

Indledning

Baz Luhrmanns *Moulin Rouge!* og Margaret Atwoods *The Penelopiad*¹ bruger og indlejrer begge adskillige komplekse genrer i deres værker. Fokus for denne opgave vil være at beskrive og sammenligne den genericitet, der sættes i spil, og undersøge hvilken virkning det har på modtageren. For begge værker gør det sig gældende, at der skabes et spændingsforhold eller en dobbelthed gennem brugen af genrer, som modtageren må forholde sig til. Dernæst kan der trækkes flere paralleller mellem *Moulin Rouge* og *Penelopiaden*, som begge er postmoderne værker, der finder sted i fortiden.

Jeg vil starte med en generisk analyse af værkerne enkeltvist. I *Moulin Rouge* vil der især blive fokuseret på de dobbeltydninger, filmens retoriske virkemidler skaber, og i *Penelopiaden* lægges vægten på tjenestepigernes mellemstykker og deres virkning i forhold til resten af værket. Til sidst vil jeg sammenligne værkernes genericitet, hvor jeg vil belyse deres historiske forskydning og brugen af indlejrede genrer.

Metode: Den generiske analyse bygger på John Frows tilgang til genrer, hvor jeg især koncentrerer mig om teksternes tematiske, formmæssige og retoriske forhold.² Jeg benytter mig yderligere af Aristoteles' *Poetik* til at klarlægge tragedieelementer i *Moulin Rouge*.³ Endelig bruges Gerard Genettes forståelse af paratekstuelle relationer.⁴

Problemformulering: Under inddragelse af den opgivne sekundærlitteratur, vil jeg foretage en sammenlignende generisk analyse af to eller flere primærværker fra den opgivne primærlitteratur.

¹ Herefter *Moulin Rouge* og *Penelopiaden*

² *Genre*, p. 9, John Frow, 2006

³ *Aristoteles Poetik*, oversættelse Poul Helms, Hans Reitzels Forlag 1992

⁴ *Paratexts*, Gerard Genette, 1987

Dobbeltydninger i *Moulin Rouge*

”*The greatest thing you’ll ever learn, is just to love, and be loved in return.*” Dette udsagn står som ramme for historien om *Moulin Rouge*, og bliver det man som tilskuer husker, når tæppet går ned. Dog vil flere blandt publikum nok føle et vist vægelsind overfor det de lige har set. Er det hele bare en kliche, eller er det et ægte kærlighedsdrama de netop har overværet? Det skyldes blandt andet de retoriske virkemidler filmen benytter, som for eksempel ironien, der her ikke er til at komme uden om. Ligeledes hænger det sammen med de utallige genrer, filmen gestalter. Hvordan retorikken bruges, og hvilke hovedgenrer, der sættes i spil, vil jeg se nærmere på nu.

Baz Luhrmanns produktion fra 2001 blev efter premieren fra mange sider udråbt til at være et mesterværk. Som film er den både konventionel og original, ikke mindst på grund af de mange forskellige genrer, den indlejrer. Dette ses ikke mindst i brugen af musikken, der er direkte lån fra populærmusikken fra det 20. og 21. århundrede. Lige præcis denne form for intertekstualitet er, ifølge Graham Allen, et typisk postmodernistisk træk, hvor man mikser form og stiltræk fra både højkultur, lavkultur og populærkultur.⁵

Filmens skaber først og fremmest generisk forbindelse til musicalgenren. En musical er en fortælling, der fremføres på en scene eller et filmplæved, hvor skuespillerne synger, og ofte danser. Dette ser vi i *Moulin Rouge*, der mere præcist kunne kaldes for en teatralisk musicalfilm, da den mimer teaterverdenen. På dvdkassetten cover ses et scenetæppe og filmens ramme er en teaterscene, hvor det hele starter med, at en dirigent slår musikken an, og tæppet rulles fra. Yderligere handler *Moulin Rouge* om en teateropsætning. Karakteristisk for musicalgenren er, som sagt, at den indlejrer andre genrer, nemlig dans og musik, i sin fortælling. Det gør *Moulin Rouge* som bekendt i stor stil, men på en anderledes måde end andre musicalfilm. Idet at filmen anvender i forvejen kendt musik, der er en lang række intertekstuelle referencer, bliver dette en hodgepodge pastiche⁶. Derudover har skuespillet store ligheder med teateret. Harold Zidler og Hertugen henvender sig flere gange direkte til kameraet og publikum. Scenografien er stileret, og minder meget om et teaterunivers, hvor månen synger, og kulisser synes pap-agtige. Endelig skaber den

⁵ Intertextuality, Graham Allen, 2000

⁶ Et mix eller medley af adskillige originale værker

forbindelse til musikvideoen. Tempoet, den hurtige klipperytme, og det æstetiske aspekt med farver og stil er til stede, og på dette punkt adskiller filmen sig fra teatergenren.

Sangene i filmen bruges til at overtale eller overbevise, og de ændrer handlingen. Det ses særligt i de to store sangscener, hvor Christian og Satine forelsker sig, men også i ”The lovers secret song”, hvor Christian skriver en sang, der gør, at alt bliver godt imellem dem igen. Ligeledes bruger Zidler en sangen ”Like a virgin” til at dække over Satines fravær over for Hertugen, der køber løggen. Samtidig er sangene helt sikkert en faktor, der gør, at man som tilskuer lader sig rive med ind i filmens univers. De indeholder en særlig retorisk kraft, der virker, både på personerne i filmen og på modtageren.

En anden overordnet genre i *Moulin Rouge* er kærlighedsdramaet. På forhånd sidder man med nogle bestemte genreforventninger på grund af parateksten, hvor man på dvdkassetten ser Nicole Kidman og Ewan McGregor kysse. Filmen indlejrer kærlighedsdramaet i dens hovednarrativ, da filmen handler om to mennesker, der forelsker sig. Samtidig får genren en klar snert af pastiche, på grund af de virkemidler, der bruges til at formidle denne kærlighedshistorie. Karaktererne synger sig forelskede igennem to store sangscener, der tager udgangspunkt i henholdsvis Elton Johns ”Your Song”, og Beatlesklassikeren ”All you need is love”. Dette skaber en dobbelthed i deres kærlighedsbegreb, der både opleves emotionelt og klichéfylt.

Af indlejrede genrer, er der særligt én, der er vigtig at fremhæve, nemlig bohemeskuespillet, *Spectacular Spectacular*, om den fattige citarspiller og kurtisanen. Stykket skrives samtidig med, at handlingen i filmen udspiller sig, men er parallelt i mere end en forstand, da de to plots bliver mere og mere identiske. Generisk er dette meget interessant, da der her spilles på både form, retorik og tema. Beskueren er vidne til den dobbelte ramme, både skuespillet, og filmen om skuespillet. Tematisk er der ingen tvivl om, hvem kurtisanen og citarspilleren forestiller, og retorisk går sangene igen både i filmen og skuespillet. *Spectacular spectacular* bliver en metarefleksion over, og en gentagelse af, det kærlighedsdrama, der i forvejen udspiller sig.

Men udover at være et kærlighedsdrama må *Moulin Rouge* også siges at være en tragisk fortælling, da Satine i slutningen må give efter for sygdommen, og dør i Christians arme. I sin poetik⁷ taler Aristoteles om forskellige træk, der kendetegner tragedien som genre. Flere af disse klassiske

⁷ Aristoteles Poetik, oversættelse Poul Helms, Hans Reitzels Forlag 1992

tragedietræk viser sig at være til stede i *Moulin Rouge*. Der er rigtig mange forstillinger på færde blandt filmens karakterer, der på kryds og tværs holder vigtige informationer skjult for hinanden. Aristoteles taler om begrebet *anagnorasis*, når en person erkender en sandhed, der har været skjult for vedkommende. Efter denne erkendelse vil der ofte komme *peripeti*, et omslag eller afgørende vendepunkt i handlingen. Dette ses i den afgørende scene, hvor dansepiggen Nini afslører overfor Hertugen, at Satine og Christian har narret ham. Hertugen erkender, at Christian i virkeligheden er ”*The penniless citharplayer*” fra teateropsætningen *Spectacular spectacular*, der er forelsket i hans kurtisane. Han protesterer nu mod stykkets slutning, og spørger, hvorfor kurtisanen ikke vælger den rige Maharaja i stedet for den fattige citatspiller.

”*Because she doesn’t love YOU*, råber Christian. *Ehm, him. Because she doesn’t love him.*”

”*I see*”, svarer Hertugen⁸.

Hertugens erkendelse bliver afgørende for resten af handlingsforløbet. Herefter er det ikke nogen leg længere for de elskende. Hertugen sværger, at han vil myrde Christian, hvis han ikke holder sig væk fra Satine, og det tvinger hende til at slå op med Christian, hvilket er ubærligt for dem begge to.

Et andet af Aristoteles’ tragedietræk er *katharsis*, som er det følelsesregister beskueren gennemlever sammen med hovedpersonens tragiske skæbne, og den renselse, man herigennem opnår. Allerede i den første scene, hvor Satine optræder, afsløres det, at hun er syg. Filmen igennem bliver der i små slowmotion klip vist, hvordan hun hoster blod op, besvimer, har åndedrætsbesvær osv. Selvom man ved, at hun skal dø, da Christian starter sin fortælling med denne oplysning, så rives man med, og lader sig gribe af hendes ubarmhjertige skæbne. Dette er netop en del af filmens retorik, at vi som beskuerer ved, at Satine skal dø, men samtidig skal lade os rive med. Det er også med denne bevidsthed, at filmens kærlighedsscener bliver smukke og ubærlige på samme tid.

Følelsen af renselse bekræftes yderligere igennem Christians konklusion, året efter Satines død: ”*The greatest thing you’ll ever learn is just to love and be loved in return.*” Han har lært noget af denne historie, og er kommet igennem sin lidelse⁹.

⁸ *Moulin Rouge*, [01:10:35]

⁹ Pathei Mathos: [lærdom gennem lidelse]. Begreb kendt fra græske myter.

Endelig er der Satines død, der både er en specifik og en generisk intertekstuel reference til en anden tragedie, nemlig dødsscenen fra *Romeo og Julie*. Tematisk refererer den til Shakespeares version, og formmæssigt til Luhrmanns film fra 1996. De elskende er netop blevet genforenet efter megen forvikling, og når kun lige at erklære hinanden deres kærlighed, hvorefter den ene dør. Christians hulker højlydt, som Julie i Luhrmanns film.

Men samtidig med at *Moulin Rouge* er tragisk, rummer den også flere komedietræk.

Forvekslingsmotivet, der er kendt fra intrigekomeden, finder sted i starten, hvor Satine forveksler Christian med Hertugen¹⁰. Det kan tilskueren se og mere sig over. Flere af

karaktererne er karikerede og lattervækkende, for eksempel Hertugen, der er både komisk, magtskyg og liderlig. Han er let at narre, og bliver derfor latterliggjort ved, at Satine og Christian mødes bag hans ryg. Desuden er han den eneste karakter, der ikke kan synge, men alligevel gør. Hertugen mestrer ikke den genre han er placeret midt i, hverken komedie- bohème- eller musicalgenren, da han er både grim, umusikalsk, fantasiløs og humorforladt. Derfor falder han udenfor og virker komisk. Bohemefolket er ligeledes komiske figurer, med deres særheder og måde at opføre sig på. Som i komedien, taber skurken, og må forlade scenen med uforrettet sag, mens de elskende får hinanden. Men – så dør Satine, og vi er således tilbage ved tragedien.

Tragedie og komedie flettes sammen, hvilket også ses igennem nogle af de runde karakterer. Harold Zidler og Toulouse Latrec rummer begge både komiske og tragiske karaktertræk. Toulouse er en lille, læspende, anmassende dværg, som de fleste har svært ved at tage seriøst. Samtidig rummer han en melankoli, og man ser ham flere gange sidde i ensomhed og græde. Zidler er indbegrebet af showmanden, der kan performe god stemning til enhver lejlighed, og hvis smil næsten ikke kan tørres af. Hver gang magten er ved at glide fra ham, bruger han beskidte tricks for at opretholde situationen. Samtidig pendler han imellem kapitalisme og den medfølelse han alligevel har for Satine, og slutter af med at give sin store investor, Hertugen, en knytnæve i fjæset.

Denne sammenblanding af tragik og komik kan igen ses som et af de virkemidler, der medfører, at vi som tilskuere ikke ved, om vi skal grine eller græde og derfor må gøre begge dele. En gennemgang af nogle af hovedgenrerne viste altså, hvordan *Moulin Rouge* på mange forskellige måder og med mange virkemidler, forfører og forvirrer sin tilskuer. Hele vejen igennem møder vi denne dobbelthed, som især bekræftes af det parodiske eller pastiche-agtige.

10 *Moulin Rouge* [00:16:45]

Linda Hutcheon taler om begrebet dobbelt-kodning, der nødvendigvis må finde sted i postmoderne værker, da de i sig selv er modsætningsfyldte. Dette begreb kan være med til at beskrive filmens forskellige lag, og det vægelsind man sidder tilbage med. I værkerne ligger nemlig både nostalgi og ironisk distance, ja, parodi:

”(..)in postmodernism parody(..) it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity. Parody is a perfect postmodern form, in some sense, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies.”¹¹

Dobbelt-kodning er netop, hvad man må gøre som beskuer i forhold til *Moulin Rouge*. Hele tiden skiftes der mellem sjov og alvor, komik og tragik, nostalgi og ironi. Netop parodien fremhæver Linda Hutcheon som værende postmodernismens ”perfekte form”, da parodien både kan forholde sig kærligt og kritisk til det værk, den indlejrer.

Man kan altså læse *Moulin Rouge* som et postmodernistisk værk, der pendler mellem nostalgisk hyldest og ironiserende parodi i de genrer, den indlejrer, hvilket modtageren ikke kan undgå at blive påvirket af.

Stemmerne i Penelopiaden

”Ligesom baskende drosler og duer bliver fanget i doner(..)således hang de på rad alle sammen med hovedet i løkken om deres hals for at få sig en gruopvækkende ende. Benene sprælled og spjætted en stund, men ikke ret længe.”¹²

Sådan ender Penelopes tolv tjenestepiger livet i Homers *Odyssé*. Men hvorfor? Dette spørgsmål stiller Margaret Atwood i *Penelopiaden*, med Penelope som førstepersonsfortæller.

Værkets struktur er komplekst sammensat, både kompositorisk, men også indenfor de forskellige dele. Bakhtin skelner mellem simple og komplekse talegenrer¹³, hvor de komplekse genrer er multivokale, og altså inkorporerer mange forskellige (simple) genrer. Det ses her både på det overordnede plan, og indenfor de enkelte genrer. Værkets dele konstituerer nemlig forskellige

¹¹ A Poetics of postmodernism, Linda Hutcheon, 1988

¹² Homers Odyssé, 22. bog, l. 468- 473, Otto Steen Due, 2002

¹³ The Problem of Speech Genres, Mikhail Bakhtin, 1986

genericiteter, der sætter forskellige funktioner i spil. Her skal det handle om de forskellige stemmer, der taler i *Penelopiaden*. Hvorfra taler de, og hvordan taler de i forhold til hinanden? Et hovedfokus her vil være tjenestepigernes korstykker, hvilke genrer de indskrives i, og hvordan det virker i forhold til resten af værket.

Atwood introducerer i sin peritekst¹⁴, forordet, den hypertextuelle¹⁵ relation mellem Homers *Odysseus* og *Penelopiaden*. Beretningen om Odysseus mener hun dog kun giver én version af historien, og hun vil under inddragelse af andre overleveringer¹⁶ fortælle Odysseus' hustru, Penelopes historie. Yderligere skal det handle om de tolv tjenestepiger, der i Odysseus' 22. sang bliver hængt, da Odysseus vender tilbage til Ithaka¹⁷. Hun har valgt at give dem stemmer i denne fortælling, hvilket bliver til ti korstykker, der kommer sideløbende med Penelopes fortælling. Der er altså sat to store diskurser i spil, nemlig prosa og lyrik, og hvad denne multigenericitet betyder for teksten, skal vi nu se nærmere på.

Det egentlige narrativ, Penelopes beretning, er fortalt i en bekendelsesagtig stil, hvor hun fra dødsriget ser tilbage på sit liv, og reflekterer over de begivenheder, der har fundet sted. I hovedtræk beskrives "sandheden om" hendes opvækst, ægteskabet med Odysseus, tiden på Ithaka med – og uden Odysseus, der drager ud på sin lange rejse. Og endelig hans hjemkomst og de dramatiske omstændigheder, der fulgte.

I denne beretning er der stor afstand mellem det fortællende og det fortalte jeg. Penelope fortæller en historie, der er kendt i forvejen, men giver den nye fortegn, nemlig ud fra hendes – kvindenssynspunkt. Det fortællende jeg efterrationaliserer over begivenhederne, og kan retrospektivt se tingene fra nogle nye perspektiver: "Now that I'm dead I know everything", begynder hun sin

14 Ifølge Gérard Genette kan summen af paratekst (det der er udenfor teksten) indbefattes i begrebet peritekst (titler, undertitler, forord, noter, epilog, illustrationer etc.) og epitekst (interviews, anmeldelser, diskussion, forfatterbreve etc.), *Paratexts*, 1987

15 Jf. Genettes fem former for intertekstualitet, *Palimpsests*, 1997

16 Blandt andre: *The Greek Myths*, Robert Graves, 1955

17 Homers *Odysseus*, 22. bog, Otto Steen Due, 2002

fortælling. Yderligere kan man sige, at Penelope er en ironisk fortæller, da hun forholder sig ganske kynisk til sig selv som ung, og den måde, hun reflekterer på. Til tider er hun endda direkte ondsksfuld i den måde, hun beskriver andre på, især hendes kusine Helene. I sin fortællemåde både bekræfter og undergraver hun myten. Hun kan ud fra sin placering i nutiden, men samtidig som beretningens hovedperson, tillade denne overlegenhed. Dog spejler hendes to positioner sig i hinanden, da alle personer, inklusiv hende selv, befinder sig i dødsriget, hvor de gentager deres handlinger. Penelope selv er også den samme, bortset fra, at hun nu ved mere, end dengang hun levede. En ting, hun i hvert fald ved, er, at den måde, tjenestepigerne blev behandlet på var forkert, og hun bruger meget tid i dødsriget på at grunde over det, der skete dem. Nu skal det handle om tjenestepigernes røster.

I periteksten, i slutningen af bogen, fortæller Atwood, at hun har lavet korstykkerne som en hyldest til det græske drama, hvor lignende korstykker indgik. Her blev det for eksempel brugt til at parodiere hovedhandlingen. En nærlæsning af disse korstykker viser, at denne funktion også må siges at være til stede her, og at korstykkerne flere steder mimer eller kommenterer Penelopes fortælling. Ikke mindst forholder de sig dybt ironisk til hende, viser både tema, form og retorik. I de ti korstykker (elleve, hvis man iberegner afslutningsstykket) kommer man igennem en lang række forskellige genrer med meget forskellige stil og udtryk. Flere af dem udspiller sig på en scene med kostumer og regibemærkninger. Kendetegnende for de fleste af dem er ironien, der skabes igennem brug af form og stil. Tematisk handler alle korstykkerne om tjenestepigernes harme over den uretfærdige skæbne, de har lidt, på trods af deres uskyld. De beskriver, hvordan de fra fødslen er blevet behandlet dårligt, og aldrig har fået en chance.

De fire første sange har alle referencer til barnets univers i deres titel, men tematikken er noget mere dystert. Første stykke, "A Rope Jumping Rhyme", lægger i titlen op til at være en munter børnesang, hvilket det viser sig ikke at være. Den er skrevet på rim, og er fra tjenestepigerne til Odysseus, hvor de påkalder sig hans opmærksomhed og præsenterer sig som: "*the ones you killed, the ones you failed.*"¹⁸. Rebet er ikke et sjippetov, men det reb pigerne hængtes i, med de bare fødder dansende i luften. "Kiddie Mourn" er en elegi, hvor tjenestepigerne klager over det liv de har levet, fortalt i lyrisk prosaform. Den tredje sang, "If I Was A Princess" er dybt parodisk, og er sat op som et teaterstykke med regibemærkninger, opført af tjenestepigerne. Den er en mimen over, hvordan det

18 The Penelopiad, p. 5

er at være Penelope, der sejlede over havet for at blive gift med Odysseus, fortalt med dyb ironi og ikke så lidt bitterhed i tonen. Dernæst beskrives Telemachos' fødsel, med genreangivelsen "an Idyl", et hyrdedigt. Denne genre er kendt fra barokken, og karakteriseres som højladne, semi-erotiske hyldestdigte til kvinden og elskoven. Stilen er også ganske høj i "The Birth of Telemachos", mens indholdet er tilnærmelsesvist uhyggeligt, da pigerne her teoretiserer over, hvordan de skulle have dræbt Telemachos, da de havde chancen:

*"Would we? In only a minute, when nobody else was looking? Pushed his still-innocent child's head under water, with our still-innocent childish nurse-maid hands, and blamed it on the waves."*¹⁹

De næste to korstykker foregår begge på havet, og vi går fra hyrdedigtet til genren sømandsvis, hvor de tolv tjenestepiger går på scenen iført sømandstøj. Her mimes der over Odysseus' sørejse, og igen er tonen dybt ironisk. Det bliver en parodi, hvor Odysseus latterliggøres, og der sættes spørgsmålstegn ved hans besungede heltestatus, og hvad han i virkeligheden lavede på havet.

De sidste tre korstykker adskiller sig betydeligt fra resten ved at bruge tre usædvanlige genrer i denne sammenhæng, dramaet, forelæsningsgenren og retssagen. "The Perils of Penelope" må siges at være en dramatisk affære, hvor tjenestepigerne, igennem skuespillet som genre, beskylder Penelope for at være ansvarlig for deres død. Det var i virkeligheden Penelope, der var utro med Amphinomos, og for at redde sig selv, skyder hun skylden på tjenestepigerne, så Odysseus' vrede vil ramme dem og ikke hende.

Endelig føres der retssag mod Odysseus, hvor han selv og hans forsvarer lægger ud. Tjenestepigerne har selvsagt ingen forsvarer, men må tale deres egen sag. Deres vidneudsagn undergraves dog, da de er slavefødte og har været utro. Da tjenestepigerne kraftigt protesterer, slår dommeren op i *Odyseen* for at se, hvad der i virkeligheden skete, men beslutter at sagen skal afvises. Tjenestepigerne påkalder nu "The angry ones", Furierne²⁰, til at følge Odysseus til evig tid. Dommeren forstår intet, da dette jo er en retssal i det 21. århundrede. Sidste korsang har titlen, "A Love song" og foregår i dødsriget, hvor tjenestepigerne nu følger Odysseus i hælene, på grund af det han gjorde mod dem. Der er dog ikke noget sødt eller kærlighedsfyldt over sangen, som snarere er råuhygge.

¹⁹ Ibid, p. 69

²⁰ Furiere optræder i Illiaden som dem, der straffer ham, der har brudt en ed.

"We're the serving girls, we're here to serve you(.) We'll never leave you, we'll stick to you like your shadow, soft and relentless as glue. Pretty maids, all in a row."²¹ Dette bliver den endelige straf, Odysseus får, at blive forfulgt i dødsriget af disse tolv til evig tid.

Tjenestepigernes sidste røst er i den i "Envoi", et epilogagtigt efterspil, hvor temaet fra sidste sang gentages, denne gang på rim. I sidste vers synges der: "too wit too woo", og tjenestepigerne spreder deres fjer og flyver væk som ugle.

Som vist er disse mellemstykker gennemførte pasticher, da de udgiver sig for at være ét, men i virkeligheden er noget andet. Det forudsættes, at modtageren skal kende til disse genrer, og til den historie de gengiver og kommenterer. Den ironiske distance opstår der, hvor for eksempel børnerimet handler om en henrettelse, hvilket både form og retorik er med til at skabe.

Tematisk kommer der flere interessante ting i spil i disse mellemstykker. Som nævnt kommenterer de, eller måske snarere forvrænger Penelopes sideløbende fortælling, med alternative bud på, hvad der i virkeligheden skete. Afgørende er det også, at de direkte beskylder hende for mordet på dem, hvor hun i sin fortælling er loyal over for dem og sønderknust over deres død. Det skaber et klart spændingsforhold i teksten, for hvad skete der egentlig? Og hvad skal disse modstridende synspunkter betyde? Tjenestepigerne tænker givetvis ikke særlig høje tanker om Penelope, på trods af, at hun, ifølge sig selv, har behandlet dem godt. Tilmed beskylder de hende for utroskab, som Penelope i sin fortælling siger, er et fejlagtigt rygte som ikke har nogen sandhed. Tjenestepigernes input taler således imod det "sande billede", Penelope prøver at skabe af sig selv og begivenhedernes gang. Det bliver således op til læseren selv, at afgøre, hvem der er mest troværdig.

I retssagen mod Odysseus i syvende korstykke skabes der forbindelse til periteksten i bogens forord. Atwood forholder sig her kildekritisk til *Odyseen*, og mener ikke, man skal bruge den som den eneste version til at belyse disse begivenheder. Underforstået ligger der i dette udsagn, at hun mener, at *Odyseen* er blevet læst forkert, i forhold til disse tjenestepiger. I retssalen slår dommeren op i *Odyseen* for at finde ud af, om tjenestepigerne er uskyldige, og konkluderer, at det er de ikke.

Graham Allen formulerer, at: "*Paratext directs and controls the readers reception of a text.*"²² Atwoods forord bliver her en paratekstuel indikator for læserens fortolkning. Igennem denne

²¹ Ibid, p. 193

²² Intertextuality, p. 103

tilsigtede kommunikationssituation, peger Atwood på det, man som læser skal lægge mærke til i værket.

Moulin Rouge og Penelopiaden -imellem indlevelse og afstand

Det er relevant at se på, hvilke ligheder der er mellem disse værker, og hvordan de adskiller sig. Begge værker er blevet til i dette årtusind, i henholdsvis 2001 og 2005, men beskriver en tid, der ligger langt tilbage. Yderligere rummer værkerne stor generisk kompleksitet, som analysen viste, hvilket blandt andet spiller ind på modtagerens forståelse af værket. I denne sammenligning vil jeg se på, hvad den historiske forskydning betyder for forståelsen af værkerne. Dernæst vil værkernes brug af genericitet blive holdt op mod hinanden, med fokus på de indlejrede genrers retoriske betydning.

Historisk forskydning og anakronisme

Man definerer normalt det historiske værk ved at skelne mellem værker, der anvender faktiske personer, men opdigtede begivenheder, og værker, der følger fiktive personer i faktiske begivenheder. *Moulin Rouge* udspiller sig i 1899-1900 i Paris, og begivenhederne er højst sandsynligt opdigtede, og kun få af karaktererne er faktiske, nemlig Zidler og Toulouse. Harold Zidler var ejer af *Moulin Rouge* og døde få år før 1899, og Henri de Toulouse-Latrec var i virkeligheden en 1.22 høj, fransk bohmemaler, der døde i 1901. I *Moulin Rouge* har vi at gøre med historisk materiale oversat til nutiden, da den indlejrer temaer fra det 21. århundrede og sætter det ind i en ældre kontekst (jf. for eksempel populærmusikken). Personerne i filmen kender og bruger begge tidsaldre, og dette er med til at gøre det historiske materiale mere tilgængeligt. Et konkret eksempel er, når Christian bruger moderne kærlighedssange fra blandt andet U2, David Bowie og Elton John til at fremføre ”Modern Poetry”²³, der i filmen taler lige ind i Bohemens ånd. Yderligere er intertekstualiteten til både operaerne *La Traviata* og *La Bohème*, og musicalen *Sound of Music* specifik og manifesterer sig både tematisk og formmæssigt.

Med *Penelopiaden* forholder det sig anderledes. Den anvender og bruger mytisk materiale, og er fiktiv hele vejen igennem. Samtidig inkorporerer den græciteten og hele Homers *Odysee*, men den gør det ud fra et kendskab til det 20. og 21. århundrede. Hvor *Moulin Rouge* gør det ”uden at sige

23 *Moulin Rouge* [00:24:15]

det”, er *Penelopiadens* jeg-fortæller i nutiden, og herfra starter hun sin fortælling. Atwood blander således med fuldt overlæg disse to tidsaldrer. Penelope kommer derfor ind imellem med forskellige referencer til den moderne tidsalder, som det i konteksten virker underligt, at hun kender til. For eksempel fortæller hun om, hvordan Odysseus vandt konkurrencen om at få hende til brud, ved at nogen havde puttet noget i hans vin, der fik ham til at løbe hurtigere: ”I understand that this sort of thing has become a tradition, and is still practised in the world of the living when it comes to athletic contest.”²⁴ Penelope kender altså til ”the world of the living” med alt, hvad det indebærer, som for eksempel doping.

Begge værker er anakronistiske, men er det forskelligt. *Moulin Rouge* tager musik fra nutiden og placerer det i 1899 til at beskrive en kærlighedshistorie mellem to personer. *Penelopiaden* placerer Penelope i nutiden, hvorfra hun får et kendskab til nogle ting, hun slet ikke bør vide, som hun så fører med tilbage til fortiden og putter ind i sin fortælling. Værkerne bruger altså anakronismen omvendt af hinanden.

Kærlighedssange og sømandsviser

Hvorvidt *Moulin Rouge* handler om klicher eller kærlighed, og om Penelope taler sandt eller ej, er blot noget af det, der er sat i spil efter analysen af forskellige genrerelationer i de to værker. Begge disse værker er komplekse multigeneriske tekster, hvilket skaber dobbelttydninger, og ironisk distance hos modtageren. Og for begge værker tror jeg, det gør sig gældende at fortolkningsrækken kan fortsætte i det uendelige, og at man aldrig vil nå helt til bunds. *Moulin Rouge* er et genrebombardement med sine utallige referencer og intertekstualitet i alle retninger, og *Penelopiadens* leg med sprog, stemmer, tid og tvetydighed, er ligeledes uendeligt.

I dette sidste afsnit vil værkernes brug af genericitet blive holdt op imod hinanden. Hvordan adskiller de sig, og hvor er de ens? Hvordan er deres kommunikationssituation til læseren, og hvordan virker de indlejrede genrer, i begges tilfælde, sangene og lyrikken? I

Moulin Rouge står tragedien som modpol til både kærlighedsdramaet og komedien, og disse genrer flettes sammen og komplementerer hinanden i et storslået og medrivende dramastykke.

Musikvideotræk og teater/musicalgenren sætter tempoet og følelserne i gang, og er med til at skabe det særlige univers vi finder i *Moulin Rouge*. I *Penelopiaden* leges der også med genrer i stor stil, både i de mindre kategorier som fra hyrdedigt til sømandsviser, men også i de helt store genrer, lyrik

24 The Penelopiad, p. 36

og prosa, der her blandes i en kompleks og elegant struktur. Fælles for begge kan man sige, at de er en førstepersonsberetning, hvor protagonisten ser tilbage på en periode i sit liv, og reflekterer over den. Ligeledes indgår kærligheds- og tragedie-temaet i begge, dog i mest udpræget grad hos *Moulin Rouge*. Dog er *Penelopiaden* en ulykkelig fortælling, der ender uforløst, da alle personer for evigt må vandre hvileløst i dødsriget. Ligeledes benytter værkerne sig af en historisk forskydning, ved at personerne i de to værker kender og refererer til den moderne tidsalder, på trods af, at deres liv og handling udspiller sig mange år forinden.

Endelig, er der i både *Moulin Rouge* og *Penelopiaden* en vis dobbelthed og distance i værkerne kommunikationssituation, som man som modtager ikke kan undgå at lægge mærke til. Det skyldes til dels de indlejrede genrer, som begge værker benytter. I *Moulin Rouge* bliver brugen af populærmusik den omvendte pastiche, hvor moderne stiltræk bruges til at beskrive en kærlighedshistorie og bohempoesi omkring år 1900. Det virker i den grad medrivende, men også klichéfylt, og er med til at skabe den førnævnte dobbelt-kodning af både nostalgi og ironi. Samtidig fungerer sangene her som stærkt retorisk virkemiddel, både i handlingen, men også for modtageren, der må forundres over den imponerende sammenstyknings.

I *Penelopiaden* sår de indlejrede korstykker tvivl om, hvem der bærer skylden for tjenestepigernes død, og hvad der egentlig er sandhed i Penelopes beretning. Den gennemførte brug af de mange forskellige genrekoder, bliver både en kommentar og pastiche over Penelopes fortælling. Desuden viser der sig at være en sammenhæng til periteksten, hvor Atwood selv sætter flere af disse ting i spil.

Både i *Moulin Rouge* og *Penelopiaden* er det altså især brugen af indlejrede genrer, der gør, at man som modtager er splittet.

Konklusion

I analyserne har jeg redegjort for værkerne brug af genericitet. I *Moulin Rouge* ses det, hvordan især de retoriske virkemidler skaber en dobbelthed i værket kommunikationssituation, som man som modtager enten kan distancere sig til, eller indleve sig i. Derudover indlejrer filmen flere af Aristoteles tragedieelementer, som flettes sammen med komedietræk, hvilket går igen i flere af de runde karakterer. En nærlæsning af mellemstykkerne i *Penelopiaden* viser, at de står i et spændingsforhold til Penelopes narrativ, hvor de kommenterer og modsiger hendes fortælling.

Penelopiaden viser i sine paratekstuelle indikatorer, både tematisk sammenhæng i sin relation til forordet, men også et tematisk modsætningsforhold i relation til sine titler.

Den sammenlignende analyse viser, hvordan værkerne bruger den historiske forskydning forskelligt, og

anakronismen omvendt af hinanden. Endelig ses det, at i både *Moulin Rouge* og *Penelopiaden* er de indlejrede genrer et retorisk virkemiddel, der bruges til at overbevise og indfange modtageren. Denne efterlades et sted mellem latter og tårer, indlevelse og afstand, emotion og ironi.

Litteratur

Primær-værker

Atwood, Margaret: *The Penelopiad*, Canongate, 2005

Lurhmann, Baz; Pearce, Craig: *Moulin Rouge*, 2001

Teori

Allen, Graham: *Intertextuality*, Routledge 2000

Aristoteles: *Poetikken*, oversættelse Poul Helms, Hans Reitzels Forlag 1992

Bakhtin, Mikhail: *The Problem of Speech Genres*, 1986

Genette, Gérard: *Paratext. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997

Frow, John: *Genre*. London og New York: Routledge. 2006

Homer: *Homers Odysse*, oversættelse Otto Steen Due, Gyldendal 2002

Hutcheon, Linda: *A Poetics of postmodernism*, 1988

Rasmussen, Henrik (red): *Gads Litteraturlleksikon*. København: Gads Forlag. 2005 (1999)