelle i København, optræder fængselsmetaforen igen (s. 249): »Kroppen er hans fængsel. Og han vil aldrig blive fri.« Fuglen bliver billedet på en længsel, der kun kan håndteres med resignationen, da frihed er udelukket pga. samfundets normer.

Dødsangst knyttes også til fuglen, hvilket ses, da Bang i toget har det dårligt (s. 194): »Han stryger over sit ansigt. Huden virker krøllet og tør, han må ligne et fugleskræmsel.« På næste side genkender Bang i ringene på sine fingre sit ulykkestal, 8, hvorefter fugleskriget optræder i hans mareridt (s. 195): »Pludselig kaster Max kuplen hen mod ham ... Han skriger en fugls skrig.« Umiddelbart forinden bliver den hvide farve stærkt betonet (s. 195): »For bag hans øjenlåg er der en svingende hvid kuppel ...« Hvid optræder endvidere igen, da Bang forsøger selvmord (s. 235): »Så lægger han sig på sengen og venter på at de 11 hvide pupper skal briste. Og døden skal folde sig ud i hans krop, helt stille og hvid.« Døden har i kraft af sommerfuglemetaforikken vinger, som også længslen har det i fuglemetaforikken, og selvmordsforsøget er da også et desperat forsøg på at undslippe splittelsen mellem længslen/driften og normerne.

I Bangs røde vifte knyttes kærligheden og lidenskabens til det ildevarslen element, eftersom Bang opbevarer den sammen med et billede af moderen og af Fritz i et skrin. Skrinet er desuden dekoreret med fugle (s. 312). Bang erindrer at have fortalt Fritz om bogen Mikaël, og replikkerne afsluttes med følgende (s. 312): »Hvis jeg ikke var syg, ville jeg lukke hele min sjæl ind i den bog som man kan lukke et smykke ned i et skrin – et smykke af rubiner.«

---

<sup>4</sup> På lignende vis skildres sjælen som fange i kroppen også gennem en fuglemetaforik i Steen Steensen Blichers *Præludium*. <http://www.kalliope.org/digt.pl?longdid=blicher1838a0>

Bangs sjæl sammenlignes med et smykke af rubiner (røde ædelstene), og umiddelbart efter knyttes den røde vifte til billedet af Fritz i lakæskan. Kærligheden til Fritz fastholdes betydningsmæssigt i viften, og kærligheden understreges som værende sorgfuld for Bang.

I døds scenen gentages et billede af slanger, som i værkets første del optrådte i forbindelse med Bangs tidligste erotiske erfaringer (s. 66). Bang forestiller sig inden døden igen slanger (s. 352); » ... med hoveder, der er alt for små til at begribe kærlighed eller had« Bang er inden sin død ensom, og slangerne billedliggør, her og i værkets første del, hans længsel efter et liv uden fordømmelse. Ensomheden skildres efterfølgende metaforisk som et landskab (s. 352): »Hans fingerspidser strejfer skrinet. Men der er sikkert ingen medicin mod det landskab. Ingen medicin mod ensomheden eller mod fornemmelsen af at være så skrøbelig som et visent blad.« Sammenligningen med det visne blad knytter an til det efterfølgende, hvor viften, der billedliggør den umulige kærlighed, smuldrer (s. 352): »Den røde vifte er faldet på gulvet. Han samler den op, og den går i stykker mellem hans fingre som et møls vinger.« Idet viften endvidere går i stykker som et møls *vinger*, føres kærligheden endnu engang sammen med døden, idet billedet rækker tilbage til selvmordsforsøget som sommerfuglemetaforik. Da viften, der, som rubinsmykket, er ensbetydende med Bangs intimeste følelser (hans sjæl), går itu, brister Bangs hjerte i overført forstand. Scenen er tragisk og smuk, og der er tale om en dramatisk og sentimental skønhed af en type, som den Bang oplever, da kameliaerne er visnet (s. 278 ). Forskellen er blot, at der ikke er en ironisk distance til hovedpersonens oplevelse her, hvorfor den ensomme død i toget kommer til at fremstå ganske uden forbehold for Bangs oplevelsesmåde.

### **Meddigtning og dokumentarisme**

Talrige steder i *Bang* optræder virkelighedsforankrende elementer som navne, geografiske lokaliteter, faktiske hændelser, datoer, udgivelser osv. I første del er det foreliggende kildemateriale brugt på en sådan måde, at den meddigtende fiktion dominerer. Citater og referencer er integreret i fortællingens fiktion, og faktiske hændelser dramatiseres, som fx tabet af Als i krigen (s. 38): »„Als, vores Als er tabt,“ skrider Hanne, mens Ane hulker. Og det er øen med haven og lunden og det store hvide hus, der falder og falder og går i tusind stumper og stykker.« Kildematerialet er afsat for fortællingen, der bliver nærværende i kraft

af den sceniske fremstilling, medsyn, billedsprog og skiftende perspektiver. Fremstillingen muliggør indlevelse og identifikation hos læseren, der føler og oplever *med* Bang.

Willumsens efterskrift afslører dog, at brevet fra Bang til Anna Ferslew (s. 112) er fiktion. Brevet er, modsat de andre brevcitater, ikke omkranset af citationstegn, men derudover er det, i lighed med de andre brevcitater, adskilt fra resten af teksten ved en blank linje. Der signaleres derfor kun uklart og tvetydigt, at brevet ikke er af faktisk karakter. Idet Willumsen selv afslører brevet fiktive karakter, er brevet ikke en rigtig løgn. Men efterskriftets information understreger både forpligtelsen på det faktuelle, idet forfatteren samvittighedsfuldt har falsificeret en påstand i værket, og værkets fiktive karakter, da forfatteren har taget sig friheder. I *Bang* er det fiktive brev en del af fiktionen, der fylder hullerne ud i forhold til det faktuelle materiale.

Bangs egen tekstproduktion skildres som affødt af og indvirkende på livet, og der bruges bl.a. ord og stemninger fra Bangs reportage fra branden på Christiansborg slot. Citationstegn giver indtryk af, at der er tale om direkte citater fra reportagen, men citatet optræder ikke i den faktiske reportage (i Kastholm Hansen 1983, s. 258ff). Stemningen og essensen er dog fanget i den meddigtende form:

Og himlen som han kun én gang tidligere har oplevet den: „et bål af gult i gult og himlen flammende rødt i rødt og luften som en eneste fosforsky – “ Han husker stadig datoen på den himmel. Den 3.10.1884. Christiansborg slot brændte og han var ganske tilfældigt på pladsen. (s. 139)

Ifølge den faktiske reportage, opholdt Bang sig end ikke tilfældigt på pladsen. Citationstegnene er således ikke troværdige signaler om, hvorvidt tekstelementer er fakta eller fiktion. Bangs karriere, forsøgene ved teatret og succesen som instruktør indgår referentielt i gendigtningen af livet, og de skønlitterære værkers tilblivelse berøres glimtvis i fremstillingen af livet. Forfatterskabet behandles dog ikke systematisk. Det er Bangs liv som kunstner og menneske, ikke værkerne, der er i centrum.

Historiske personer, som Johannes V. Jensen og Amalie Skram optræder i *Bang*, og Brandes-brødrenes rolle som Bangs plageånd i offentligheden dramatiseres (s. 110)<sup>5</sup>: »Men da han møder dem ved en fest for I.P. Jacobsen, hører han Edvard Brandes hvæse: „Bang og hans „Realister“. Det er modbydeligt. Han savler rundt mellem Balzac og Flaubert ... Han tager mig simpelthen mit åndelige brød ud af munden.« Der er tale om en fiktiv fremstilling, hvor evt. faktiske udsagn er omformet, så de passer ind i værkets helhed. Der forekommer en

---

<sup>5</sup> Replikken, der tillægges Edvard Brandes i værket, kan muligvis være en dramatisering bygget på et brev fra denne til J.P. Jacobsen d. 1. januar 1880, hvor Edvard Brandes skal have skrevet »Han *fordærver mig Emner*, som jeg måske aldrig kommer til at behandle«. Citatet er her hentet i fodnote 2, side 229 i Jørgensen, 1994.

mange sådanne indirekte og omformede citater i værket, ofte som replikker omkranset af citationstegn. Ottetallet, Bangs ulykkestal, er udtryk for en sådan fiktion over kildematerialet (s. 26): »Han lægger brillerne og ser, at det er et ottetal, han har haft på næsen. Hans ulykkestal. To cirkler, der spejler hinanden. Det maskuline og det feminine ... Det tal har forfulgt ham lige fra det øjeblik, da han gik ombord på damperen, og de viste ham ned til kahyt nummer otte. «Bang tolker i værket eksplicit ottetallet som symbol for det maskuline og det feminine, der spejler hinanden, hvorved den normsættende seksualitet billedliggøres i tallet. I *En Tourné* skrev Bang (Carit Andersen 1966, s. 23): »Og jeg fik anvist værelse nr. 18, hvad ubetinget bebuder sælsomme ulykker.« At otte, og ikke atten, er ulykkestal i værket, kan skyldes det lidt trivielle forhold, at atten ikke visuelt – modsat otte – er oplagt som symbol for noget. Her ses således endnu et eksempel på fiktiv omformning af elementer fra det biografiske kildemateriale.

I løbet af værket får kildecitater og fakta-referencer en mere fremtrædende plads, særlig i form af flere brevcitater (ofte hele breve), og fortælleren bliver mere sammenbindende og refererende. Distancen til Bang synes derfor større. I stedet for at være baggrund for fiktionen, bliver fakta synligt, og den integrerende form brydes. Da Bangs egne breve i stigende grad udgør en eksplicit udsigende instans i teksten, ændres synsvinklen. Fremstillingen bliver mere dokumentarisk og refererende. Eksempelvis citeres et brev til Fritz, hvorefter Bangs følelser refereres (s. 281): »Han havde vidst, det ville gå sådan. Men han måtte forelske sig. Han længtes efter selve længslen. For længslens sprog var hans og moderens. Og han skrev om hende igen i „Det hvide Hus” ...« Umiddelbart efter følger et citat fra *Det hvide Hus*, og efter dette et sammenkædende og resumerende stykke tekst (s. 282): »Fritz kunne ikke undgå at vide, at de ord var til ham. For bogen var tilegnet en ven ...« Det æstetiske udtryk bliver nærmest montageagtigt, eftersom kilde- og brevcitater står som selvstændige øer i teksten. Den sceniske og impressionistiske fortællestil glider i baggrunden for en mere kildesøgende dokumentarisme, hvor den montageagtige æstetik medfører, at spørgsmålet om autencitet bliver mere synligt under læsning af værket. Fakta og fiktion er i værket nært sammenknyttet i kraft af de skønlitterære virkemidler, der medfører en betydningsudveksling mellem de to aspekter, men pga. den dokumentaristiske æstetik fremhæves samtidig spændingsfeltet mellem det biografiske og fiktionen i værket.

## Imellem fakta og fiktion

Analysen af *Bang* har vist, at blandingen af fakta og fiktion resulterer i, at hovedpersonen står i et komplekst forhold til den virkelige Herman Bang. De skønlitterære virkemidler har stor betydning for, hvordan hovedpersonen fremstilles, og de påvirker også fakta-materialets karakter og vice versa. Kritikken af *Bang* har især rettet sig imod denne blanding af fiktion og fakta, fordi læseren kan være i tvivl om, hvorvidt elementer i teksten er udtryk for faktuelle forhold eller ej. Når kildemateriale i *Bang* citeres integreret i teksten, fiktive elementer fremstilles med citatat-signaler eller situationer dramatiseres, så signaleres det ikke klart og utvetydigt til læseren, hvorvidt situationen skal læses som fiktion eller fakta. Idet den biografiske roman er biografisk, bedømmer læseren den dog i forhold til virkeligheden, fordi der konstant refereres til denne. *Bang* bygger på et stort kildemateriale, og må derfor siges at være et bidrag til Herman Bang-forskningen i videste forstand. Værket kan ikke udelukkende placeres blandt de skønlitterære romaner på bibliotekerne. Men værkets undertitel, – *En roman om Herman Bang*, peger også på, at der er tale om både roman og biografisk værk. Den biografiske og historiske forankrings betydning kan dog desuden problematiseres, når den foregår indenfor rammerne af en roman.

### Den biografiske roman og faghistorien

I artiklen "Den historiske biografi – en spændingsfyldt genre" skriver historikeren Kristian Hvidt følgende (Arnbjörnsson 1997, s. 36): »Det vil være udtryk for akademisk hovmod at se bort fra romanbiografiens betydning som frugtbar historieskrivning.« Hvidts udsagn forekommer ikke kontroversielt, når det tages i betragtning, at biografien fra begyndelsen af 1990'erne indenfor faghistorien er blevet betragtet som værende videnskabelig nok til disputatser. Men betænkes debatten, der fulgte i kølvandet på Birgitte Possings disputatsforsvar i 1992 i forbindelse med hendes biografiske afhandling om Nathalie Zahle, så forekommer der dog at være lang vej igen, før den biografiske roman evt. kunne blive anerkendt som faktisk historieskrivning<sup>6</sup>. Biografien er ifølge Hvidt en historisk genre, som ikke er forbeholdt historikere, og den skønlitterære fremstilling har ifølge Hvidt sine fordele:

---

<sup>6</sup> Jf. bl.a. diskussionen mellem Niels Thomsen, Birgitte Possing og Inga Floto (om Biografiens nye bølge) i *Historisk Tidsskrift* bd. 97, 16. række, bd. VI, 1997. s. 414-453. Biografien blev i diskussionen tilsyneladende omdrejningspunkt for en magtkamp om historiefagets indhold.

Forfattere kan løfte deres emne op over det flade jordsmon og på basis af reelt kildemateriale tilføje personbeskrivelsen utrolig virkelighedsnære dimensioner foruden lys, farve og duft. Det er elementer, som historikere ikke råder over, tyngt som de er til den jordnære fantasiløshed af kildekritisk skoling og disciplin. (Arnbjörnsson 1997, s. 36).

De skønlitterære virkemidler kan bibringe materialet autencitet og nærvær, og formidlingen af biografiske emner skal ifølge Hvidt være engagerende. Men hvis skønlitterære virkemidler ikke per definition er uantagelige i faghistorien, må det medføre en opblødning af fagets disciplin<sup>7</sup>, og et nærliggende spørgsmål er så, om ikke også grænsen mellem videnskabeligt og uvidenskabeligt fortønes.

Den norske historiker Knut Kjeldstadli repræsenterer også et positivt, om end ikke tilsvarende, syn på de litterære fremstillingsformer. Kjeldstadli mener, at historikeren skal tilstræbe at gribe den faktiske sandhed, men at historikerne samtidig må forstå, at formen præger forståelsen. Kjeldstadli skriver bl.a. om historikerens arbejde med formidling:

Arbejdet ... er som å lage en sirkel ut av en firkant. Firkanten har fire hjørner: Historikeren skal *beskrive* fakta. Han eller hun skal analysere og *forklare* prosessene. Historikeren skal formidle, *fortelle* hva som skjedde. Og han eller hun skal skape sammenheng, *mening* i historien. Drømmen er å løse problemet med «sirkelens kvadratur» - å forene disse fire rettmessige, men modstridende kravene slik at de får en vakker, avrundet form. (Kjeldstadli 2000, s. 294)

Historikerne er således også opmærksomme på, at indhold og form hænger uløseligt sammen, samt at formidlingen af mening og sammenhæng principielt bygger på skønlitterære virkemidler.

Erkendelsen af fiktionens betydning reducerer ikke videnskabelige tekster til fiktion. Fodnoter, kilde- og litteraturhenvisninger, modifikationer og en eksplicit tolkende afsender gør, at læseren har mulighed for at efterprøve teksternes påstande og dokumentation. Endvidere er der forskel på en sprogligt konstrueret meningssammenhæng, der er etableret på baggrund af logiske ræsonnementer, og en meningssammenhæng, hvor meningen bliver til i kraft af dramatisering, billedsprog samt både fiktive og faktiske kildecitater. Tilstedeværelsen af noter, kildefortegnelse, logisk ræsonnement, dokumentation etc., og fraværet af fiktionskonstruktioner, som ikke kan sandsynliggøres på baggrund af kildematerialet, er noget af det, der adskiller en biografisk tekst fra ren fiktion.

Den svenske Professor i historie, Göran B. Nilsson, påpeger i sin artikel, "Biografi som spjutspetsforskning", at selv amatør-biografister kan bruge spændingen mellem fakta og fiktion som et effektivt forsvar mod kritik. Biografen er jf. Nilsson nødt til at sætte sig mellem

---

<sup>7</sup> Forstået som faghistoriens særlige metodologi (kildekritisk metode etc.), der afgrænser faget i forhold til andre fag – jf. Floto 1996.



to stole, da denne dels skriver om et unikt enkeltindivids liv, dels om de ydre vilkår, de almene samfundsstrukturer:

I dette dilemma flytter sig den glade amatør (antingen han skriver biografier, håndbøger eller historiske romaner) ogenerat mellem stolene. Dvs. levnadstecknaren forsvarer sig mod skønlitterær kritik gennem at påpeke at han er historiker og mod historiekritik gennem at påpeke at han er romanförfattare. (Ambjörnsson 1997, s. 20)

Dette er ganske vist rigtigt, men det er samtidig et eksempel på styrken ved biografiske tekster. I kraft af splittelsen bliver biografiske romaner, biografier og dokumentarromaner etc. en slags levedygtige "bastarder", fordi blandingsforholdet kan varieres og overskrides i det uendelige. Mulighederne er mangfoldige.

### **Fakta og fiktion i den biografiske roman**

I *Bang* formidles ikke blot en tolkning på baggrund af et biografisk materiale. Personen, Herman Bang, og omgivelserne *gen-digtes*. De skønlitterære virkemidler medfører, at skildringen af hovedpersonen tilføjes flere betydningslag end de, der umiddelbart kommer til syne via det faktuelle materiale. Det interessante ved *Bang* og den biografiske roman er derfor ikke så meget *hvad*, der fortælles, men snarere *hvordan*, det fortælles. Biografiers påstande er oftest betydeligt mere dokumenterede og efterprøvelige end biografiske romaners, og når noget i en biografisk roman skildres med hovedpersonens synsvinkel, er der alt andet lige tale om fiktion. Fremstillingen kan ikke siges at være troværdig i saglig forstand, og værket kan aldrig siges at korrespondere med (eller være i overensstemmelse med) virkeligheden. At påstå dette ville være at begå en logisk fejlslutning.<sup>8</sup> Da *Bang* digter videre på baggrund af faktisk stof, kan værkets fremstilling end ikke – uden visse modifikationer – siges at korrespondere med kendsgerningerne om den biografiske genstand.

Ira B. Nadel søger i *Biography: Fiction, fact and form* (1984) at vise, at biografien er en kompleks narration, en litterær proces såvel som et historisk produkt. Ifølge Nadel er faktisk biografi nøjagtig lige så afhængig af konceptuelle paradigmer og narrative mønstre, som fiktionen er det, idet ikke indholdet, men derimod sprog og fortælleformer, strukturerer biografien. Biografiens komposition er ifølge Nadel (Nadel 1984, s. 9) udtryk for fiktion,

---

<sup>8</sup> Jf. Hartnacks (Hartnack 1966/1970) redegørelse for sandhedsbegrebet i forhold til *korrespondens-* og *koherensteorien* og bl.a. filosofen P. F. Strawsons analyse af sandhedsbegrebet. Korrespondensteorien kritiseres for, at begrebet *korrespondens* ikke gives nogen klar mening i teorien. Koherensteorien kritiseres for påstanden om, at sandhed, om noget virkeligt, ikke kan begrundes ved hjælp af virkeligheden selv. Jf. Strawson kan en påstand korrespondere med kendsgerninger om genstande i virkeligheden, men påstanden kan ikke korrespondere med virkeligheden selv.

eftersom elementer af liv organiseres i en fortællingens struktur, som tilfredsstillende læserens ønske om sammenhæng. Mennesket ønsker og forsøger nemlig at se sammenhæng i livet. Nadel (1985, s. 3) mener endvidere, at både læser og forfatter foretager en korrigerende handling i forhold til det biografiske værk, og denne handling betegnes »the corrective impuls of biography«. Forfatteren korrigerer sin fremstilling på baggrund af research, hvorved læserens tro på fortællerautoriteten legitimeres, og omvendt bidrager læseren selv gennem sammenligning og korrigerende handling under læsningen.

Det er rimeligt at antage, at en lignende korrigerende handling gør sig gældende i forhold til den biografiske roman. Kritikken af *Bang* er netop udtryk for, at værkets fremstilling er blevet henholdsvis forkastet eller godtaget på baggrund af læsernes individuelle historiske og litterære referencerammer. Hvor en biografi i traditionel forstand risikerer at blive forkastet som utroværdig pga. usaglig argumentation, citatfusk eller fx dramatisering, vil den biografiske roman ikke være underlagt helt de samme kriterier. Den biografiske roman skal derimod, for at blive godtaget som biografisk roman (og ikke kun som biografisk tekst), også være udtryk for skønlitterær fortællestil. Den skal, som Hvidt udtrykker det, løfte emnet op over *det flade jordsmon*. Postulerer værket dog noget, som afviger betragteligt i forhold til den fremherskende opfattelse af den biografiske persons liv og personlighed, vil læseren dog også kunne forkaste indholdet eller vælge at læse værket, helt eller delvist, som en roman i stedet. Alt afhængigt af læserens baggrundsviden.

Selvom biografien traditionelt opfattes som værende betydeligt mere forpligtet på fakta end den biografiske roman, er altså også biografien udtryk for fiktiv organisering af fakta. I analysen af *Bang* har kompositionen vist sig at være udtryk for nogle af den biografiske romans muligheder. Hvor biografien kan organiseres ud fra fx kronologi, udvikling eller tema, kan den biografiske roman komponeres med næsten samme frihed som romanen. Når dette kun *næsten* er tilfældet, er årsagen den, at stoffet yder en vis modstand: Værkets biografiske forankring vil gå tabt for læseren, hvis hovedpersonen, modsat kendsgerningerne om den biografiske person, fx fremstilles som værende slagter i stedet for kunstner etc. Derfor er også den biografiske roman underlagt nogle begrænsninger, som betinges af fakta. Dette forhold er også årsagen til den tidligere betoning af forbeholdet overfor, hvorvidt værket end ikke kan siges at korrespondere med kendsgerningerne om Herman Bang. Der fordres et mindstemål af overensstemmelse med kendsgerningerne om Herman Bang, hvis læseren skal kunne forstå

værket som en biografisk tekst om Herman Bang. Overensstemmelserne vil dog i fiktionen, som analysen har vist det, blive modificeret af de skønlitterære virkemidlers egenkraft.

Selvom en biografisk roman ikke er fuldkommen frit stillet i forhold til kildematerialet, føres det fiktive element dog betydeligt videre end i biografien. Dels kan det figurative sprog og stilen resultere i, at værkets faktuelle indhold bibringes merbetydninger, som når Herman Bang gentagende gange skildres via fuglemetaforik. Dels har analysen vist, at også udsigelsesmæssige forhold kan bevirke, at værket distancerer sig fra det faktuelle afsæt. Eksempelvis suspenderes grænsen mellem fakta og fiktion, når Bang fiktivt gen-indsættes som fortæller af sig selv, eller når læserens reception udfordres af fiktion, der fremstilles med citatets signaler. Hvor biografien i mere begrænset udstrækning kan bruge skønlitterære virkemidler til at etablere mening, kan den biografiske roman rumme mangfoldige udsigelsesmæssige kunstgreb, der udfordrer sædvanen i formidling af fakta. Det medfører ikke automatisk en konflikt i forhold til læserens forventninger til værket, hvorimod en biografi, skrevet i 1. person, i vid grad udfordrer den konventionelle forståelse af begrebet biografi. Især den udsigelsesmæssige frihed kan således siges at markere grænsen mellem biografi og biografisk roman.

På baggrund af analysen er det rimeligt at slutte, at Herman Bang, hovedpersonen i Willumsens værk, *er* en fiktion. Idet værkets hovedperson er en gendigtning af Herman Bang, er der alt andet lige tale om en fiktivt konstrueret personlighed i værket. Fakta og virkelighedsreferencer forskydes, i kraft af den fiktive strukturs fortætninger og merbetydninger, fra kildematerialets faktuelle niveau til fiktionens niveau. Fakta bliver en del af fiktionen om fiktionen Herman Bang, og hermed menes følgende: Den Herman Bang, eftertiden kender via hans tekstproduktion og andet tilgængeligt kildemateriale, er en konstruktion. Den (i bogstaveligste forstand) virkelige Herman Bang er ikke længere tilgængelig for forfatteren af en biografisk roman, men myterne om forfatteren og journalisten Herman Bang – som han selv, omgivelserne og eftertiden har produceret – eksisterer endnu. På baggrund af disse myter, kan eftertiden konstruere *nye* myter om Herman Bang. Havde den virkelige Bang endnu levet, er det endvidere tvivlsomt, om ikke enhver fremstilling af ham ligeledes ville være udtryk for fiktion. Meningen skulle stadig etableres som den fiktion, der skal løse problemet med cirkelens kvadratur. Herman Bang ville stadig være underlagt fortolkning, mytificering osv., hvis han endnu levede. I *Bang* bliver, som det fremgik af analysen af det figurative sprog, den biografiske genstands mytificering netop også

understreget, således at fremstillingen af Bang, som ”scenekunstner på livets scene”, nærmer sig en metatekstuel karakter. Værket peger så at sige på sin egen fikтивitet, idet hovedpersonens rolle eller myte fremhæves gennem billedsproget.

Biografiens forhold til myter diskuteres også af Nadel, idet han mener, at biografien bygger på og selv producerer myter. Når en persons liv rekonstrueres, forholder den biografiske tekst sig korrigerende i forhold til andre myter om personen. Dette gør sig ligeledes gældende ved læsning af en biografisk tekst:

In its process of demythologizing and creating myth, biography parallels the central archetype of death and rebirth. Reading lives both destroys and creates our image of the subject which is one of the great attractions to biography: even though the historical figure dies, the biography continues his presence – in itself a mythic, phoenix-like activity re-creating and perpetuating the self. Biography, in its gratification of wish-fulfilment, embodies a dream; in its stress on moral example, it becomes an allegory. In this way biography sustains its duality in mythic as well as generic ways. But the tension between dream and allegory remains within the text ... (Nadel 1984, s. 181)

Læserens billede af den biografiske person ændres ved læsning, og et nyt billede opstår. Ifølge Nadel er biografien på én gang demytologiserende og mytologiserende, og biografens genskabelse af en afdød person er i sig selv udtryk for en fiktion. Da *Bang*, og andre biografiske eller dokumentariske romaner, desuden er udtryk for en helt igennem skønlitterær gendigtning, må den biografiske roman siges at være endnu mere fiktionspræget end biografien. I *Bang* er der jo ikke blot tale om, at en ny myte etableres på baggrund af en nedbrydning af tidligere myter. Der er tale om en endnu mere vidtgående fikcionalisering af hovedpersonen, fordi han fremstilles i en tekst, hvor selve spændingen mellem fakta og fiktion sættes i spil.

Nadel mener desuden, at biografien gennem metaforen forener det sproglige og det mytiske i et forsøg på at mediere spændingsforholdet mellem det faktuelle og det skønlitterære aspekt:

In the conflict that results from the effort to merge the actual and imagined individual resides the double bind of biography. Its task of reconstructing while deconstructing intensifies the difficulty of its factual and literary nature. Language, however, mediates the problem, especially metaphor, which unites the verbal and the mythic. Metaphor, in fact, becomes the access of literature to myth. Biography is the genre that has as its assignment the reanimation of life which, in Thomas Mann's words, is the creation of 'life as a myth'. (Nadel s. 182)

Hovedpersonen i biografien opdeles her i to størrelser, som forsøges sammensmeltet i biografien: Den faktiske biografiske person (kildematerialet er spor efter denne), og den fiktive (*imagined*) person, der er et produkt af forfatterens fortolkning og forestillingsevne.

Sproget medierer metaforisk i konflikten mellem disse to aspekter, hvorved fakta og fiktion sammenstilles i en ny forbindelse. Dette forehavende svarer til det, der sker, når to

principielt uforenelige størrelser sammenstilles i metaforen. Nadels *imagined individual* kan opfattes som billedled i den metaforiske konstruktion, mens den biografiske genstand udgør sagsleddet<sup>9</sup>. Det metaforiske forehavende resulterer i en nyskabelse, hvor både ligheder og forskelle mellem den biografiske og den fiktive person indgår i en forbindelse, hvor betydning udveksles begge veje. Det faktuelle materiale indvirker på den fiktive biografiske person, såvel som også fiktionen former billedet af den faktiske biografiske person. En tilsvarende betydningsudveksling forekommer også i *Bang*, hvor fakta påvirker fiktion og omvendt. Resultatet bliver en ny myte – en ny fiktion.

### **Biografi – en æstetisk strategi?**

Idet den biografiske roman gennem fiktionen forsøger at overskride grænsen mellem værk og virkelighed, og derved resulterer i en ny myte, kan fakta og biografi siges at indgå i tekstens helhed på linje med andre skønlitterære virkemidler. Funktionen er virkelighedsforankring, men den berørte virkelighed udfoldes indenfor tekstens fiktionsramme. Virkeligheden bliver en tekstintern størrelse. Når Peter Nansen optræder i *Bang*, så etableres i værket en virkelighedsreference, som vitterligt henviser til en faktuel historisk person. Men denne historiske person er kun tilgængelig i form af en sproglig konstruktion indenfor et fiktivt/mytisk univers, som også hovedpersonen er det. Sammensmeltningen af fakta og fiktion, der i den biografiske roman er endnu mere radikal, end det er tilfældet i biografien, distancerer fakta fra den virkelighed, man med begreber som fakta og sandhed konventionelt refererer til. Måske kan fakta og biografi altså i stedet opfattes som del af en æstetisk og skønlitterær strategi indenfor *Bang* og den biografiske roman.

Den faktuelle og biografiske virkelighedsforankring er medvirkende til, at værket tilføres en dimension af autencitet, som i sig selv er en æstetisk kvalitet. Det er, som før nævnt, ikke *hvad*, der udtrykkes, men derimod *hvordan*, det udtrykkes, der er det centrale. Det er måden, hvorpå det faktuelle stof i sammenhæng med de skønlitterære virkemidler opløftes til en æstetisk helhed, der egentlig resulterer i autencitet. Idet virkelighedsreferencerne i *Bang* indskrives i en kompleks struktur, hvor bl.a. stilistiske elementer, komposition og udsigelse resulterer i, at hvert fragment af virkelighed tilføres betydningslag fra værkets rent fiktive

---

<sup>9</sup> En mulig indvending er her, at Nadels *actual individual* netop kun er tilgængelig i form af tekster. Denne person er derfor også en blanding mellem kendsgerninger og myte, hvorved biografien mytiske element dog blot yderligere understreges.

aspekt og omvendt, bliver det referentielle i sig selv et skønlitterært virkemiddel. Den montageagtige form, hvor værket skiftevis er udtryk for impressionistisk meddigtning og kildeciterende dokumentarisme, medfører, at virkelighedsforankringen løbende i værkets udtryk sættes på spil, som noget læseren må forholde sig til.

Hvis det faktuelle og biografiske er del i en æstetisk strategi i *Bang*, kan værket endvidere evt. læses som udtryk for et dialogisk forhold til virkeligheden og forvaltningen af denne. Læserens reception udfordres af spændingen mellem fakta og fiktion, og læseren må derfor løbende forholde sig til værkets troværdighed. Værkets fiktive og skønlitterære karakter resulterer med andre ord ikke i, at værket bliver en fuldkommen selvberørende meningssammenhæng uden et betydningsfuldt forhold til virkeligheden. Snarere tværtimod. Selvom autenciteten og virkelighedsforankringen hviler på en tekstintern virkelighedsmodel, så er denne til stadighed genstand for læserens aktive læsning, såvel som teksten også bygger (videre) på den faktiske virkelighed og dennes frembringelser af bl.a. tekstuel karakter. På baggrund af ovenstående, er det rimeligt, at *Bang*, hvad det genremæssige angår, behandles under hensyntagen til værkets kommunikative karakter.

## Den biografiske roman – en talegenre

Der vil ikke i dette afsnit blive fremført noget forsøg på en genredefinition. Mere frugtbart synes det at være, at genrer forstås som foranderlige mønstre og forventninger, der eksisterer forud for værkets tilblivelse, men som først bliver synlige i kraft af et tidsmæssigt perspektiv. En kontinuerlig strøm af værker over tid er, med andre ord, forudsætningen for en genredefinition, og en genres definatoriske træk fuldføres således aldrig i et enkeltstående værk. (jf. Aurelius 1996, s. 43).

I stedet er det her hensigten, at *Bang*, med Michail Bachtins teori om talegenrer som udgangspunkt, skal forholdes til den opfattelse, at værket kan ses som udtryk for en dynamisk, tekstlig og kulturel kommunikation, hvor bl.a. genretræk spiller en rolle.

I Bachtins artikel, "Frågan om talgenrer" (i Aurelius 1997), er læserrollen og værkets kommunikative karakter taget med i betragtning, da de litterære værker i teorien opfattes som ytringer i en avanceret kulturel kommunikation. Bachtins teori er en teori om sprogbrug og talegenrer, og talegenrer skal tilsyneladende forstås som et niveau mellem ytringen og sproget som system. Der er altså ikke i egentlig forstand tale om en genreteori, men teorien er alligevel interessant, eftersom det enkelte værk opfattes som en betydende sproglig handling indenfor menneskets kulturelle kommunikation. Talegenrerne er, ifølge Bachtin, mønstre for ytringer, og talegenrerne eksisterer inden ytringen selv (Aurelius 1997, s. 219): »Vi talar enbart i bestämda talgenrer ... alla våra yttranden har bestämda och relativt stabila typiska former för att konstruera en helhet. Vi har en rik repertoar av muntliga (och skriftliga) talgenrer.« Desuden understreger Bachtin i artiklen (Aurelius 1997, s. 204), at talegenrerne er udtryk for ekstrem heterogenitet, hvor der skelnes mellem primære og sekundære talegenrer. De primære (enkle) talegenrer hører til den direkte talekommunikation, mens de sekundære (komplekse) talegenrer hører til menneskets avancerede og komplekse kulturelle kommunikation. Skønlitterære og videnskabelige tekster henregnes til den sidste kategori.

Med Bachtins optik er *Bang* således en ytring indenfor en bestemt talegenre, den biografiske roman, og værket indgår i en bestemt kommunikationssfære, der evt. kan bestemmes som litterær kommunikation om Herman Bang. Ifølge Bachtin formes værket ud fra et på forhånd eksisterende mønster, og afsenderen har på forhånd en helhedsforståelse af værket. Enhver ytring, og dermed også ethvert skønlitterært værk, er desuden et svar på andre ytringer, såvel som enhver ytring også har en adressat eller modtager. Modtageren er en (Aurelius 1997, s. 211), » ... aktiv og svarande position i förhållande till talet ... All

förståelse av levande tal, av ett levande yttrande, är av aktivt svarande karaktär ...« Bachtin mener, at ytringen tilpasses dette forhold ved udformningen, så ytringen selv får indflydelse på modtagerens svar (Aurelius 1997, s. 217): »... den bestemmer andras svarande position under de komplicerede förutsättningarna för den givna kultursfärens talkommunikation.« Herved spiller forventningen om en læser ind ved værkets tilblivelse, eftersom værket rettes mod denne modtager. Bachtin beskriver da også gentagende gange ytringen, som et *led* i en kommunikativ *kæde*. Kritikken af Willumsens værk kan siges at udgøre et led i en sådan kommunikativ kæde af ytringer.

De primære talegenrer, såsom brevcitater og replikker, forandres desuden, når de optræder indenfor rammerne af en sekundær talegenre (Aurelius 1997, s. 205): »I en roman bevarer tillexempel en vardaglig dialogs repliker eller ett brev sin form och sin verdagliga betydelse endast på romanens innehållsplan och ingår i den reella verkligheten enbart genom romanen i dess helhet ...« Dette stemmer overens med forestillingen om, at brevcitater og faktuelle referencer, i form af fx citerede replikker, forskydes til et tekstinternt virkelighedsniveau, som følge af værkets skønlitterære karakter. Selvom brevcitaterne fremstilles i citationstegn, forandres de i *Bang* af den fiktive og meddigtende kontekst. I andre tekster, fx en videnskabelig tekst om mælkekvoter i 1990'erne, undergår de primære talegenrer ikke automatisk samme transformation. Forfatteren af en videnskabelig tekst former via en given målsætning eller hensigt ytringens helhed og dermed også modtagerens læsning af denne. Herved bevares en mere saglig referentiel forbindelse mellem virkeligheden uden for teksten og fx kildecitater i teksten.

De genremæssige træk kan, udfra denne indgangsvinkel, forstås som dynamiske størrelser i en skriftlig interaktion, hvor der gennem det enkelte værk etableres forbindelser og betydninger i relation til forskellige genrer og andre værker. Det enkelte værk bevarer sin særegenhed, men det må samtidig opfattes som del af en kontekst, hvor der foregår en betydningsudveksling i bredere forstand. Værker og tekster skal ikke hermed tillægges en antropomorf karakter, om end tanken om en interaktion mellem værker kunne give indtryk af dette. Men litterære værker er unægteligt skrevet af mennesker, med henblik på at de skal indgå i en, af mennesker etableret, kulturel kontekst. Et værk som *Bang* kan således i en videre optik betragtes som et bidrag til menneskets kulturelle kommunikation om bl.a. den biografiske genstand, myten om denne og måske slet og ret om den verden, mennesket og værket er til i Det skønlitterære værk indgår i en kontekst, hvor tekster læses, analyseres,



diskuteres og ligefrem ansporer til ny tekstproduktion. Disse forhold forudsætter, at det enkelte værk tillægges betydning, da den omfattende tekstproduktion ellers forekommer ganske meningsløs. Tilmed det mest originale værk, eksisterer ikke fuldstændig løsrevet fra en kommunikativ og kulturel kontekst.

Det enkelte værk skal ikke hermed forstås som en ytring, der har en konkret intention, som læseren kan henføre til værkets afsender. Der er netop ikke tale om en primær talegenre, hvor afsenderen med sin ytring fx vil tilskynde en person til at åbne et vindue. Det skønlitterære værk er udtryk for en betydeligt mere avanceret form for kommunikation, hvor værkets eventuelle intention ikke absolut er synonymt med forfatterens intention. Bachtins teori bør desuden ikke læses sådan, at den enkelte (tale)genre er en fast form. Eftersom den enkelte ytring netop *formes* på baggrund af talegenren og det forventede svar fra en læser, synes talegenerne i stedet at være fleksible mønstre, der tillader variationer af vidt forskellig art. Den biografiske roman er heller ikke en fast genremæssig størrelse, der placerer sig midt mellem biografi og roman. I stedet må forholdet mellem biografi og roman siges at være kendetegnet ved rige muligheder for glidninger, genrerne imellem, og den biografiske roman kan måske opfattes som udtryk for en sådan genremæssig fleksibilitet eller udveksling.

Både biografi og roman har traditionelt et individs udvikling og livsforløb som emne, og derfor bliver også de faktuelle referencer til den konkrete historiske person, Herman Bang, afgørende for, at værket *Bang* må siges at opvise biografiske træk. Af samme grund er forvaltningen af det faktuelle, mere end selve fremstillingen af hovedpersonens personlighed etc., det mest interessante ved værket. *Bang* indskrives i en kommunikationssfære, hvor det biografiske og faktuelles inddragelse i en fiktionsfremstilling er kommunikationens omdrejningspunkt. Værkets indhold er ganske vist udtryk for en rimelig overensstemmelse med kendsgerninger om Herman Bang, men den æstetiske strategi medfører, at spørgsmålet om autencitet, virkelighedsforankring og forvaltningen af det non-fiktive materiale placeres i front for læserens reception af teksten. Læseren må, som også Nadel påpeger det, hele tiden forholde sig korrigerende til fremstillingen og værkets forvaltning af det faktuelle.

I forlængelse af forestillingen om det skønlitterære værk, som en ytring indenfor en avanceret kulturel kommunikation, kan *Bang* og den biografiske roman altså opfattes som ytringer indenfor en kommunikationssfære, hvor menneskets kulturelle forvaltning af det biografiske er i centrum. Derfor kan man også overveje, om ikke et værk som *Bang* er et eksempel på, at romanens skønlitterære virkemidler udvides, når inddragelsen af non-fiktion

bliver del i en æstetisk strategi, der udfordrer læserens receptionskompetencer. I stedet for at opfatte værkets skønlitterære karakter som et eksempel på, at den biografiske genres forpligtelse på de historiske kendsgerninger overskrides, burde interessen snarere rettes mod det forhold, at fiktionens rammer udvides. Det kan med andre ord være muligt, at opfatte *Bang* som et eksempel på, at fiktionen i stigende grad inddrager træk fra andre genrer, således at det non-fiktive, det dokumentariske og det biografiske er eksempler på en udvidelse af de skønlitterære genrers æstetiske muligheder.

I biografien forsøger forfatteren at nærme sig en sandhed om den biografiske genstand, og i *Bang* synes målet derudover at være konstruktionen af autencitet og nærvær indenfor værket selv. Inddragelsen – og problematiseringen – af det biografiske og fakta, har lighedstræk med den kulturelle kommunikation om virkelighed, der så tidstypisk ses i bl.a. tv-mediets iscenesatte virkelighed. Eksempelvis ses spillet på fakta og fiktion i de såkaldte reality-programmer på TV. Generelt synes autencitet og biografisme at være et omdrejningspunkt i medierne. På Internettet har der således for nylig været debat og forvirring, fordi forfatteren Søren Mosegaard på radikal vis gjorde forholdet mellem fiktion og virkelighed til en central problemstilling i brugernes bevidsthed (Jensen, 2002). Mosegaard har ladet Internettet og nyhedsgrupper fungere som ramme for en fiktiv fortælling, hvor en række fiktive personligheder leverede indlæg på forskellige nyhedsgrupper. Udover debatten blandt brugere og andre, har Mosegaards ”tværæstetiske” værk endog resulteret i politianmeldelse, og sagen synes at understrege, hvor centralt det biografiske er i en kulturel og kommunikativ sammenhæng. Herman Bang selv legede også med det biografiske samt forholdet mellem fakta og fiktion, idet han fx i sin journalistik spillede på læsernes kendskab til hans forfatterskab. Et eksempelvis herpå, er hans anmeldelse af Johs. V. Jensens *Danskere* (1896) i *Aftenbladet* (i Jørgensen 1994, s. 231), der havde form som et brev, henvendt til en: »Kære ven!« Willumsens *Bang* er ikke udtryk for en nær så radikal fremhævelse af spillet på det biografiske og fiktionen, som fx Mosegaards Internet-fortælling. Men *Bang* og andre biografiske romaner kan ses del af en tendens i den kulturelle kommunikation, hvor fiktionen i stigende grad inddrager andre genrer og mediers æstetik, måske for derigennem at spejle den måde, hvorpå mennesker i mediesamfundet forholder sig til det biografiske og faktuelle.

## Konklusion

På baggrund af analysen står det klart, at de skønlitterære virkemidlers egenkraft har stor indflydelse på det biografiske og faktuelle materiales betydning i Dorrit Willumsens biografiske roman. Både kompositorisk og udsigelsesmæssigt bliver Herman Bang gendigtet på flere niveauer, og idet hans liv fiktivt gendigtes via en erindringsrejse, trækkes der i gendigtningen også på hans eget forfatterskabs brug af erindringer. Endvidere resulterer det overdeterminerede rejsemotiv i rammefortællingen i, at livet samles i en cyklisk struktur, hvor hovedpersonens liv føres tilbage til udgangspunktet for erindringsrejsen, således at livet lukkes i et ordnet forløb. Udsigelsesanalysen har ydermere vist, at Herman Bang gøres nærværende i kraft af en pastiche på hans impressionistiske skrivestil, samt at han endvidere, indenfor fiktionens rammer, i en fiktiv selvbiografisk tekst gendigtes som fortæller af sin egen fortælling. Det biografiske er således på spil på flere niveauer i fiktionen. Det figurative sprog medfører i *Bang*, at hovedpersonen fremstilles i en omfattende struktur af metaforer og andre troper, der tilfører hovedpersonen merbetydninger. Gennem billedsproget understreges desuden det forhold, at Herman Bangs liv var præget af en længsel efter at undslippe samfundets fordømmelse af hans seksualitet, og hans liv fremstilles derved med vægten på modsætningen mellem hans karrieremæssige succes og hans ensomhed ved døden.

Endvidere uddrages på baggrund af analysen, at de skønlitterære virkemidler øver større indflydelse på forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman, end det er tilfældet i den traditionelle biografi. Både den biografiske romans frihed i forhold til udsigelsesmæssige muligheder, og det figurative sprogs merbetydninger, synes at adskille genren fra biografien. Nadel har påvist, at biografien er en litterær narration, hvor der skrives en ny myte frem på baggrund af en tidligere myte, og derfor er biografens hovedperson i nogen grad udtryk for en fiktion. Da den biografiske roman kan siges at være endnu mere fiktionspræget end biografien, er den biografiske roman i større grad udtryk for, at hovedpersonen er en fiktiv konstruktion. Virkelighedsreferencerne og den biografiske person kan siges at blive del af en tekstintern virkelighedsmodel, hvorved den biografiske roman snarere må opfattes som et æstetisk produkt, end som en fremstilling af en biografisk genstand.

Da det biografiske og kildematerialet i løbet af *Bang* bliver meget fremtrædende i værkets struktur, og udtrykket dermed bliver dokumentarisk og montageagtigt, bliver spændingen mellem fakta og fiktion, og dermed bliver spørgsmålet om autencitet centralt i forhold til læserens afkodning af teksten. Både fiktive tekstelementer, omformet fakta og kildecitater

fremstilles med citatets signaler, såvel som faktuelle referencer også forekommer diskret integreret i meddigtningen. Værket opviser tvetydige signaler om, hvorvidt tekstelementer er faktuelle eller rent fiktive, og som følge heraf, opfattes fakta og biografi som æstetiske virkemidler, på lige fod med andre skønlitterære virkemidler, i den biografiske roman.

Eftersom den biografiske roman, *Bang*, på denne måde fordrer en aktiv læsning af læseren, hvor denne løbende må forholde sig til forvaltningen af det biografiske i værket, er det nærliggende, i relation til Michail Bachtins teori om talegenrer, at opfatte værket som en ytring. Dette muliggør, at de biografiske romaner kan opfattes som en form for skønlitterære ytringer, der indskrives i en avanceret kulturel kommunikationssfære, hvor netop det biografiske og forholdet mellem virkelighed og fiktion er centralt. Den biografiske roman har således vist sig ikke blot at være en autonom størrelse udenfor enhver kommunikativ kontekst, eftersom den fordrer en aktiv og engageret læsning. Desuden underbygges i kraft af teorien om talegenrer den tanke, at de faktuelle kildecitater og andre virkelighedsforankrende elementer, der kan henregnes til kategorien primære talegenrer, forskydes fra det faktuelle niveau til et fiktionsniveau, hvor de refererer til en tekstintern virkelighedsmodel indenfor den biografiske roman.

I forlængelse af Bachtins teori om talegenrer, og diskussionen af forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman, kan fakta og biografi i relation til en bredere kulturel kontekst opfattes som udtryk for en udvidelse af fiktionens æstetiske muligheder. I stedet for at læse denne type værker, de biografiske romaner, som udtryk for en overskridelse af de biografiske genrers forpligtelse overfor kildematerialet, kan fakta og biografi være en fornyelse af fiktionens muligheder for at afspejle den virkelighed, den er en del af. Således kan den biografiske roman være udtryk for, at de fiktive genrer inddrager de non-fiktive genrers træk, som en ny form for skønlitterære virkemidler. Kildecitater og andre virkelighedsforankrende referencer kan derfor henregnes til den biografiske romans repertoire af skønlitterære virkemidler, der bibringer værket både autencitet og spænding. Den biografiske roman kan i forlængelse heraf relateres til mediesamfundets øvrige kulturelle kommunikation, hvor biografisme og forholdet mellem fakta og fiktion ligeledes sættes æstetisk på spil i en konstant udfordring af dette spændingsfelt. På samme måde som fx Tv-mediets reality-programmer placerer det biografiske æstetisk og indholdsmæssigt i front, er også den biografiske roman, eksemplificeret ved analysen af *Bang*, del i en avanceret kulturel form for kommunikation, hvor forholdet mellem biografi, fakta og fiktion er omdrejningspunktet.

## Perspektivering – *En roman om ...*

Der er en række interessante paralleller mellem Dorrit Willumsens biografiske roman, *Marie – En roman om Madame Tussaud's liv* (1983) og *Bang* (1996), som desværre kun kort kan behandles her.

Gendigtningen af Maries liv følger kronologien, idet hovedpersonen følges fra barndommen, hvor hun med moderen flytter ind hos morbroderen Curtius i Paris, over tiden ved hoffet, den franske revolution i 1789 og ægteskabet med François Tussaud, til hendes sidste tid med vokskabinettet i England. I slutningen af værket, viser døden sig for den aldrende Marie i hendes drømme, i form af en dreng, hvor ansigtet er en (Willumsen 1983, s. 236); » ... hvid lysende flade« I *Marie* er døden, i lighed med døden i *Bang*, også hvid.

En række andre motiver, der i *Bang* bærer det figurative sprog, er også gennemgående i *Marie*. Eksempelvis er den røde farve ligeledes knyttet til det konfliktfyldte og sorgen (Willumsen 1983, s. 128): »Men hun er lukket inde i sin tunge røde sorg«. Da Marie i barndommen første gang bliver vidne til seksualiteten som modsætning til normerne, er den røde også farve fremhævet (Willumsen 1983, s. 20): »Og hans hænder stryger kærtegnende op ad hendes ankler og lægge op under det røde skørt ... Pigen forekommer Marie at være det yndigste væsen ...«. Desuden forekommer Fugle- og sommerfuglemetaforikken gentagende gange i *Marie*, med de samme betydninger som i *Bang* (Willumsen 1983, s. 85): »Måske skulle jeg have råbt. Skreget som en fugl«, og umiddelbart efter på samme side: »Og jeg ville være let som en sommerfugl med blå vinger eller bærende en blid død på ryggen.« Døden er både i *Marie* og *Bang* således skildret med en sommerfuglemetaforik, og da sommerfuglen i *Marie* endvidere bærer en *blid død* på ryggen, forekommer døden også i dette værk at være forbundet med fred. I *Bang* er døden netop også forbundet med fred, eftersom døden ved selvmordsforsøget stille skulle folde sin *vinge* ud i Bangs krop.

I begge romaner et driften konfliktfyldt, og i *Marie* berøres også forholdet mellem to af samme køn. Der optræder bl.a. et uskyldigt kys med barndomsveninden i begyndelsen af værket: »Marie mærker Henriettes bløde adelige læber over sine. „Du skal åbne munden, din lille idiot – du kysser jo som en killing.“« (Willumsen 1983, s. 30). Men der er også, da Marie er fængslet under revolutionen, venskabet med Joséphine Beauharnais (enere Napoleons hustru), der nærmer sig den dengang forbudte kærlighed (Willumsen 1983, s. 133): »Håbløst afskåret fra alt kaster Marie og Joséphine sig uden forbehold i hinandens arme. I længsel efter ømhed strejfer de hinandens hud med tørre spidse læber.« I både *Bang* og *Marie* skildres det

kropslige via indtryk og glimt, men i *Marie* er seksualiteten hovedsageligt præget af modvilje mod graviditet, der truer Maries frihed. Også her optræder kroppen som fængsel (Willumsen 1983, s. 161): »Hun føler sig spærret inde i sin krops hylster.«

I *Marie* er fremstillingen også overvejende scenisk, men med en anden patos end i *Bang*. Udsigelsespositionen skifter mellem en personal personbundet fortæller, hvor synsvinklen er hos Marie og en 1. persons fortæller, hvor Marie altså selv er fortæller. Dette brydes dog også indimellem, eftersom der et enkelt sted også optræder en 2. persons fortæller, der henvender sig eksplicit til Marie. Også her er synsvinklen Maries, og afsnittet lader læseren få indblik i Maries indre kamp i spændingsfeltet mellem frihed og rollen som hustru. *Marie* opviser ikke en montageagtig og kildesøgende dokumentaristisk stil, som den i *Bang*. I stedet dominerer meddigtningen, hvor virkelighedsforankringen diskret er integreret i fiktionen. Replikker er omkranset af citationstegn, men der er ikke citationstegn, der får dele af den fiktive tekst til at fremstå som citater. Heller ikke de få brevcitater – dvs. otte breve og et enkelt, der skrives og kasseres af Marie (fiktivt?) – er med citationstegn fremhævet som kildecitater. Mange steder har den løbende tekst, fortalt i 1. person, endvidere stilistisk en lighed med brevene, der gør at brevene ikke resulterer i en opbrydning af værkets helhed. Kildematerialet forbliver i *Marie* afsæt for fiktionen.

*Marie* er en roman om en moderne kvindelig kunstners liv, hvor vægten ligger på modsætningen mellem den traditionelle kvinderolle og Maries selvstændighed som kunstner. Hvor Herman Bang skildres som skuespiller, fremstilles Marie gennem sammenligninger, der peger på hendes voksfigurer (Willumsen 1983, s. 232): »For han skabte mig og bestemte mine bevægelser, som var jeg en af hans egne figurer med et lille køligt hoved, en stålwire i ryggen og et spinkelt liv af handskeskind og kapok. Hans levende dukke.« Myten om hovedpersonen er derved også i *Marie* betonet, og begge Willumsens biografiske romaner kan derfor ses som udtryk for, at en bestemt kunstner-myte fortælles i varierende former. Myten om kunstneren i et modsætningsforhold til det omgivende samfund, mens liv og værk smelter sammen.

## Andvendt litteratur

- Andersen, Carsten: "Litterær frækhed på bestilling". Interview med Dorrit Willumsen. *Politiken* 1997-01-28.
- Andersen, Carsten: "Rosende ord med forbehold". *Politiken*. 1997-01-28
- Arnbjörnsson, Ronny, Per Ringby & Sune Åkerman (red.). *Att skriva människan: Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*. Stockholm: Carlssons, 1997.
- Aurelius, Eva Hættner. *Inför Lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*. Lund University Press, Linköping 1996.
- Aurelius, Eva Hættner & Thomas Götselius (red.). *Genreteori*. Studentlitteratur, Lund, 1997.
- Batchelor, John. *The art of literary biography*. xi, Oxford University Press. 1995
- Bang, Herman. *Aforismer*. Samlet og udgivet af Harry Jacobsen. Kbh. Nordisk Bogforlag Oslo, 1973.
- Behrendt, Poul: "Dokumentarismens anden fase : biografierne på skillevejen", i *Politiken*. 1984-12-04.
- Bertelsen, Anja: "Glæde hos Gyldendal", i *Det Fri Aktuelt* 28-01-1997.
- Blicher, Steen Steensen. *Præludium*, i *Trækfuglene* 1838, fundet via Internettet: <http://www.kalliope.org/digt.pl?longdid=blicher1838a0>
- Bourdieu, Pierre: "Den biografiske illusion", i *Social kritik*. Årg. 6, nr. 36, 1995. s. 33-38
- Borup Jensen, Thorkild: "Romanen der fik prisen: om Dorrit Willumsens Bang", i *Bogens Verden*. Årg. 79, nr. 3 (1997). s. 16-23
- Carit Andersen, Poul & Ellinor (red.). *Herman Bang. Herman Bang fortæller*, bd. 1. *Stille eksistenser. Tunge melodier*. Carit Andersens Forlag, 1967.
- Cornelius, Else: "Et misdannet blad", interview med Dorrit Willumsen i *Berlingske tidende* 1996-09-29
- Christiansen, Niels Finn: "Den historiske biografi – en populær genre". *Journalen. Lokal- og kulturhistorisk Tidsskrift*, 1996, 4, 5.
- Egeland, Marianne. *Hvem bestemmer over livet? : biografien som historisk og litterær genre*. Oslo, Universitetsforlaget, 2000.
- Elbrønd-Bek, Bo: "Den historiske fortælling. Et studie i den historisk-biografiske genre". *Historie*, 1991, s. 632-48.
- Engberg, Hanne: "Biografiernes mening i en verden af kaos", i *Berlingske Tidende*. 1994 -04-30.
- Eriksen, Sidsel: "Biografier som lakmus-papir : overvejelser omkring den socialhistoriske biografi" i *Historisk tidsskrift*. Bd. 96, hft. 1, 1996, s. 160-183
- Eriksen, Sidsel: "Niels Thomsens relevans", i *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, 16. række, bd. 6, 1997, s. 432-438.
- Erslev Andersen, Lars: "Biografiens retorik : om liv og skrift hos Poul de Man" i *Undr*. Nr. 54 = vol. 22, nr. 3, 1988, s. 74-80
- Floto, Inga: "(Af)magtens Arrogance" i *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, 16. række, bd. 6, 1997, s. 430-431
- Frovin Jensen, Anne. *Fiktionens storhed eller forfald – En analyse og genrediskussion af 3 historisk-biografiske romaner skrevet i 80'erne*. 1989. Speciale/Bog
- Hartnack, Justus.. *Filosofiske problemer*. 6. udgave, 2. oplag, Gyldendal, København 1966/1970.
- Hauge, Hans: "Biografien går igen: Litteraturundervisning mellem biografi og tekstanalyse". *Kritik*, 1994, 112. s. 1-5

- Helleberg, Maria: "Den biografiske metode. Om at skrive biografiske romaner", i *Bogens Verden*. Årg. 76, nr. 6, 1994, s. 320-321.
- Holm, Benn Q: "Anmeldelse af Willumsen, Dorrit: *Bang*", i *Det fri aktuelt*, 1996-10-01
- Houe, Poul: "Døden i Amerika: Dorrit Willumsens *Bang*". I *Alt skal med: Et festskrift til Aage Jørgensen på 60-årsdagen den 5. juni 1998*. Red. Per Olsen & Martin Salmonsens. -MS Film og tekst, 1998.
- Jacobsen, Harry. *Herman Bang. Den tragiske Herman Bang*. Hagerup, 1966.
- Jacobsen, Harry. *Herman Bang. Resignationens digter*. Hagerup, 1957.
- Jensen, Ulf Joel: "Et liv som spammer" Uddrag/interview, i *Sentura* dec. 2002.  
[http://www.sentura.dk/mosegaard\\_spam.html](http://www.sentura.dk/mosegaard_spam.html)
- Juhl, Marianne: "To timers lykke", interview med Dorrit Willumsen i *Jyllandsposten*. 1996-10-01
- Jørgensen, John Chr. *Det danske anmelderis historie*. Fisker og Schou, København 1994.
- Kassebeer, Søren: "Man gør sig jo meget umage". interview med Dorrit Willumsen i *Berlingske Tidende*. 1997-01-28.
- Kaster, Michael Lukas: "En skrøbelig helt, Dorrit Willumsen fortæller om Herman Bang", interview med Dorrit Willumsen i *Zink*. nr. 1. 2000, s. 30-33.
- Kistrup, Jens: "Hans fængsel" Anmeldelse i *Berlingske Tidende* 1996-10-01
- Korsaa, Finn: "Troldmandens lærlinge : biografier i 1980erne". *Bogens verden*. Årg. 73, nr. 5 1991, s. 357-359
- Kjeldstadli, Knut. *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Universitets-forlaget AS, Oslo, 1999. 2. udgave 1992, 2. oplag 2000.
- Kjølbye, Marie-Louise: "Med et Bang", interview med Dorte Willumsen i *Information*. 1997-01-28.
- Kjølbye, Marie-Louise: "Sfinxen i sin labyrint", interview med Dorrit Willumsen i *Information*. 1997-02-28
- Krysztofiak, Maria.: "Literarische Biographie und historische Rekonstruktion", i *Orbis Linguarum* Vol. 20/2002.  
[http://www.ifg.uni.wroc.pl/orbis/2002/20\\_02/kryszgot.pdf](http://www.ifg.uni.wroc.pl/orbis/2002/20_02/kryszgot.pdf)
- Larsson, Inger: "Biografiforskning: Poetik, politik eller panorama? Den litterære biografi", i *Nordica*. Bd. 6, 1989, s. 15-43
- Lindskov Hansen, Signe & Thomas Söderkvist: "Anmeldelse: Marianne Egeland: Hvem bestemmer over livet? : biografien som historisk og litterær genre". *Kritik*, Årg. 33, nr. 148 2000, s. 72-74.
- Meulengracht, Preben: "Rent hykleri", i *Jyllandsposten*. 1997-03-04
- Meyer, Michael: "Biografien : fiksjon eller virkelighet?", i *Vinduet*. nr. 4, 1987, s. 19-24
- Mogensen, Tine: "Biografiens fiktion : romaner af Jan Kjærstad ig A.S. Byatt spiller veloplagt på det altid tvetydige og pirrende forhold mellem biografi og fiktion", i *Standart* Årg. 16, nr. 2, 2001, s. 28-29.
- Møller, Hans Henrik: "Det levende". *Bogens verden*. Årg. 74, nr. 6, 1992, s. 359-363
- Nadel, Ira B. *Biography: Fiction, fact and form*. Reprinted. London: Macmillan, 1985.
- Nielsen, Claus Thomas: "Biografiernes tid og relativismen", i *Tidehverv*. Årg. 75, nr. 2, 2001, s. 27- 28.
- Nielsen, Elisa: "Besat af Bang." *Det Fri Aktuelt* 01-28-97.
- Possing, Birgitte: "Biografien – en frisk eller skæv bølge" i *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, 16. række, bd. 6, 1997, s. 440-450.



- Richard, Anne Birgitte og Bernard Eric Jensen. *Livet fortalt: Litteraturhistoriske og faghistoriske biografier I 1990'erne*. 1. Udgave, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag 1999. (Historieformidling Bd. 9)
- Rifbjerg, Synne: "Et ikke lykkeligt liv", interview med Dorrit Willumsen. *Weekendavisen*. 1996-09-27
- Schepele, Peter: "Den biografiske bølge". *Kosmorama*. Årg. 32 nr. 176, 1986, s.26-28
- Schou, Søren: "Anmeldelse af Willumsen, Dorrit: Bang". *Weekendavisen*. 1996-10-04
- Schou, Søren: "Dukke-motiver". *Weekendavisen*. 1997-01-31
- Seiness, Cecilie N.: "Mellom pjatt og kvalme". *Dag og Tid* 1997, nr. 11.  
<http://www.dagotid.no/arkiv/1997/11/willum>
- Thastum, Iben: "Stumper af mig selv". *Det fri aktuelt*. 1988-08-28
- Theisen, Vibeke. "Anmeldelse af: Willumsen, Dorrit: Bang". *Litteraturmagasinet Standart*. Årg. 10, nr. 5, 1996, s. 13
- Thomsen, Niels: "Biografiens nye bølge – en skæv sø?" *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, 16. række, bd. 6, 1997, s. 414-429
- Thomsen, Niels: "Replik" *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, 16. række, bd. 6, 1997, s. 450-453
- Wagner, Michael F.: "En kuldslået historie: et par strøtanker om Willumsen & Bang". *Den Jyske Historiker*. 1997, sæmnr. S. 31-33.
- Wamberg, Bodil. "Biografien: - den mistænkeliggjorte genre". *Berlingske Tidende* 1993-11-28.
- Wamberg, Bodil. "Biografien : mennesket i sin tid". I *Dansk Noter*. 1991, nr. 3, s. 36-41.
- Wamberg, Bodil: "Kærlighedens fravær". *Berlingske tidende*. 1996-10-31
- Wamberg, Bodil: "En røst fra fortiden". *Politiken* 13/2. 1997.
- Wamberg, Bodil. "Angsten for de rene negle". *Det danske bogmarked*. Årg. 130, nr. 13
- Willumsen, Dorrit. *Bang – En roman om Herman Bang*. Gyldendal, København, 2. oplag, 1996.
- Willumsen, Dorrit, *Marie – En roman om Madame Tussaud's liv*. 5. oplag, Vindrose Kbh. 1983/1984.
- Willumsen, Dorrit: "Herman Bang – ej blot til lyst". *Jyllandsposten*. 1991-06-30
- Willumsen, Dorrit: "Så let som at vende et blad". *Weekendavisen*. 1997-03-07
- Winge, Mette. *Fortiden som spejl. Om danske historiske romaner*. Samleren, 1997.
- Zeruneith, Keld: "Biografiens bagside". *Berlingske tidende*. 1988-03-15
- Zeruneith, Keld: "Biografiens nødvendighed. Et fremadrettet tilbageblik". *Palmehaven – Levned og meninger*, Amanda, København, 1992, p. 6.
- Zeruneith, Keld (Red.). *Livsformer: Otte bidrag om biografi*. København, Gyldendal 1988.
- Ziener, Øystein S.: "Herman Bang - et fortolkningsproblem". *Jyllandsposten*. 1997-03-04. (a)
- Ziener, Øystein S.: "Pjatt frå Dorrit Willumsen". *Dag og Tid*, nr. 5, 30. januar, 1997. (b)  
[http://www.sentura.dk/mosegaard\\_spam.html](http://www.sentura.dk/mosegaard_spam.html)

Hovedemnet for dette projekt er den biografiske roman, og vægten vil fortrinsvis ligge på en diskussion af den biografiske roman samt dennes placering i feltet mellem biografi og skønlitterær roman. Projektet vil tage afsæt i en analyse af Dorrit Willumsens værk *Bang – En roman om Herman Bang* ud fra den betragtning, at værket og modtagelsen heraf aktualiserede nogle centrale problemstillinger, der til stadighed er gældende i forhold til den biografiske roman. Værket har både provokeret, forarget og begejstret, så det må have berørt nogle forventninger og kriterier af relevans for hovedemnet i dette projekt. Projektet vil falde i to overordnede dele, hvor den første del vil være af tekstanalytisk karakter, mens anden del med inddragelse af forskellige teoretiske tilgange vil anlægge et bredere diskuterende perspektiv på den biografiske roman. I første del vil således det konkrete værk, *Bang – En roman om Herman Bang*, blive analyseret, og hensigten er her, at resultatet skal fungere som afsæt for projektets anden del. Analysen vil lægge vægt på værkets skønlitterære aspekter, såsom bl.a. udsigelse, komposition og billedsprog, men også det faktuelle grundlag vil blive berørt her. Diskussionen i projektets anden del vil omhandle den biografiske romans formidling af historisk og biografisk sandhed med skønlitterære virkemidler samt relationen til andre genrer, hvorfor også genreteoretiske overvejelser vil blive inddraget her. Afsluttende vil projektet rumme en kortere perspektivering til Willumsens historiske roman *Marie – En roman om Madame Tussaud's liv* (1983).

Hovedemne: Den biografiske roman

Delemner: Dorrit Willumsens biografiske roman *Bang – En roman om Herman Bang*.

Forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman. Genreteori.

Ændret til:

Hovedemne: Forholdet mellem fakta og fiktion i den biografiske roman

Delemner: Dorrit Willumsens biografiske roman *Bang – En roman om Herman Bang*,

genreteori og biografisme i mediesamfundet.

*Præludium*

Sig nærmer Tiden, da jeg maa væk,  
 Jeg hører Vinterens Stemme;  
 Thi ogsaa jeg er kun her paa Træk,  
 Og haver andensteds hjemme.

<sup>5</sup> Jeg vidste længe, jeg skal herfra;  
 Det Hjærtet ikke betynger,  
 Og derfor lige glad nu og da  
 Paa Gjennemreisen jeg synger.

Jeg skulde sjunget lidt meer maaskee —  
<sup>10</sup> Maaskee vel ogsaa lidt bedre;  
 Men mørke Dage jeg maatte see,  
 Og Storme rev mine Fjædre.

Jeg vilde gjerne i Guds Natur  
 Med Frihed spændt mine Vinger,  
<sup>15</sup> Men sidder fast i mit snevre Buur,  
 Det allevegne mig tvinger.

Jeg vilde gjerne fra høien Sky  
 Udsendt de gladere Sange;  
 Men blive maa jeg for Kost og Ly  
<sup>20</sup> En stakkels gjældbunden Fange.

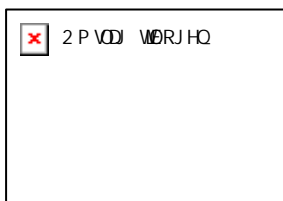
Tidt ligevel til en Smule Trøst  
 Jeg ud af Fængselet titter,  
 Og sender stundom min Veemodsrøst  
 Med Længsel gennem mit Gitter.

<sup>25</sup> Lyt og, o Vandrer! til denne Sang,  
 Lidt af din Vei Du hidtræde!  
 Gud veed, maaske det er sidste Gang  
 Du hører Livsfangen qvæde.

Mig bæres for, som ret snart i Qvel  
<sup>30</sup> At Gitterværket vil briste;  
 Thi qviddre vil jeg et ømt Farvel;  
 Maaske det bliver det sidste.

## UDDRAG/INTERVIEW

Af  
Ulf Joel Jensen



**Godnethistorier** er en ny bog fra kommunikationsbureauet Grandjean, der handler om at formidle sine budskaber på internettet ved hjælp af historier. Eller rettere sagt – med et af tidens buzzwords – den handler om *storytelling*.

Som der står i bogens forord: "At gøre sig synlig og forklare sin egen nytte sker bedst ved af fortælle, hvem man er, hvor man kommer fra, og hvor man er på vej hen. Gode historier dokumenterer bedre end lange hensigtserklæringer..."

Bogen retter sig hovedsageligt til formidlere i erhvervslivet, men er bred i perspektivet og analyserer bl.a. også hvordan sommerens drengefilm m/k Spiderman har markedsført sig selv, hvordan et godt nyhedsbrev (der jo også er en lille historie) udformes og kigger på DRs populære community for de unge, SKUM.

Uddrag fra bogen *Godnethistorier* (forlaget Frydenlund 2002):

### *Et liv som spammer*

**Forfatter og ex-billedkunstner Søren Mosegaard har sat virkeligheden på dagsordenen på internettet. Ved at bruge nettets nyhedsgrupper som ramme for sin fiktive fortælling, har han gjort sig selv til en særdeles uønsket gæst i mange sammenhænge. Men Mosegaard holder fast i sin fortælling. For alt er eventyr, siger han – og den, der skriver det bedste eventyr, kontrollerer verden.**

Søren Mosegaard (f. 1957) debuterede som billedkunstner på Kunstnernes Efterårsudstilling i 1985. Herefter udstillede han sine malerier i både Danmark og Japan – blandt andet under pseudonymet Marlowe. I midten af 90'erne vendte Mosegaard billedkunsten ryggen og erklærede maleriet for dødt. Han gjorde sig dog bemærket med en række andre happenings – blandt andet en offentlig bibelafbrænding, som blev transmitteret i TV-Avisen. Fra 1996 til udgivelsen i 2001 arbejdede han med research til og skrivning af sin litterære debut, romanen *Uhyret fra Bethlehem*.

Mosegaard ønskede oprindeligt af udgive bogen anonymt, men det modsatte Gyldendal sig, og efterfølgende har forfatteren i dén grad taget konsekvensen af sin manglende anonymitet: Siden udgivelsen har Mosegaard, sideløbende med research til sin næste roman, iværksat et omfattende projekt med stiftelsen af organisationen *Snow White Foundation* (som også optræder i *Uhyret fra Bethlehem*), som kæmper for at indskrænke den kristne kirkes indflydelse i det danske samfund.

Internettet står helt centralt i projektet. Både med hjemmesiden [www.horrorcomix.com](http://www.horrorcomix.com) og en spamkampagne, som er rettet mod forskellige services på internettet – fx nyhedsgrupper og dating-sider. Her lader Mosegaard en række fiktive figurer blande sig i den offentlige debat som

En del af forfatterne bag bogen har tidligere været involveret i skrivgodt.dk (Frydenlund 2001), den første bog i Danmark om at skrive gode tekster til internettet. Flere oplysninger om Godnethistorier findes på <http://www.skrivgodt.dk/>

Godnethistorier udkom 18. november 2002, er på 112 sider og prisen er kr. 198,-

/jhm

\*

RELEVANTE LINKS:

Besøg Mosegaards [sted på internettet](#)

Læs mere om [Godnethistorier](#) på bogens hjemmeside

Nogle fornuftige råd om hvordan man undgår [spam](#)

virkelige mennesker.

I det følgende fortæller Mosegaard selv om sit interneteksperiment, som han betragter som et kunstværk – en afsøgning af mediets udtryk, grænser og muligheder:

### Lysten driver værket

Projektet startede i 1996, under researchen til *Uhyret fra Betlehem*. Som billedkunstner fascinerede det mig at veksle mellem langsomme og hurtige medier – fx mellem olie og akvarel. Og i dag tænder jeg tilsvarende på at skifte mellem verdens langsomst skrevne udtryksmiddel, romanen, og det hurtigste, nettet. Det ene øjeblik hamrer jeg runer – det næste skriver jeg med en finger i vand.

Der er ikke nogen, heller ikke mig selv, der ved, hvad det skal ende med. Hvis man ved, hvordan et maleri skal se ud, når det er færdigt, behøver man jo ikke male det, vel? Til gengæld kan jeg citere Adam East (hovedpersonen i *Uhyret fra Betlehem*, red.), når vi taler om, hvorfor jeg overhovedet har kastet mig ud i projektet: "*Kærlighed. Jeg går ud fra, at dét gør mig til den farlige type, ikke?*"

Derudover er jeg drevet af en udpræget lyst til at skræmme livet af mig selv. Og så har jeg altså i årevis længtes efter "*a good book to live in*". Da det ikke lykkedes at finde en, blev jeg så nødt til at skrive den selv. Efterfølgende undersøger jeg, hvad en bog kan: Kan den fx afsætte en minister og fratage en verdensreligion anerkendelsen som trossamfund i Danmark? En del højesteretsadvokater mener foreløbig ja, men nu må vi jo se...

### 3.000 kvinder misbrugt

Jeg vil gerne understrege, at det aldrig har været min målsætning at lave ballade. Min brug af nettet har afsæt i min baggrund som billedkunstner, og her er det normal praksis dels at annektere det offentlige rum, dels at anvende upopulære materialer. Det er sådan en slags perversitet, vi har i det fag: Picasso blev udskældt for at benytte afrikanske masker og affald; Jean Michel Basquiat

blev det for at male på togvogne i New Yorks subway; Damien Hirst for at bruge døde får; Lemmertz for døde grise; Brammer for døde hundehvalpe. Listen er lang, reaktionen den samme – og kunstnerens bevæggrund er aldrig at lave rav i den. Min har snarere været at samle trådene. Form- og indholdsmæssigt. Og det er meget sjovere, end det lyder.

På ét plan kan man godt tale om, at hele mit internetprojekt "blot" er en omgang pr for mig selv og min bog. Men på et andet plan spiller begrebet personlighed ingen rolle. Derfor er romanfiguren Søren Mosegaard og hans eventuelle lyst til at promovere sig kun interessant i fortælleteknisk henseende. Han er jo stadig et delvis uønsket levn af den muligvis forkerte beslutning om at udgive *Uhyret fra Betlehem* under eget navn.

Derfor er al snak om netikette, fjender og sanktioner i kølvandet på mit projekt ikke så interessant. Selvfølgelig er jeg da blevet tæppebombet med zillioner tons spam, Denial Of Service-attacks og vira nok til at lægge Pentagon ned 14 gange. Plus alt det løse. Og truslerne. Og chikanen.

Og i samme boldgade kan jeg nævne, at jeg kort efter Kirsten Johansens (én af figurerne i Mosegaards internetprojekt, red.) alt for tidlige bortgang checkede ind på dating.dk for at fjerne ligets profil. Og der lagde jeg jo ligesom mærke til, at de faktisk havde totalt mange medlemmer dérinde. Og som alle spammere ved, så hænger e-mailadresser altså ikke på træerne – især ikke e-mailadresser, der faktisk bliver læst!

Og nu er det sikkert tydeligt, hvor jeg vil hen. For da jeg stod og skulle bruge et par medvirkende i mit lille web-show, sendte jeg 3.000 breve ud til lige så mange giftesyge kvinder, og det skulle selv Ekstra Bladet da nok kunne få et eller andet ud af, ikke? Skandaleforfatter indrømmer: *Ja, jeg misbrugte 3.000 kvinder!*

Men hvad fik jeg ud af det? 14 dages arbejde med at besvare 3.000 hormondirrende mails – om alt

muligt andet end mit projekt. Så inspireret af en ikke ubetydelig mængde ægteskabstilbud overvejede jeg at skrotte web-projektet til fordel for et bigami-projekt. Det har jeg dog foreløbig sat på stand by; man kan også sprede sig over for meget.

### **Materialets modstand**

I bund og grund er det dog alt sammen tekniske spørgsmål om den modstand, der ligger i selve materialet. I virkeligheden er der ikke den store forskel på nye og traditionelle grafiske teknikker. Der er heller ikke forskel på det kick, du får ved at sende myriader af mails ud til alverdens nyhedsgrupper, og dét, du får ved forsigtigt og med bankende hjerte at løfte et litografisk tryk fri af stenen. Og i modsætning til den gængse opfattelse kræver nutidens grafiske udtryksformer mindst lige så stor materialefornemmelse som fortidens.

Her ved jeg godt, at nogen måske vil indvende, at der findes langt mere komplicerede forhold inden for bla. dybtryk – tag bare de forskellige metoder, hvorpå man borttørre overflødig tryksværte fra henholdsvis kobber- og acrylplader. Men her glemmer man efter min mening åbenlyst, at der er mindst lige så stor variation i måderne, hvorpå man mest effektivt spammer forskellige internetudbydere.

Visse servere kan man fx uhindret pumpe tusinder af mails igennem en hel nat uden problemer, hvilket virkelig hamrer pulsen i vejret, mens man omvendt skal liste sig gennem andre som gennem en flok sovende elefanter: Get2net skal man nærmest snige kjolen af, mens man hvisker små søde ord, før det bliver sjovt, hvorimod Telefona er så føjelig, at det næsten er kedeligt, og Worldonline er direkte usexet.

Men når alt kommer til alt, er det et temperamentsspørgsmål, om man foretrækker nye udfordringer (med deres nye muligheder for nye charmerende fejltryk), eller om man mere tænder på problemerne inden for de klassiske teknikker. Som bestemt heller ikke er uden charme: Ligger en kobberplade eksempelvis for længe i syre, opstår der *fladebid*, hvorved strukturen i trykket

bortættes. Spændes trykpressen for hårdt over en koldnålsradering, ødelægges *graten*, der ellers giver trykket dets velkendte lådne karakter. Og arbejder man for hurtigt, når man *visker* en gammel tegning væk fra en litografisk sten – det foregår ved at slibe to pissetunge kalksten mod hinanden – så brækker man fingrene! Sådan har hver teknik sin charme.

### **Himlen er malet og slet ikke blå**

Selvom jeg – og lad mig understrege dét – **ikke** har noget med billedkunsten at gøre mere, og aldrig mere får det, så er jeg stadig fascineret af dens myter, virkemidler og anekdoter. Fx den her, som også kan belyse min tilgang til arbejdet:

To malere væddede om, hvem der kunne male det mest realistiske billede. En måned senere mødtes de foran deres værker. Den første rev forhænget væk fra sit billede, der forestillede en skål saftige, røde kirsebær. Pludselig fløj en solsort gennem vinduet og hakkede løs på de malede bær.

"Se," sagde den første maler, "jeg ku' narre fuglens øje! Fjern forhænget fra dit billede, og la' mig se dig gøre dét efter!"

"Der er ikke noget forhæng," sagde den anden...

Det er sådan, jeg arbejder. Men sådan har alle fortællere jo altid arbejdet, lige fra Homer, til Bibelens og Anders And's og Ekstra Bladets forfattere: Med at skrive eventyr, der er så realistiske, at folk tror på dem! Og det eventyr i *Uhyret fra Betlehem*, jeg er mest optaget af at få mine læsere til at tro på lige nu, er fortællingen om *Snow White Foundation*.

Imidlertid ville det jo ikke være litteratur men bare politik og propaganda, hvis jeg engagerede mig følelsesmæssigt i organisationens indhold. Derfor lægger jeg hele tiden afstand til det, bla. ved her for 117. gang at understrege, at det bare er et eventyr. Alligevel tror folk på det. Og bliver medlemmer af foreningen. Ude i den virkelige virkelighed findes der sågar en virkelig mand, som ville melde mig til politiet, fordi han følte sig



beskyldt for at have forvoldt en af de fiktive personers selvmord.

I disse dage undersøger højesteretsadvokater og Københavns Politi som nævnt, om der på grundlag af *Snow White Foundations* anklager kan anlægges sag mod Tove Fergo i hendes egenskab af minister for et konkurrerende eventyr, den kristne kirkes.

Og selvom Fru Fergo eventuelt læser i *Godnethistorier*, at scenen bare er vildt skrå, og himlen malet og slet ikke blå, så er hun sikkert kvik nok til at regne ud, at hun alligevel skal holde tungen rigtig lige i munden for ikke at skvatte af i svinget.

For alt er eventyr, og den der skriver det bedste, styrer verden.

[\[top\]](#)   [\[hjem\]](#)

**Maria Krysztofiak***Poznan***Literarische Biographie und historische Rekonstruktion**

Eine vergleichende Studie am Beispiel der Romane "Marie? (1983) von Dorrit Willumsen und "Madame Tussaud? (1997) von Alicja Kaczynska

**Zur differenzierten Provenienz der Biographien**

Literarischen Kunstwerken mit biographisch-historischem Hintergrund kommt in der Literaturgeschichte nicht selten ein für die Epoche sinnstiftender Stellenwert zu. Als Beispiele kann man hier das Werk von Voltaire über den schwedischen König Karl XII. (1731) oder den biographischen Roman von Alexei Tolstoi über den Zaren Peter den Großen (1929-45) erwähnen. Oft sind historische Romanbiographien als Schlüssel zum Verständnis der verworrenen Irrwege der Zeitgeschichte unentbehrlich, auch dafür gibt es in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts markante Beispiele, um nur solche Autoren wie Heinrich Mann (Henri Quatre, 1935-38), Jochen Klepper (Preußenkönig Wilhelm I., 1937) oder Johannes V. Jensen (Christian II., 1900-01) anzuführen. Es ist schon richtig, wenn man diesen Beispielen ihre sehr unterschiedliche politische, dokumentarische und ästhetische Provenienz zum Vorwurf macht. Doch gerade die differenzierte Herkunft dieser für das Bewusstsein der modernen Nationen so wichtigen Erzähltexte macht die Frage nach der Hermeneutik und Rezeption der Biographien sowohl für den Zeithistoriker als auch für den Literaturwissenschaftler spannend. Biographien "großer Männer" [\[1\]](#) sind in historisch komplizierten Zeiten keine Privatangelegenheit ihrer Autoren, sie sind immer als Dienst an der Nation zu verstehen und man sollte sie deshalb als Auftragsarbeiten, die das kollektive Bewusstsein zusammenhalten, auch im gesellschafts-psychologischen Sinne auswerten. Nicht immer lässt sich der Auftraggeber direkt benennen, manchmal ist er im ideologischen Pflichtbewusstsein der Autoren zu suchen, die mit ihren biographischen Werken ihren Zeitgenossen etwas ausrichten bzw. etwas in Gang setzen möchten.

Selbstverständlich gibt es auch in jeder Epoche Biographien, die aus einer Faszination des Autors für eine ungewöhnliche Persönlichkeit resultieren, so war es in Österreich etwa bei Stefan Zweig (Fouché, 1929) oder Max Brod (Franz Kafka, 1937), in Deutschland bei Alfred Döblin (Wallenstein, 1920) oder Emil Ludwig (Napoleon, 1925), in Frankreich bei André Maurois (Byron, 1930), in Dänemark bei Johannes Jrgensen (Frans von Assisi, 1907). Schließlich ist das Biographischschreiben oft, wenn die Zeiten danach sind, ein lukrativer Brotberuf, wenn man etwa an Richard Friedenthal (Goethe, 1963), Joachim C. Fest (Hitler, 1973), Fritz Böttger (Hesse, 1974), Ludwig Marcuse (Freud, 1979) oder Wolfgang Lepmann (Rilke, 1981), deren biographische Texte in mehrere Sprachen übersetzt wurden, denkt. Man darf allerdings diese allgemeine literarische Beschäftigung mit fremden Lebensgeschichten nicht in einen Topf werfen, sonst läuft man Gefahr, Politik, Psychologie und Ästhetik durcheinander zu bringen. Nur eine methodisch saubere Trennung der Autorenintentionen, der Wirkungsbereiche und formalen Qualitäten gibt uns die Möglichkeit, über die literarische

Bedeutung einer Biographie auch in wertenden Kategorien zu sprechen. In diesem Sinne sollte man die Beschäftigung mit der Biographie in drei Bereiche einteilen: in eine wissenschaftliche Monographie, in einen biographischen Essay und in einen biographischen Roman. Die Unterschiede dieser biographischen Gattungen liegen in der Zielsetzung, in der Quellenarbeit und in der Erzählweise.

Das Interesse für literarische Biographien ist im Allgemeinen, wenn auch in verschiedenen Epochen etwas anders, auf das Bestreben der Autoren zurückzuführen, in der rekonstruierten bzw. ästhetisierten Darstellung einer historischen Person etwas Wichtiges über sich selbst und über die Gegenwart auf indirekte Art und Weise zu vermitteln. Darüber hinaus sind sicherlich bestimmte, für die entsprechende Epoche charakteristische Voraussetzungen zu berücksichtigen.

Das besondere Interesse für Biographien, das in den siebziger und achtziger Jahren als eine thematische und ästhetische Dominante das gesamte literarische Schaffen sowohl in Skandinavien als auch in Deutschland und Polen prägte und immer noch andauert, ist im engen Zusammenhang mit einer gewissen Entfremdung und Anonymisierung des Lebens zu erklären, aber auch mit dem Bedürfnis, individuell geprägte Lebens- und Wertmodelle neu zu gestalten.

Der andauernde Erfolg der biographisch-historisch ausgerichteten Literatur sei, der Ansicht des dänischen Biographieforschers Johnny Kondrup nach, auch in Bezug auf die postmodernistische Perspektive der Wirklichkeitswahrnehmung zu betrachten. [\[2\]](#) Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die Debatten der Historiker in den siebziger und achtziger Jahren zum Gegenstand der historischen Erzählung, denn Biographie- und Geschichteerzählen besteht nicht nur in der wahrheitsgetreuen Rekonstruktion, sondern auch in der subjektiven Wahl der Stoffe und Fakten. Der Biographieforscher Helmut Scheuer erblickte in den damals entstandenen biographischen Romanen eine neue, so genannte offene Schreibweise, die auf neue ästhetische Konstellationen zurückzuführen sei, der Sinn der so verstandenen Schreibweise besteht darin, "die erahnte Persönlichkeit aus dem heterogenen, aus den Bruchstücken des Überlieferten zusammensetzen". [\[3\]](#)

Dieser modernen Erzählstrategie von historischen und künstlerischen Biographien ist im Europa der siebziger Jahre eine ganze Generation von Schriftstellern und historischen Essayisten verfallen. Stellvertretend sind hier nur ein paar Namen zu nennen. Autoren wie Günter de Bruyn (Jean Paul, 1975), Peter Härtling (Hölderlin, 1976), Wolfgang Hildesheimer (Mozart, 1977) in Deutschland, Elias Bredsdorff (H.C.Andersen, 1979), Mette Winge (Charlotte Dorothea Biehl, 1988), Bodil Wamberg (Leonora Christina, 1990), Peter Thielst (Kierkegaard, 1994) in Dänemark, Egon Naganowski (Joyce, 1962), Jan Blonski (Proust, 1965), Jerzy Ficowski (Schulz, 1967), Aleksander Rogalski (Th.Mann, 1975), Alicja Kaczynska (Anna Frank, 1995) in Polen. Dazu wären noch wichtige Namen aus Frankreich, England und Italien zu ergänzen: Jean-Paul Sartre (Flaubert, 1971-72), Claudio Magris (J. Roth, 1971), Julian Barnes (Balzac, 1984). Es kommt dabei nicht selten dazu, dass sich Autoren aus verschiedenen Ländern mit der gleichen Person beschäftigen, etwa mit Mozart, Napoleon, Kafka, Thomas Mann oder, wie unser Beispiel zeigen wird, mit Marie Tussaud. Dabei sind sowohl die Motivationen als auch die gewählten Erzählstrategien oft grundverschieden und nicht selten von der Gattungstradition und dem politischen System der einzelnen Länder determiniert.

Die biographische Erzählung kann an sich von verschiedenen Inspirationen ausgehen und auch grundverschiedene Motivationen von politischen, psychologischen bis zu materiellen haben, aber in einem bleibt sie sich immer gleich: Sie benutzt einen fremden Lebenslauf, hebt ihn aus seinem ursprünglichen historischen Kontext heraus und setzt ihn in Bezug zu der dem Erzähler eigenen Wirklichkeit. Man kann also den Biographien, insbesondere aber den biographischen Romanen, sowohl die Autorenintentionen als auch die Signatur ihrer Zeit ablesen. Diese objektiven Voraussetzungen, die im Grunde jedes Kunstwerk betreffen, sollten unbedingt der Analyse von zwei aus verschiedenen literarischen Traditionen herstammenden biographischen Romanen über Madame Tussaud vorausgeschickt werden.

## **Tradition, Intention, Lesart**

Eine dänische und eine polnische Autorin, Dorrit Willumsen und Alicja Kaczynska, [\[4\]](#) greifen unter völlig anderen gesellschaftlichen Umständen ungefähr zur gleichen Zeit auf die gleiche historische Vorlage, nämlich auf das Leben und Werk der berühmten Madame Tussaud, zurück. Dorrit Willumsen ist seit Jahren in Skandinavien als eine feinfühligere Prosaautorin bekannt, die durch internalisierte Erzählvorgänge gesellschaftliche Spannungen abzubauen versteht. In letzter Zeit ist sie als begabte Verfasserin von historischen und biographischen Romanen ("Klædt i purpur?" 1990, "Bang?" 1996) aufgetreten. Ihre Romane und Romanbiographien wurden in mehrere europäische Sprachen, darunter auch ins Polnische und ins Deutsche, übersetzt. Die Vergleichsperson Alicja Kaczynska kommt aus Polen, wo sie sich einen Namen als essayistisch-wissenschaftlich profilierte Autorin von Frauenbiographien (Helene Keller, Anna Frank) machte. Ihre Biographien haben meist einen großen Erkenntniswert, was u.a. dem nach Objektivität der Darstellung strebenden Erzählstil zuzuschreiben ist. Beide Autorinnen haben sich mit Absicht für eine allgemein bekannte, in diesem Sinne universale und neutrale weibliche Künstlergestalt entschlossen, die ihr Leben in Frankreich und England, also weit von Dänemark und Polen entfernt, verbrachte. Vom Gegenstand her gesehen, stehen sich also beide Bücher sehr nahe; sie bleiben aber grundverschieden hinsichtlich der Autorenintentionen und der ästhetischen Konstruktion der Biographie. Zunächst sind die von den Autorinnen bevorzugten Betrachtungsstrategien und narrativen Verfahrensweisen in unterschiedlichen Sozialisationsmodellen verankert, die sich auf grundverschiedene Weltbilder beziehen. Die von ihnen bevorzugten Erzählweisen (im Sinne von Lyotard) lassen sich aber auch aus der literarischen Tradition, aus den in der Literaturgeschichte ihrer Länder verbreiteten Biographiemodellen ableiten.

Dorrit Willumsen steht mit ihrem Interesse für Biographien unverkennbar in der dänischen Tradition des Biographieschreibens, die mit Georg Brandes, besonders mit seiner geistesgeschichtlich profilierten Goethe-Biographie, in Europa Anerkennung gefunden hat. Viel wichtiger scheint es jedoch, den biographischen Roman "Marie" im ästhetischen und kulturgeschichtlichen Kontext der essayistisch geprägten Biographiekunst von Voltaire und der literarischen, psychoanalytisch fundierten Biographie "Auguste Rodin" (1902) von Rainer Maria Rilke zu betrachten. Für Voltaire ist die dänische Autorin zumindest genauso begeistert wie die Heldin ihres Romans, in dem der Begegnung mit Voltaire ein ganzes, längeres Kapitel gewidmet ist. Mit Rilkes Rodin-Biographie verbinden den dänischen Roman drei Faktoren: die französische Hauptfigur, die Hauptfigur als Künstlergestalt (in beiden Fällen Bildhauer) und die Art der Beschäftigung mit der Hauptfigur. Genauso wie bei Rilke steht auch bei Willumsen die so genannte innere Biographie im Vordergrund. Sowohl Rilke als auch Willumsen erzählen vor allem über die inneren Auseinandersetzungen der Hauptperson mit

sich selbst, was im Endeffekt zur künstlerischen Artikulation des Unterbewusstseins führt. In diesem Sinne erzählen beide Autoren auch über ihre eigenen Komplexe und über ihre eigenen Schwierigkeiten mit dem unwilligen Stoff der Narration, nämlich mit der Sprache.

Das Rilkesche Biographiemodell steht dem Biographieschreiben von Alicja Kaczynska recht fern, sie will vor allem Fakten rekonstruieren, Stimmungen und Seelenzustände sind ihr eher fremd, da sie poetologisch das Konkrete in das undefinierbare transferieren. Dies resultiert aus der Tradition der Gattung – polnische Biographien können kaum auf eigene geistesgeschichtliche Vorbilder im Sinne von Brandes zurückblicken, was jedoch nicht mit einem Desinteresse für Biographien in Polen gleichzusetzen wäre. Die polnischen Biographieverfasser folgten in diesem Bereich meistens fremden Vorbildern, sie orientierten sich an den positivistischen Biographiemodellen von Georg Lukács (Balzac) und Eugen Tarle (Napoleon), an Julian Krzyzanowskis Sienkiewicz-Biographie oder an der aufklärerisch essayistischen Art der Biographie französischer Provenienz (Blonskis Proust-Biographie oder Naganowskis Musil-Biographie). Nur selten kommen psychoanalytische Vorbilder im Sinne von Stefan Zweig, etwa im Falle von Rogalskis Thomas Mann oder Kierkegaard-Biographien zur Sprache.

Die Madame Tussaud-Biographie von Alicja Kaczynska vertritt in diesem Zusammenhang die essayistisch-wissenschaftlich ausgerichtete Linie der polnischen Biographistik. Sie erzählt nämlich die historisch verbindliche äußere Biographie der Hauptgestalt und berichtet auch objektiv über die Zeit, in der die beschriebene Person lebte und wirkte. Der Wunsch, bei dieser Gelegenheit noch etwas über sich selbst und über die Gegenwart ausrichten zu wollen, bleibt dieser Art von Biographie prinzipiell fern. So könnte man wenigstens methodologisch vermuten, dass es in solchen Fällen nicht nur auf die Intention, sondern auch auf die Lesart des vorgeführten Textes ankommt. Und hier kann man im Dickicht der Fakten auch bewusst oder unbewusst versteckte Hintergründe entdecken, die dem Text eine bisher unbeachtete Interpretationsmöglichkeit liefern. Es ist scheinbar eine Sache der Poetik, im Grunde geht es aber um das verschlüsselte Weltbild, das im Zeitkontext des Lesers oder der Leserin interpretiert werden kann. Ihre Erfahrungen mit der weiblichen Kunst ergänzen ungewollt das von den Autorinnen intendierte Weltbild ihrer Romane. Man muss dabei immer bedenken, dass Frauen Bücher von Frauen über Frauen anders lesen und in anderen sozialen und psychologischen Kategorien deuten. [\[5\]](#)

## **Poetologische Konstruktion der beiden Romane**

Die Absichten der beiden Autorinnen sind jedoch nicht nur der Einbettung in bestimmte biographische Modelle und Traditionen zu entnehmen, sie erscheinen viel transparenter bei der Betrachtung der poetologischen Konstruktion der Romane. Sie sind zunächst auf verschiedenen Ebenen der äußeren und inneren Konstruktion der Romane verschlüsselt. Zur äußeren Konstruktion der beiden Bücher gehören folgende Elemente: der Titel und Untertitel, die außerliterarischen Teile des Romans, schließlich die Einteilung des Romans und die Benennung der einzelnen Kapitel.

Der dänische Roman hat zwar einen neutral-universal klingenden Titel "Marie", durch den Untertitel "En roman om Madame Tussauds liv" (Ein Roman über das Leben der Madame Tussaud) erhält er aber neben dem sachlichen auch einen zeitlosen Aspekt ("Liv" ist hier nämlich auch als Schicksal gedacht). Das polnische Buch "Madame Tussaud" ist unmittelbar

auf die konkrete Person konzentriert, der Untertitel "Ein biographischer Roman" hat eine ordnende Funktion. Beide Bücher sind mit einem Vorwort der Autorinnen versehen. Dorrit Willumsen hat es kurz und bündig verfasst, gleich im ersten Satz formuliert sie ihre Sichtweise: Die Hauptfigur, hier Marie genannt, ist im gleichen Grad eine moderne Frau wie eine historische Gestalt. Dorrit Willumsen nennt die direkte Inspiration für den Roman, d.h. ihren Besuch im Wachsfigurenkabinett in London 1979; sie hat auch ausführliche Recherchen zu Zeit und Person angestellt, unter den Quellen nennt sie vor allem literarische und kulturhistorische Texte, wie Egon Friedells Kulturgeschichte, Rudolf Broby-Johansens "Krop og klær", Erinnerungen von Casanova, biographische Romane von Stefan Zweig (Marie Antoinette), aber auch "Figaros Hochzeit" von Beaumarchais und die Biographie "Madame Tussaud" von Pauline Chapman. Sie recherchierte zudem in dem Archiv von Pauline Chapman und Michael Herbert.

Das Vorwort der polnischen Autorin ist entschieden länger und von Anfang an historisch-dokumentierend profiliert. Sie beginnt ihre Einführung mit der Frage "Von wem stammt die Idee der Wachsskulpturen?" und versucht die Antwort historisch zu rekonstruieren. Sie äußert die Absicht, über das faszinierende Leben und Schaffen der Madame Tussaud zu schreiben, einer Frau, die lange vor der französischen Revolution geboren wurde (1761) und erst in der Mitte des nächsten Jahrhunderts gestorben ist (1850). Vielleicht fühlt sich die polnische Autorin gerade deswegen verpflichtet, die Stationen des Lebens ihrer Heldin und die turbulente Geschichte ihrer Zeit möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben. Diesem Prinzip ordnet sie auch die Wahl der Geschichtsbücher, Biographien und Monographien über die berühmte Französin und ihr Jahrhundert unter. Zum außerliterarischen Teil des polnischen Romans gehört auch die angeschlossene Bibliographie (11 Bücher), die im gewissen Sinne eine Rechtfertigung der Erzählart und des Weltbildes des Romans im Nachhinein ist. Zu diesen strategisch wichtigen Erzählmaßnahmen außerhalb des Primärtextes gehören noch ein chronologisches Verzeichnis der Lebensstationen der Hauptperson und ihrer nächsten Familie sowie eine chronologische Datierung des Bestehens des Wachsfigurenkabinetts. Im weiteren wurden wichtige Informationen über berühmte historische Personen (etwa 30) der Zeit zusammengestellt. Dieser außerliterarische Teil ist auch mit illustrativem Material aus der Werkstatt der Madame Tussaud versehen, es sind Porträts der Hauptfigur, ihrer Familie und der historischen Gestalten. Weiterhin wurden Briefe, Unterschriften und Urkunden abgebildet.

Die Kapiteleinteilung im Roman Dorrit Willumsens erfolgt teils aufgrund der äußeren Biographie, teils aufgrund der inneren Entwicklung der Hauptperson, die auf diese strategische Weise in der äußeren Konstruktion markiert wird: Opbrud Bern 1767 (Aufbruch Bern 1767), Over stok og sten (Über Stock und Stein), Yndige brn (Reizende Kinder), Voltaire, Spejle og guld Versailles 1780 (Spiegel und Gold von Versailles 1780), Tableauer 1789-1794 (Tableaus 1789-1794), Et stille liv 1795 (Ein stilles Leben 1795), London 1802, Edinburgh 1803, Birmingham 1810, Liverpool 1822 François, London 1841 Tussaud, London 1850 Marie. Die Bezeichnungen der Kapitel im polnischen Roman thematisieren meistens eine zentrale Begebenheit bzw. eine wesentliche Eigenschaft einer Person: Niezwykła pasja doktora Curtiusa (Die ungewöhnliche Leidenschaft des Doktor Curtius), Slub w Strasburgu (Die Hochzeit in Straßburg), Z Berna do Paryza (Aus Bern nach Paris), Uczennica mistrza Curtiusa (Die Schülerin des Doktor Curtius), Czasy grozy - Rewolucja (Die Zeit des Schreckens? Die Revolution) usw. Die äußere Konstruktion ist übrigens in dem polnischen Roman im Inhaltsverzeichnis festgehalten, die dänische Autorin legt offensichtlich keinen Wert auf die ordnende Funktion des Inhaltsverzeichnisses. In ihrem Literaturverständnis ist

die Konstruktion ein Fragment des Inhalts und nicht, wie bei der polnischen Autorin, eine vorgegebene Lesart des Textes.

## **Narrative Verfahrensweisen – innere Biographie und historische Verankerung eines Diskurses**

Die innere Konstruktion des dänischen Romans bezieht sich mit Nachdruck auf die Ästhetik der Form, die tatsächlich ein wesentlicher Faktor in der schöpferischen Tätigkeit der Bildhauerin Marie ist. Der Gedanke des Umsetzens, nach freier Wahl, eines bedeutungslosen Stoffes in eine bedeutende Form wird bei Dorrit Willumsen zur sinnprägenden Struktur des Romanvorhabens. Ihre Marie, die Bildhauerin in Wachs, entwirft aus der geistlosen Materie einen Sinn, indem sie ihr die Form für zu ihren Zeiten wichtige Figuren gibt. Ihre Figurengestaltung verleiht der Zeit ihre Bedeutung, eine subjektive aber weltanschaulich enorm wichtige. Die Schriftstellerin Willumsen formt ihr Zeitverständnis mit Worten, sie verzaubert in Sprachstrukturen wichtige Elemente der Vergangenheit und macht sie somit für die Gegenwart aktuell, für sich selbst und für die, die sie lesen.

Die Rodin-Biographie von Rilke führt ein Motto an, in dem es heißt, dass die Schriftsteller durch Worte wirken, die Bildhauer dagegen durch Taten. Die Bildhauerin Marie betrachtet die Welt, die Menschen und sich selbst durch das Raster der Möglichkeiten, in der Kunst und durch die Kunst mit sich selbst und mit Menschen umzugehen. Die dem modellierten Gesicht aufgezugene Maske prägte im Endeffekt das Bild der porträtierten Gestalt entscheidend für lange Zeit, wenn nicht für immer. [\[6\]](#) Die Materie der Kunst, die Marie umformen und gestalten musste, war nicht nur das Wachs oder ein anderer Stoff. Das, was sie als Künstlerin vielmehr faszinierte, aber auch abschreckte, war die menschliche Materie im Stadium des Todes bzw. kurz davor, z. B. unter der Guillotine. Ihre Beobachtungen der Menschen sowohl in der Kindheit als auch später, als sie als siebzehnjährige ein sehr langes Gespräch mit Voltaire im gesonderten Kapitel des Romans wiedergibt, oder in Versailles die königliche Familie porträtiert – Ludvig XVI., Marie Antoinette, die schöne Prinzessin Lamballe – sind für sich allein stehende Szenen oder Bilder, die in Worte gefasst wurden. Gerade diese besonderen Erlebnisse und Erfahrungen der Hauptgestalt prägen im Roman wesentlich die innere Dynamik der einzelnen Kapitel.

Willumsen kommt zu dem gleichen Kunstverständnis wie die von ihr porträtierte Marie mittels der ästhetisch raffinierten Narrativik und Verwendung bestimmter Konstellationen von Motiven. Sie beschreibt nicht allein die Reisen der Hauptfigur, sondern sie demonstriert, wie diese Reisen und all das, was die Hauptfigur dazu bewegt hatte – soziale Sicherheit, Gefühle, künstlerische Absichten, ästhetisches Gespür – sich auf das Leben und Schaffen der präsentierten Künstlerin auswirken. Die kleine Marie (5 Jahre alt) reist 1767 mit ihrer Mutter aus Bern nach Paris; sie macht eine Reise, die in der historischen Wirklichkeit stattgefunden hat. Marie kostet aber auch den Spielraum und die Dimensionen, die ihr die Reise bietet, aus. Erzählt und dargestellt wird aus der Perspektive der Hauptfigur, beide, d.h. die Perspektive und die Hauptfigur, erweisen sich als ausschlaggebende Faktoren, die zwar Dinge, Ereignisse, Erlebnisse und Erfahrungen in ihrer Vielfalt zur Schau stellen, aber ihre Bedeutung in die Bewusstseinsstrukturen der Mitmenschen verlegen. In äußerst wichtigen Lebens- und Schaffensaugenblicken werden die immer wieder zentral angestellten Überlegungen der Hauptfigur in Form des inneren Monologs oder in Briefform aufgezeichnet.

Der Erzähler im polnischen Roman berichtet über die Lebensstationen der Hauptfigur und über ihre historisch nachprüfbaren Umstände. Der berichtende Ton prägt das neutrale Erzählverhalten, in dem ein bestimmtes Darstellungsmodell entwickelt wurde; fast in jedem Kapitel wird eine Begebenheit, Szene oder Situation als eine kleinere selbständige Ganzheit konstruiert, z.B. *Beztroskie lata w Wersalu* (Die fröhliche Zeit in Versailles), *Terror, gilotyina i ... sztuka* (Terror, Guillotine und ... Kunst). Die thematische und narrative Konstruktion besteht aus möglichst vielen direkten Hinweisen auf das historische Umfeld (Daten, Personennamen, Ereignisse), die vom Erzähler sehr sorgfältig registriert werden, um das Charakteristische der Epoche wahrheitsgetreu mit der Lebensgestaltung der Hauptfigur in Einklang zu bringen, z. B. wird die Darstellung von Mariés Lebensabschnitt in Versailles dem historisch objektiven Bericht über die königliche Familie und die politischen Umstände untergeordnet; die Information über Mariés Hochzeit mit François Tussaud (1795) wird als ein Teil der Relation über die ausgehende Revolution dargeboten. Anstelle der Aura der Hochzeit, die leicht mit Worten herbeizuzaubern wäre, muss sich der Leser mit einem emotionslosen trockenen Hinweis begnügen, in dem es heißt, dass sich die entsprechende Urkunde im Londoner Archiv befindet. Die literarische Ebene der erzählten Welt bilden in dem Roman von Kaczynska die dialogisierten Passagen des Erzählvorgangs, in denen einige Charakterzüge der Hauptfigur erkennbar werden, wenn Marie im Gespräch mit ihrer Mutter, kurz vor dem Ausbruch der Revolution, zugibt, dass sie, um weiter zu existieren, in eine scheinbar dicke Hülle hineinschlüpfen müsste.

Als Konsequenz einer derartigen Romangestaltung erscheint das Leben und Werk der Hauptgestalt vom Anfang bis zum Ende als eine abgeschlossene Einheit, erzählt in Übereinstimmung mit der historischen Realität. Weitgehend frei von Emotionen und persönlicher Anteilnahme der Autorin an dem Schicksal ihrer Heldin erzählt Alicja Kaczynska eine Geschichte, die zwar das historische Wissen über die Zeit wesentlich erweitert, sie aber nicht wesentlich verständlicher macht. Selbstverständlich identifiziert sich auch Willumsen nicht mit Madame Tussaud, sie identifiziert sich aber mit der von ihr entworfenen Gestalt. Willumsen will vor allem sich selbst verstehen lernen, dazu wählt sie als Medium ihrer literarischen Schöpfung eine historische Künstlergestalt. Kaczynska will hingegen durch die Wahl ihrer Heldin besser die Geschichte, ihre Zusammenhänge und unklaren Urteile verstehen. Beide schreiben historische Biographien mit einem Erkenntnisziel, da aber die Ziele grundverschieden sind, müssen auch die Erzählstrategien auseinander gehen. [7] Trotz aller erzähltechnischen Vorbehalte haben wir es in beiden Fällen mit biographischen Romanen über Marie Tussaud zu tun.

### **Anstatt einer Schlussfolgerung**

Dorrit Willumsens Roman schildert die Gestalt der Madame Tussaud, die sich in ihrem Denken und Schaffen über ihre Voraussetzungen und ihre Zeit hinaus zu bewegen versucht. In diesem Sinne ist ihre Biographie zugleich eine Künstlerbiographie und eine komplexe Nachzeichnung einer durchaus modernen Frauenexistenz. Hier wird vor allem, wie es Anne Birgitte Richard und Bernard Erik Jensen formulierten, [8] das unendlich Individuelle und das allgemein Existentielle im Dasein und Schaffen als eine offene Struktur dargelegt; das Historische an der Biographie ist die an bestimmte Ereignisse und Personen gebundene Erzählung über den äußeren Ablauf des Lebens der Hauptfigur und ihrer Epoche. Willumsen liefert mit ihrem biographisch-ästhetischen Diskurs das Bild der Madame Tussaud als einer Persönlichkeit, die die Menschen ihrer Zeit und sich selbst über den Rahmen der historischen



Realität und Gewöhnlichkeit hinaus in den Bereich ihrer Kunst miteingeschlossen hat; sie selbst aber erhält auf ähnliche Weise von Dorrit Willumsen im Bezugsfeld Individualexistenz-Kunst-Geschichte eine neue ästhetische Prägung.

Der Roman von Alicja Kaczynska strebt vor allem eine Objektivitätsillusion an. Diesem Prinzip sind sowohl das streng chronologisch und kausal gezeichnete historische Umfeld und die Lebensstationen der Hauptfigur als auch die Sprache untergeordnet. Die klar gegliederten Geschehensabläufe, die sich jederzeit kausal aufschlüsseln lassen, werden in einer dementsprechend mimetisch konstruierten Sprache abgebildet. Das Buch trägt Züge einer literarischen Biographie, die in ihrem historisch angelegten Diskurs eine fast demonstrative Verbindlichkeit erreicht. Madame Tussaud ist hier eine aufgrund von Daten logisch konstruierte Persönlichkeit, die daher auch ordnungsgemäß eine geschlossene, konstante Größe darstellt.

Am Ende dieser Überlegung sollte man die Frage beantworten, welchen Sinn es hat, solche zwei kulturgeschichtlich und narrativisch grundverschiedenen biographischen Aufzeichnungen miteinander zu vergleichen. Einerseits resultieren die Ziele dieses Vergleichs aus der gleichen Stoffvorlage, das ist allerdings, wie man gesehen hat, nur ein Vorwand, ein Alibi für die Autorinnen, um über die historische Verankerung eines Diskurses über die schöpferische Entfaltung der Frau als freie Künstlerin zu erzählen.<sup>[9]</sup> In diesem Sinne sind beide Biographien durchaus zeitgemäß und gegenwartsorientiert; sie realisieren mit verschiedenen gesellschaftlichen Absichten und dementsprechend auch mit verschiedenen stilistischen Mitteln eine Aufgabe, die außerhalb der modernen oder gar postmodernen Ästhetik situiert ist. Sie eröffnen mit ihren Biographien der Künstlerin aus einer entlegenen Zeit und fremden Umgebung eine neue Dimension des Diskurses über die Rolle der Frau in der Kunst und Gesellschaft. Zugegeben, es ist, worauf hingewiesen wurde, nur eine der möglichen Lesarten der beiden Bücher, man kann nicht einmal mit Sicherheit feststellen, ob das wirklich den Intentionen der Autorinnen entspricht, doch die Stoffwahl und die Tatsache, dass hinter den Ereignissen noch eine andere als nur die historische Wirklichkeit hervorblickt, erlaubt es, diese Bücher nicht ausschließlich unter dem Aspekt der biographischen Romane zu lesen, sondern sie auch als Beiträge zum modernen, international relevanten Frauendiskurs auszuwerten.

---

<sup>[1]</sup> Vgl. Hubert Orłowski: *Machen Männer Geschichte? Zu Stefan Zweigs Herrschaftsdiskurs*. In: *Der Schriftsteller und der Staat*. Hrsg. von Janusz Golec. Lublin 1999. S. 77-96.

<sup>[2]</sup> Johnny Kondrup: *Om den mentalitetshistoriske baggrund for biografiers genoplblomstring*. In: *Bogens verden* 4/1986, S. 167-172.

<sup>[3]</sup> Helmut Scheuer: *Biographie – Ästhetische Handlungsmodelle und historische Rekonstruktionen*. In: *Ästhetik der Geschichte*. Hrsg. von Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1995. S. 121.

<sup>[4]</sup> Dorrit Willumsen: *Marie. En roman om Madame Tussauds liv*. København 1983.

Alicja Kaczynska: *Madame Tussaud. Powiesc biograficzna*. Gdansk 1997.

<sup>[5]</sup> Vgl. Christa Gürtler: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. Stuttgart 1983

<sup>[6]</sup> Die allgemein bekannte Todesmaske von Chopin ist, wie es sich neulich zeigte, eine verschönerte, speziell für die Nachkommen modellierte; die gleich nach seinem Tod gemachte Maske, die das Leiden des Künstlers wiedergibt, war dermaßen erschreckend, dass sie sich nicht als Vorzeigemaske eignete.

<sup>[7]</sup> Vgl. hierzu auch die Überlegungen über die narrative Harmonisierung in: Peter Szondi: *Für eine nicht mehr narrative Historie*. In: Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973. S. 540-542.

<sup>[8]</sup> Anne Birgitte Richard og Bernard Erik Jensen: *Livet fortalt – litteraturhistoriske og faghistoriske biografier i 1990'erne*. Roskilde 1999.

<sup>[9]</sup> Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Einleitung versehen von Reinold Werner. Frankfurt a. Main 1978.

Dag og Tid nr. 11, 13. mars 1997

**Dorrit Willumsen:**

## **Mellom pjatt og kvalme**

**Den prislønte romanbiografien "Bang" av Dorrit Willumsen har skapt debatt. Sjangeren har vorte karakterisert som ein bastard. Willumsen tykkjer ikkje sjølv blandinga av roman og biografi er problematisk.**

CECILIE N. SEINESS

Dorrit Willumsen, vinnar av Nordisk Råds Litteraturpris, kjenner ikkje romanen sin att i kritikken frå Øystein Ziener i Dag og Tid.

-- Den dårlege kritikken har berre kome i Noreg. Dessutan har eg òg fått mange fine tilbakemeldingar her i landet. Det er berre to kritikkarar, Øystein Ziener og Gordon Hølmebakk, som ikkje har likt boka, seier Willumsen. Ho er på Universitetet i Oslo for å lesa frå romanbiografien og snakka om forfattarskapen sin.

### **Hølmebakk og Ziener**

Willumsen, som tre gonger tidlegare har vorte nominert til Nordisk råds litteraturpris, trur noko av grunnlaget for debatten om boka er at alle dei som melder bøker har eit forhold til forfattaren og journalisten Herman Bang. Det er Bang-ekspert Øystein Ziener og pensjonert redaktørfor omsett skjønnlitteratur i [Gyldendal](#) Norsk Forlag, som har kritisert Willumsen. Ziener meiner ho pjattar om Bang, Hølmebakk skal ha vortekvalm av boka.

Professor Preben Meulen-gracht har karakterisert åtaket frå dei to som litterær puritanisme og kulturell moralisering. I Dagens Nyheter i Sverige har Lars-Olof Franzén òg kasta seg inni debatten. Han hevdar at "Ziener kritikk lyser av "jalousiede métier, avund mot en kollega som trampat in på det egnareviret". Men Franzén tykkjer det er mange problem knytt til det han kallar den "pseudodokumentära genre" - romanbiografien. Hølmebakk har hevda at sjangeren dokumentarroman er ein bastardsjanger, ei blanding av fiksjon og historie.

-- Bastardar kan vera søte og flinke hundar, meiner Willumsen. Ho tykkjer ikkje det er eit problem å blanda sjangrar slik ho har gjort med biografi og roman på ei gong.

-- Dokumentarromanen er ein sjanger som har vorte dyrka i mange år. I ein roman kan det vera lyriske passasjar. Eg ser ikkje noko gale i blandinga. Eg har gjort eit grundig kjeldarbeid, eg gjorde kjeldene til mine egne, då vart det roman.

Willumsen tykkjer ho har lese mange gode romanbiografiar, til dømes Ketil Bjørnstad sin roman om Oda Krogh. Willumsen trekkjer fram Stefan Zweig sin biografiske roman om Marie Antoinette frå 1932 som eit døme på same sjanger. Priskomiteen har mellom anna grunngjeve utnemninga av boka til Willumsen med at den har fornya den biografiske forma.

### **Kan ikkje verta helt**

Ziener hevdar at Willumsen har sentimentalisert og krympa Herman Bang. Willumsen tykkjer ikkje ho har sjukeleggjort multikunstnaren.

-- Romanen startar med at Bang er utsliten etter turne, men i mange augeblikk reiser han seg og handlar verdig i denne romanen, han syner storsinn og er ikkje nokon svak person. Han var ikkje fysisk sterk, det la han vekt på sjølv. Berre 20 år gammal skreiv han sitt fyrstetestamente, dessutan var han mange gonger innlagd på nervesanatorium. Det er ikkje mogleg å laga ein ung sterk helt ut av han, men eg tykkjer ikkje eg sjukeleggjer han, seier Willumsen.

Ho understrekar at framstillinga hennar av Bang ikkje er den einaste.

-- Det biletet eg har synt av Bang, er sjølv sagt berre ein liten del av det isfjellet som Bang er. Det er mange andre måtar å framstilla han på. Eg kunne laga fem personar av det materialet eg hadde. Eg har freista å framstilla han fasettert og skiftande.

### **Morfar eller Bang**

Korkje Gyldendal, [Aschehoug](#) eller Cappelen har ynskt å gje ut boka. Derimot har Stenersen Forlag sagt ja til å gje ut boka og syta for at den blir omsett til norsk.

-- Eg tykkjer det er underleg at to kritikarar får forlaga her i Noreg til å snu. Men eg er svært glad og takksam for at Stenersen Forlag gjev ut boka.

Dorrit Willumsen hadde slett ikkje tenkt å skriva om Bang. Hovart spurd om å skriva ein kronikk om ein helt til Jyllandsposten, ho var usikker på om ho skulle skriva om morfaren sin eller Bang.

-- Det vart sjølv sagt Bang, ler Willumsen.

Etter kronikken fekk ho brev frå dansk Gyldendal om ho kunne tenkja seg å skriva ein biografi. Det er no seks år sidan. Biografien vart ein romanbiografi. Ho gav opp biografiforma.

-- I byrjinga var eg ikkje sikker på om eg kunne skriva om Bang. Tidlegare hadde eg skrivne to historiske romanar, om Madame Tussaud og den byzantinske keisarinna Theodora.

### **Fleire sanningar**

Ho kjende godt til Bang sin forfattarskap før ho byrja på romanen. Ho hadde lese ein biografi om Bang av Harry Jacobsen, journalistikken til Bang, skrifter frå samtida, og dessutan alle breva hans.

-- Di meir eg las, di fleire fasettar og fleire sanningar og historier dukka det opp. Brev hans frå denne tida kjendest som å avlytta telefonen. Han krangla og lånte pengar i breva, ofte hadde ikkjeblekket nådd å verta turt før brevet vart stappa i konvolutten. Brevpapiret Bang nytta seier mykje om kven han var. I rike tider var papiret rosa eller himmelblått med monogram. I fattige periodar skreiv han på papiret frå bakaren eller kjøpmannen.

Herman Bang var prestesonen som mislukkast i å verta skodespelar og som i staden vart journalist og forfattar. Han var homoseksuell, noko som var kriminelt på denne tida. Bang flykta som eit dyr i periodar.

-- I mange av breva låner han pengar. Han låner med den eine handa og gjev med den andre. Ein kunne skriva ei eiga bok om desse breva, seier Willumsen.

### **Nyttar ikkje kitt**

Willumsen byrja arbeidet med haugevis av kjelder.

-- Eg hadde sikkert 20 på kvar side, og freista å vera tru mot dei alle.

Ho gjekk over til å skrive biografien som roman.

-- Då kunne eg fylle hola i opplysningane om livet hans, sjå personen innanfrå og dramatisera.

Ho ser ikkje fare i at ein kan fylla for mange hol, eller forklara for mykje.

-- Eg nyttar ikkje kitt for å fylla hola. Eg ser livet innanfrå. I staden for å seie at Bang hadde pengeproblem, så syner eg det og dramatiserer det. Papir er kvitt, når ein skriv fyller ein alltid hol.

Willumsen, som òg skriv notidsromanar, seier at det er skilnad på å arbeida med historiske romanar og notidsromanar.

-- I historiske romanar kjenner ein plottet på førehand, ein veit korleis det skal gå med hovudpersonen, men det er slett ikkje sikkert han eller ho reagerer akkurat slik eg vil.

© Dag og Tid

Ivar Aasen-almanakken 2002! -- Forfatteraviser  
[BESTILL HER](#)

| [Førstesida av denne utgåva](#) | [Abonnement](#) | [Arkiv](#) | [Lysingar](#) |  
| [Butikk](#) | [Bladstova](#) | [Nett.no](#) |

## Nordisk råds litteraturpris: Pjatt frå Dorrit Willumsen

**Den einaste grunnen til at Dorrit Willumsen har skrivne den stort anlagte og ambisiøse romanen sin om Herman Bang, må vere at også ein forfattartreng å tene pengar.**

**“Bang” er ein frekk roman som leflar med eit anna menneske sin eksistensielle smerte og desperate freistnad på å overleve, skriv Øystein S. Ziener i dennemeldinga av romanen.**

Når ein forfattar gir seg i kast med ein dokumentarroman om ein av sitt lands viktigaste forgjengarar, er det rimeleg å forvente at ho har noko å tilføre. Eller at ho i det minste har eit perspektiv på stoffet sitt, eit overordna grep. Det er rimeleg å forventa at forfattaren skal få oss til å sjå det mennesket ho skriv om og den tida han levde i på nytt, på ein annleis måte enn før.

Det er uråd å finne noko slikt i den store romanen om Herman Bang som danske Dorrit Willumsen har skrivne. Derfor er det også uråd å forstå kvifor Dorrit Willumsen har skrivne *Bang* -- ut over at det er jobben til ein romanforfattar å skrivne romanar.

### Inga tolking

I *Bang* finst ikkje spor av nytenking. Og som framstilling av ein skandaleombrust, kontroversiell og nyskapande forfattar har Willumsen heller inga fortolking av objektet sitt å presentere. For det ligg ikkje nokon analyse -- korkje av mennesket, mannen, forfattaren eller den historiske epoken han levde i -- til grunn for Willumsen si framstilling. Og når ho ikkje har noka fortolking å gi oss, kan romanen hennar heller ikkje formidle noka forståing av eller for Herman Bang.

Det einaste Dorrit Willumsen gir oss, er ei faktaorientert framstilling som greitt gjer greie for dei viktigaste ytre hovudtrekka ved Herman Bang sitt liv, og som syner at ho har lese den Bang-litteraturen ho viser til i etterordet. Derfor vert alle spørsmåla ståande utan svar i Willumsen sin roman: Kva tyding hadde det for Bang og forfatterskapen hans at han var innflyttar frå det agrare Jylland til modernitetens ekspansive København? Kva hadde det å seie at faren vart sinnssjuk og mora døydde så altfor tidleg av tuberkulose? Hadde det noko å seie i det heile? Kvifor var det skodespelar den unge Herman Bang ville bli? Kvifor vart han Nordens første moderne journalist i staden -- og seinare forfattar? Kvifor skreiv han om det han skreiv om? Kvifor skreiv han slik han gjorde? Kvifor vart han impresjonist? Kva hadde det å seie at Herman Bang var homoseksuell og fekk kjenne kjønnet som problem på kroppen som ingen andre i ei tid da seksualiteten vart diskutert opp og ned og ut og inn?

Og like mykje: Kva for overlevingsstrategiar utvikla Herman Bang ut frå den motsetnadsfulle livssituasjonen han fann seg i? Var dei konstruktive? Var dei (sjølv-)destruktive? Kvifor vart han så skandaleombrust? Kvifor iscenesette han seg på den måten som han gjorde? Kvifor vart han eksentrikar med pannehår, parfymelukt og sminke? Var han dristig? Var han feig? Kvifor lo han? Kvifor gret han? Kvifor ynka han seg? Kvifor fall han om i krampeanfallet?

### Inga innleving

Dei som kjenner Herman Bang, veit alt dette frå før. Dei som ikkje kjenner han, kan mellom anna lese om det i den fire band store og djupt fordomsfulle biografien som Harry Jacobsen ga ut om han alt på 50- og 60-talet. Vi treng ikkje Dorrit Willumsen til å gjere greie for alle desse fakta ein gong til, om ho ikkje har noko å kome med. Og det har ho ikkje.

Og vi treng ikkje Dorrit Willumsen til å framstille Herman Bang som ein einaste stor menneskeleg tragedie ein gong til. Og det er det ho gjer.

Dorrit Willumsen har ikkje eit einaste svar å kome med. Ho stiller ikkje spørsmåla ein gong. I staden synest ho synd på Herman Bang -- frykteleg synd. Og da forsyndar ho seg mot han, mot livet og mot litteraturen i same pennestrøket.

Det er ikkje det at ein kan eller skal krevje eintydige, definitive svar av ein roman som handlar om fortida. Det er ikkje det. Men for at ein roman skal vere ein roman, må han gi *hypotetiske svar, ei mogeleg fortolkingsramme for det emnet han framstiller. Det er først da det kan bli ein roman.*

Og om det skal bli ein dokumentarroman, må forfattaren kunne kopla saman ein innlevande nærleik som gjer at ho kjem under huden på stoffet sitt, med ein analytisk distanse som gjer det mogeleg for henne å skrive det fram. Og ho må også ha eit medvit om den problematiske sjangeren ho skriv innafor.

Det er ikkje mogeleg å sjå at Dorrit Willumsen utfaldar nokon av desse eigenskapane når ho skriv om Herman Bang. Det einaste ho gjer er å reprodusere og å forsterke den mest fordomsfulle og nedverdiggjande av alle dei vaneførestellingane som har festa seg om Bang. Ho framstiller han ikkje berre som ein ynkeleg, stakkarsleg person som mest av alt fortener medkjensle. Ho framstiller han som døyande: Ramma for Bang som heilskap er den siste reisa hans. Ho fann stad med tog i USA i 1912. Da døyde Herman Bang. Dermed frårøvar Willumsen han all vitalitet.

Derfor er medkjensla hennar ein falsk sympati. Ho tar kvelartak på kanskje ein av dei mest utfordrande studieobjekta i skandinavisk litteraturhistorie. Hos Willumsen blir Bang konsekvent halden under vatnet i ei uhandterleg søtsuppe av vammel sentimentalitet. Det seier ingenting om Bang. Det seier litt for mykje om Willumsen.

For slikt fortener ingen, ikkje ein gong Herman Bang.

## **Pjating**

Herman Bang fortener vørndnad, både som menneske og som forfattar. Og Herman Bang fortener nyfortolking, omfortolking og oppvurdering.

Herman Bang kunne vere patetisk. Herman Bang kunne vere latterleg. Herman Bang kunne vere sjølvmedlidande som ingen andre: All denne lidinga. Og så verte lesen ein gong og stilt på ei hylle, stønna han i eit brev.

Og Herman Bang kunne vere sentimental.

Men hos Bang er sentimentaliteten kopla med ein syrleg ironi -- som ikkje minst ramma han sjølv -- som alltid får eit underliggjande livsalvor til å kome til syne. Om Herman Bang hadde det vondt, var han òg ein medlidande. Og om Herman Bang gret, lo han i same augneblinken. Herman Bang var i det heile eit så motsetnadsfylt og fargerikt menneske at han er vanskeleg å få grep på. Enno er det ingen som har lukkast.

Men like mykje var det den tida og det samfunnet Herman Bang levde i, som var motsetnadsfylt, og når han vrei seg i krampar som ettertida har kalla hysterio-epileptiforme, er det **forståeleg** som eit like motsetnadsfylt tilsvar på alle dei samfunnsmessige konfliktane Herman Bangs kropp og liv vart møtestaden for.

Det handlar ikkje berre om at Bang var homoseksuell. Men det handlar sjølvsagt om det òg. Men

Amalie Skram hadde det ikkje berre greitt, ho heller. Eller Victoria Benedictsson. Og alle dei andre som vi ikkje kjenner namnet på ein gong.

Og Dorrit Willumsen pjattar. Dorrit Willumsen pjattar.

Hos Willumsen finst ingen forsonande ironi. Dermed framstår både ho og romanen hennar som uforsonleg.

### **Ein frekk roman**

Derfor er *Bang* ein frekk roman. Og han er frekk fordi romanen er ei einaste stor tilsniking som ikkje tar Herman Bang på alvor.

Derfor er romanen heller ikkje ærleg. Og han er ikkje ærleg fordi forfattaren ikkje har våga å gå djupt nok ned i det stoffet ho meiner å ta for seg. *Bang* er ein roman som leflar med eit anna menneske sin eksistensielle smerte og hans desperate freistnad på å leve og å overleve -- å overleve ved å skrive. Det er ein roman som lar den kampen som gjekk på livet laus for hovudpersonen, koke bort i den klissete sentimentaliteten som blir kalla overberande medkjensle.

Derfor er *Bang* ein kvalm roman.

Derfor er *Bang* ein roman som heller ikkje kan formidle noka innsikt i kva det er å skrive -- å skrive fordi ein må. Det finst ikkje noka indre nødvendigheit i denne teksten.

### **Eit forsvarslaut liv**

Som menneske var Herman Bang på mange vis naken. Han levde eit nesten forsvarslaut liv. Det var styrken hans, og det var veikskapen. Men kva hadde han å forsvare seg med? Krampeanfalla og morfinbruken hans var ikkje berre simulering. Dei var den einaste mogelege forsvarsstrategien hans.

Dorrit Willumsen derimot kler på Herman Bang. Ho tar frå han den nakenheita som gjorde Bang til Bang.

Og det som verre er: Ho trer klesplagg nedover hovudet på han som ikkje høyrer heime i den tida og det livet som var hans, og som han ville ha spydd seg ut av dersom nokon hadde prøvd å presse han inn i dei.

Attpåtil har Willumsen kalla romanen sin *Bang* rett og slett. Det er ein tittel som er ambisiøs, svært ambisiøs. Det er ein tittel som er eit teikn på at Dorrit Willumsen tar mål av seg til å setje fram ein autoritativ versjon i romanform. Derfor må han nødvendigvis slå over i sin motsetnad: Aldri før har eg sett ein romantittel som fungerer som ein einaste stor dekkoperasjon på denne måten: Når ein forfattar presenterer ei sterkt reduksjonistisk og på alle måtar nedverdiggande framstilling av den historiske hovudpersonen sin, må det sjølvstundt innebere at ho framstiller seg sjølv som autoritær. Det er denne autoritære grunnhaldninga, som i siste instans er både livs- og menneskefiendtleg, som fører til at Willumsen prakkar på Herman Bang ei ynkelegheit som ikkje var hans i det heile. Hadde ho vore i stand til å vere audmjuk, ville ein heil Herman Bang ha kome til syne, ein imponerande Herman Bang.

### **Å skrive som ein fordømd**

For Herman Bang var også imponerande. Det imponerande med han var ikkje berre at han skreiv, men at han skreiv som ein fordømt og skreiv fordømt godt. Det imponerande med Herman Bang var at han ikkje forstumma i ei total skriveblokkering, men at han trass i dei brutale livsvilkåra han levde under livet igjennom, eller like gjerne på grunn av dei, plasserte seg heilt sentralt i den skandinaviske



samtidslitteraturen. Herman Bang er den banebrytande journalisten, den nyskapande forfattaren og den like sentrale teaterinstruktøren som utfalda seg kreativt som få med trugsmålet frå karikaturteiknarane, homoskandalene, politifolka og rettsapparatet hengjande over hovudet. Det trugsmålet var ikkje berre innbilt. Det var reelt nok: Herman Bang levde i ei tid da homoseksualiteten var formelt tabuert på det strengaste. Han var definert både juridisk som kriminalitet og medisinsk som sjukdom.

Derfor vart Herman Bangs livsløp også eit stort historisk drama. Og Herman Bang hadde nesten skuldrer sterke nok til å bere det. Den dimensjonen ved hans liv og hans personlegdom har ingen rett til å ta frå han.

Og Dorrit Willumsen pjattar. Dorrit Willumsen pjattar.

Dorrit Willumsen har fått Nordisk råds litteraturpris.

Det er forstemmande, djupt forstemmande.

Det er også eit tidstypisk teikn. Truleg er det eit teikn på at vi har fått det for godt, altfor godt -- eller lettvint om ikkje anna, så lettvint at vi har gløymt kva livet er, kan vere, kva litteraturen er -- og mennesket.

*Øystein S. Ziener*

© Dag og Tid

Ivar Aasen-almanakken 2002! -- Forfattaraviser

[BESTILL HER](#)

| [Førstesida av denne utgåva](#) | [Abonnement](#) | [Arkiv](#) | [Lysingar](#) |  
| [Butikk](#) | [Bladstova](#) | [Nett no](#) |