

Bogen er udgivet med støtte fra:
Karen Blixen Selskabet, København.
Statens humanistiske forskningsråd.
Odense Universitet
(Anbefalet til udgivelse af adjunktvikar Susanne Knudsen
og professor Torben Brostrøm).

© 1981, Marianne Juhl/Bo Hakon Jørgensen
ISBN 87 7492 336 6
Trykt hos Special-Trykkeriet Viborg a-s
Omslag: Palle Munch

Indholdsfortegnelse

Forord

Indledning 9

1. Del: Køn og bevidsthed

1. Debat fra Afrika (Moderne Ægteskab) 14
2. Breve fra en kvinde (Breve fra Afrika) 14
3. Artemis - Diana 19
4. Eros slog til 30
5. Jomfrutrods og impotens (Aben) 38
6. Kvindens identitet og mandens lyst 44
7. Fra Syv fantastiske Fortællinger til 53
Vintereventyr 64
8. Miljøets begrænsninger (Alkmene) 68
9. Udvikling og identitet (Peter og Rosa) 79
10. Dianas Hævn (Heliøse) 89
11. Hustrufortællinger 97
(En Historie om en Perle. 105
Det drømmende Barn) 113
12. Kærlighedstabet (Ib og Adelaide) 120
13. Oprøret som synspunkt 130

2. Del: Kunstens veje

14. Hævn og komposition 130
15. Hvorfor gotiske fortællinger? 133
16. Filomelas væv (Drømmerne. 145
Den gamle vandrede Ridder) 161
17. Historiens tilblivelse 162
(Sandhedens Hævn. 166
Karneval. 170
Vejene omkring Pisa) 192
18. Styring og oprør (Digteren) 204
19. Den onde cirkel (Et Familieskab i 204
Helsingør) 212
20. Mordet på kardinalen (Syndfloden 212
over Norderney) 220
21. Glædens element (Ekko) 220

FORORD

Som det fremgår af indholdsfortegnelsen er vores bog affattet i to halvdele. Den første er skrevet af Marianne Juhl og den anden halvdel af Bo Hakon Jørgensen. Men bogen er fremstået på baggrund af et trærigt samarbejde os imellem. Begge er vi ansvarlige for indholdet i hinandens afsnit. Da vor skrivemåde dog er forskellig og skrivemåden en del af udsagnet, har vi valgt at lade de to skrivemåder stå ved siden af hinanden.

De to spor, vi har valgt at følge i forfatterskabet, lader sig tydeligst afdække i "Vintereventyr" og "Syv fantastiske Fortællinger". Af pladshensyn har vi valgt ikke at følge dem ind i Albondocani-fortællingerne fra "Sidste Fortællinger". Ligeledes er vi gået udenom fortællinger som "Sorgagre", "En Herregaardshistorie" og "Fra det gamle Danmark", der for nylig er blevet grundigt fortolket af andre.

Vi er kommet til forfatterskabet fra to steder. Dels fra en kvindeproblematisk position og dels fra en kunstteoretisk. Og da kvinden som køn og bevidsthed er trukket særligt frem i "Vintereventyr", mens det fortælleteoretiske dominerer "Syv fantastiske Fortællinger", har vi valgt ovennævnte opdeling i forlængelse af vores køn og stil.

Midt i vort arbejde udkom "Breve fra Afrika", og vi har i høj grad draget stof ud af dem, men vi har ladet den indlysende opgave at sammenligne dem med "Den afrikanske Farm" ligge, ud fra den indstilling, at det var litteraturpolitisk vigtigere at vise, hvorledes liv omstøbes til kunst i fortællingerne, og hvorledes en kvinde taler gennem dem. Det hidtidige billede af Karen Blixen har vist en fortællerske, der ad uransagelige veje er nået til indsigt i livet, en kvinde uden et intimt forhold til det erotiske, og en aristokrat uden forbindelse med sin samtid. Vi har brugt brevene som korrektion og alternativ til dette billede og derigennem fået nyt lys over fortællingerne. Der hersker i dag nogen usikkerhed omkring brugen af ord som "seksuel" og "erotisk". Vi har valgt at bruge ordet erotisk, fordi Karen Blixens forfatterskab er skrevet i en tid, hvor "seksuel" ikke var meget brugt, og vi mener med dette ord en sammenfatning af kærlighedslivet i såvel dets fysiske som dets psykiske aspekter.

Noterne er markeret med en * og er aldrig nødvendige for forståelsen af det pågældende sted. Snarere giver de nogle

22.	Sanselighedens gennembrud (Karyatiderne)	226
23.	Om de fantastiske eller gotiske fortællinger	232
24.	Det private jeg, dets projekt og det digteriske jeg. (Den unge Mand med Nelliken En opbyggelig Historie. Samtale om Natten i København. Gensyn)	236 237 240 245 250 254
25.	Resume og konklusion	263
26.	Bibliografi Noter	266

stor vægt på direkte bekendelse.

Efterhånden som vi læste og tolkede os igennem flere og flere fortællinger blev det os vanskeligt at forstå, at forfatterens kvindesyn skulle være reaktionært - og vi måtte gå ud fra, at det var blevet temmelig misforstået. Ligeledes var det svært at acceptere det skæbnesyn, som altid omgærdede enhver tale om Karen Blixen.

Vores bog opstod derfor som et forsøg på at klarlægge den nye livsholdning ud fra den strikte forudsætning, at det var en moderne sanselig kvinde anno 1930, der havde skrevet fortællingerne og henlagt deres rum og tid til ca. 1830 - ikke for primært at fortælle om 1830'erne, men for at fortælle om de nutidige problemer, der optog hende. Og på den anden side, er det ikke naturligt, når man vil gøre op med et endnu levende men forkalket fænomen som f.eks. ridderlighed, da at gå de 100 år tilbage til den tid, hvor den endnu var en levende kraft? Men samtidig måtte vi også prøve at forstå, hvorfor hun var blevet så groft misforstået - og vi rettede derfor vores opmærksomhed mod fortællemetoden. Det var tydeligt nok, at den kunstneriske teknik, som udgør fortællingernes fascinerende væsen, også rummer sider, der tilslører den sanselige tendens. Gradvist blev det os klart, at Karen Blixen kom nedefra, fra kroppens verden, til sin indsigst i menneskelig tilværelse, og ikke oppefra, dvs. fra en forudgiven metafysik af kristelig observans, som hun fandt den i hjemmets opdragelse. Som et oprør mod denne forsøgte hun at skrive kvinden ind i den kristne treenighed af Faderen, Sønnen og Helligånden, og ligeledes forsøgte hun at placere den kunstneriske illusion som den helligånd, mennesker overhovedet kan opleve. På denne måde fornægtede hun altså ikke enhver metafysik, men nok den foreliggende. Vi arbejdede derfor et stykke tid med udtrykket "sanselighedens metafysik" som en betegnelse for den dobbelthed, hvormed forfatterskabet bruger metafysiske problemstillinger og taler i metafysikkens tradition, samtidig med at sanseligheden gør oprør mod denne tale - ikke for at umuliggøre den, men for at komme til at tale med.

Vi forlod det imidlertid igen for at pointere at vores emne ikke så meget var metafysikken, som det var en kvindes forfatterskab, og vi beskrev derfor såvel kvinden som fortælleren Karen Blixen.

Vores bogs to halvdele udspringer af denne dobbelthed.

et levned.

Men i dette forsøg overlevede det skrivende jeg: Livets sødme blev indskrevet.

Motoren bag historierne var ifølge denne fortælling ønsket om det andet møde. Men er det ikke Karen Blixens helt personlige fortolkning af genren Historien? Forsøgte hun ikke at lade historiens harmoni erstatte livets sødme ved kunstigt at lukke parenteser i sit liv før den kunne lukkes af døden. Udstyret med dødens eller Guds synsvinkel ville hun overskue sit liv og fremprovokere en enhed, en harmoni, der kunne legitimere hendes tristesse ved sit levned. Synsvinklen skabte hun sig ved effekterne i historierne, parenteserne, og den analytiske indsigt hun derved vandt sig over fjorten år af sit liv, gjorde det umuligt for hende at acceptere livet efter 1931. Men det digteriske jeg åd sig ind på denne selvskabte tristesse og skrev jeget ud af Guds harmoni og af synsvinklens selvovervurdering. At have mistro til mænd og medlidenhed med kvinder placerer én udenfor verden, den verden hvor der leves.

Er det andet møde et ønske om genetablering af denne verden er det mere forståeligt, hvorfor hun efterlod genren Historien som en genre, der var undergravet indefra. En skæbne, en harmoni er for intet at regne mod sødmen i kroppen, når elskeren endelig kommer tilbage.

25. RESUMÉ OG KONKLUSION

Karen Blixen ville mere end blot hævne sig med sine fantastiske fortællinger. Hun ville også indskrive den holdning til tilværelsen, som hun fandt blev undertrykt og var blevet det gennem hele hendes opvækst i en sådan grad, at hun selv fragtede undertrykkelsens synsmåde med sig f.eks. i fortællingernes stil. Men bag denne stil ville hun fastholde sanselighedens og kropslighedens altdominerende rolle i menneskelig tilværelse.

Dette projekt fra hendes side stod os klart, fra vi begyndte at tænke på at skrive den foreliggende bog, og vi blev bekræftet i vores antagelser ved udgivelsen af essayet "Moderne Ægteskab" og "Breve fra Afrika". Fortællingerne, dvs. hele det fiktive forfatterskab, talte om det samme område, som brevene tegnede et omrids af. Med vores bog ville vi slå et slag for fortællingernes måde at tale på midt i en tid, der lægger så

Første del klarlægger forfatterskabets kvindebevidsthed, mens anden del beskæftiger sig med den kunstneriske teknik, dens etablering og dens noget problematiske forhold til genren: historie.

Bogen begynder altså med kvindeproblematikken i afdelingen KØN OG BEVIDSTHED, og heri spørger vi først, hvordan Karen Blixens meninger om kvinden, ægteskabet og kærligheden så ud omkring arbejdet med essayet "Moderne Ægteskab" ca. 1922-23. Kapitlet *Debat fra Afrika* fortæller, at tiltroen til kærlighedsforholdet mellem mand og kvinde var enorm, især hvis forholdet kunne blive frigjort fra ægteskabets tvang. Men noget egentligt kvindesyn træder ikke frem i essayet. Det bliver først til i de sidste syv år på farmen i forbindelse med den statusopgørelse, Karen Blixen foretog over sit liv, da farmen nærmede sig fallitten. Indtraf den ville hun som kvinde stå uden frihed og beskæftigelsesmuligheder.

Statusen klargjorde en række forhold for hende og kapitlet *Breve fra en kvinde* koncentrerer sig om de kvindeproblemer, som hun løb ind i. Skulle hun være menneske først og kvinde så? Hun ville gerne være fri, men hun ville også gerne elskes og elske. Men såvel den borgerlige kvindeopdragelse som mænds forestillinger om kvinden stillede sig hindrende i vejen for denne frihed og som følge heraf også for et ligeværdigt kærlighedsforhold. Hun foretog i disse syv år (1923-30) et op-rør med den borgerlige ånd i hjemmets udgave og med mændenes kvindesyn, men hun kom også til at kende prisen: tabet af farmen og af den elskede Denys Finch-Hatton allerede inden hans død i 1931, idet deres forhold begyndte at opløse sig fra 1928.

Sådan står tingene, da forfatterskabet tager sin begyndelse, da marionetkomedierne opgives til fordel for fortællingerne.

Fortællingernes billede af kvinden tager udgangspunkt i den unge pige på det tidspunkt, hvor hun står i færd med at forlade barnets verden, hvor de ligeværdige lege med drenge opløser sig for at overgå til erotiske forhold. Dette stadium kaldes med kapitlets overskrift græskmytologisk for *Artemis* eller romersk-mytologisk for *Diana*.

Denne mytologiske tilordning udtrykker den store styrke i den selvstændige unge pige, som ikke vil opgive sin jomfruelighed og som dræber nyfigne kikkere med erotiske hensigter som

f.eks. Aktaeon.

Men dermed er kun det halve billede af kvinden givet, for den unge pige bliver ældre og ophører med at være kysk, efterhånden som det erotiske sætter ind. Hvordan gik det Artemis, da Eros slog til? Det gik ulykkeligt og fortællingerne forsøger at svare hvorfor. Lå fejlen hos mændene eller lå de i hende selv? Spørgsmålene betyder ikke, at det erotiske som kraft er fejlkilden, tværtimod. Overgangen fra den unge pige til den unge kvinde fastslår tydeligt det erotiske som tilværelsens sande grundvold.

"Aben" er en sådan fortælling om overgangen i Artemis' liv og kapitlet om denne fortælling, *Jomfrutrods og impotens*, viser at det er mere end kyskhed, der afholder Artemis fra at overgive sig til manden, det er også tabet af en oprindelig og kvindelig værdifuld frihed.

Når hun stritter imod, hænger det også sammen med de mænd, hun skal hengive sig til. Kapitlet *Kvindens identitet og mændens lyst* behandler i forbindelse med en gennemgang af "Den gamle vandrende Ridder" den tilsyneladende modsætning mellem disse to begreber. Mændene ser faktisk ikke kvinden, hverken som identitet eller køn, men derimod nok det billede af hende, hvortil deres lyst er knyttet.

Omkring sådanne overvejelser er kvindebilledet i "Syv fantastiske Fortællinger" centreret, men kvinderne er i disse skildret i øjeblikket, i den undertrykkelse de befinder sig i. Med "Vintereventyrene" bevæger forfatterskabet sig i retning af en tilblivelsesbestemmelse af den kvindelige identitet. Den mandlige omverden får ikke længere hele skylden, barndommens betydning træder stærkere frem. Den kvindelige identitet belyses på langs, i sin historie.

Netop opvæksten i barndoms miljøet og dets indbyggede begrænsninger er der fokuseret på i kapitlet *Miljøets begrænsninger* om fortællingen "Alkmene". Alkmenes hoved skilles fra hendes krop på grund af den socialisation, hun får i præstegårdsmiljøet.

Et lignende miljø kommer pigen Rosa fra i "Peter og Rosa" og kapitlet *Udvikling og identitet* belyser de hindringer for at de to kan få hinanden, som ligger i kønnenes forskellige væsen. Rosa tager afgørende fejl, da hun i sit artemisagtige væsen nægter at være et billede i drengens bevidsthed. Kønnene går fejl af hinanden og heri ligger kvindens ulykke.

Men hvad sker der en ung kvinde, der ikke er andet end billede, som det er tilfældet med Heloise, der af enhver er nøgledanserinde. Kapitlet om denne konstellation, bogens ti-tekapitel, *Dianas hævn*, skildrer hvordan også dette ender i ulykke, i og med at tiden ødelægger de fortrin af kropslig art som udgjorde hendes talenter. Man bliver ikke evigt ved med at være billede i mandens bevidsthed, tiden tager så meget fra kvinder. Men Heloise optræder i tableaut 'Dianas Hævn' som tegn på, at hun som gudinden lader mændene blive dræbt af deres eget begær, som Aktæon blev dræbt af sine egne hunde, da han af Diana blev forvandlet til en hjort. Som nøgledanserinde kalder hun begæret frem i de mandlige tilskuere, men hævner sig ved at lade det være utilfredsstillt. Derved udleverer hun manden til en tilintetgørelse i hans køns mærkværdige blanding af bevidsthed og lyst. Denne hævn gør det også forståeligt, hvorfor så mange af Karen Blixens historier er set gennem en mands bevidsthed, selv om kvinden er den reelle hovedperson. Karen Blixen udleverer simpelthen manden ved at skildre den ødelæggelsesproces, som hans bevidsthed iværksætter over for det erotiske. Men Dianas hævn er ikke forfatterindens inderste hensigt med manden, han skulle hellere have set kvinden i alle hendes aspekter. Hævnen er kun nødvendig på den ensidigt forbrugende mand, men sådanne havde hun åbenbart mødt flest af i sit liv.

Således har Karen Blixen fortalt en kvindes lidelseshistorie i det åbne forhold til manden. I en række *hustrufortællinger* skildrer hun derpå den næste fase i kvindens liv: Ægtehustruen. Også hun oplever kærlighedens undergang, men samtidig uden tilblivelsen af en ny evne, som opstår på basis af den sunkne lykke. En fortællerinde bliver til, en fortællerinde der ved at kærlighed står over sandhed, selv om hun er blevet afskåret fra kærligheden af netop denne indsigt. Dette *kærlighedstab* beskrives nærmere i analysen af "Ib og Adelaide", hvor gennemgangen af en kvindes tragedie føres et trin videre frem, idet sorgen ses som et generelt menneskeligt vilkår uafhængig af kønnet.

13. kapitel *Oprøret som synspunkt* benytter de forudgående resultater til en betragtning over de essays, som Karen Blixen skrev om kvindesyn og kvindens væsen. I en balancegang mellem oprør og tilpasning forsøger hun at fastholde, at kvinden skal være tro mod sin natur, samtidig med at inspirationen

mellem kønnene skal holdes åben. Ungdommens utopi om det parallelle livsløb mellem manden og kvinden har hun opgivet.

Bogens anden del KUNSTENS VEJE tager fat på fortælleren bag kvinden Karen Blixen, i den tilblivelsesproces som finder sted på vejen til de fantastiske fortællinger, i den konsolidering i fortællingerne selv som betinger deres eksistens og endelig i den afviklingsfase som "Vintereventyr"enes spor udgør.

Først vises det at fortællingerne i "Syv fantastiske Fortællinger" har en indbyrdes *komposition*, der kan forstås ud fra motivet om *hævn*. Dernæst spørges der, hvad der ligger i at fortællingerne er gotiske og det fremgår, at gotikken mere er en effekt end et eksistentielt anliggende, idet den som fortælleeffekt har til formål skjult at pege på fortælleren og bag denne forfatteren som den egentlige hovedperson.

Hævnmotivet som fortællingernes egentlige drivkraft fastslås gennem en analyse af "Drømmerne" i kapitlet *Filomelas væv*, hvor historien også sammenholdes med sit triviallitterære forlæg. Hævnen rammer de mænd, der med deres synsmåder på kvinden fastlåser hende.

Kapitlet *Historiens tilblivelse* springer tilbage i tiden til omkring fortællingernes tilblivelse, og spørger bl.a. om hvorfor Karen Blixen opgav marionetkomedierne til fordel for fortællingerne. Det fremgår, at de førstes enkle tilværelsesopfattelse ikke kunne rumme det lidenskabelige oprør, som Karen Blixen satte ind mod sin bevidstheds tilbøjelighed for mønstre og skæbne. Yderligere bliver det klart, at forfatteren ved at lægge sine historier 100 år tilbage i tiden skabte en fortæller, der kunne sikre fortællingens orden på bekostning af den individualitet, der med sine normale kropsbehov truede med at splitte den. Således kan fortællingernes genkommende modsætning mellem pligt og tilbøjelighed beskrives som individualitetens oprør mod den orden og det mønster, som er nødvendigt for at skabe en fortælling.

Idet forfatteren giver afkald på at se sin individualitet udtrykt direkte, bliver historien til, men det er en omkostningsfuld tilblivelse. Forholdet er nemlig det, at individualitetens udtryk er den egentlige motor bag fortællingerne, men undertrykkes af deres orden.

Monteringen af denne fortæller har givet årsag til en stor interesse for marionettematikken i forfatterskabet. Afsnittet

"Om marionetter" viser imidlertid, at denne interesse er over-drevet og har skygget for det meget vigtigere: oprøret mod den styrende og fortællende instans. Dette forhold mellem *styring* og *oprør* behandles videre i en gennemgang af "Digteren", der ifølge "Syv fantastiske Fortællinger"s komposition må ses i sammenhæng med "Vejene omkring Pisa". Det fremgår hvorledes Karen Blixen fra og med "Drømmerne" har lært sig den teknik, at spalte sin personligheds lag ud på forskellige figurer, der så til gengæld må holdes sammen af læseren for at fortællings moderne intention kan træde frem. Lagene, der spilles ud mod hinanden i forskellige personers skikkelse er: Den styrende instans, den digteriske bevidsthed og kroppen/kønnet. Læst på denne måde bliver det muligt at forstå de mange oprør mod forældregenerationens styring, der foretages i de fantastiske fortællinger, som kroppens og den digteriske bevidstheds oprør mod normer og tabuer i den styrende bevidsthed.

En lignende totalopfattelse af de tre hovedpersoner i "Et Familieselskab i Helsingør" hjælper tolkningen på vej i kapitlet *Den onde cirkel*. Fortællingen giver også anledning til overvejelser over Karen Blixens poetik, og det ses hvorledes materialiteten hele tiden truer med at slå igennem den tildækning, som fortællingens æstetiske overflade udgør. Læst således beretter fortællingen om Karen Blixens tilbagekomst til Danmark 1931, og om det håbløse i at lade Afrika-opholdets oplevelser forløse de roller, hun skulle spille hjemme.

Er dette biografiske stof nu en fadæse i en kunstnerisk tekst? Spørgsmålet debatteres i "Syndfloden over Norderney" og derfor også i kapitlet om denne fortælling: *Mordet på Kar-dinalen*. Heraf fremgår det, at bogens inderste projekt har været at skrive kvinden ind i den kristne treenighed af Fader, Søn og Helligånd, samt at præcisere den kunstneriske illusion som den form, hvorunder mennesker kan have at gøre med det religiøse.

Da Kasparsen vikler sig ud af sine mange forbindinger grundlægges en læseretning i de gotiske fortællinger, nemlig den der går bag om personernes fremtrædelsesmasker til forfatteren selv - og det er da også den metode, som analyserne i vores bog har bejnt sig af. Det private er altså ingen fadæse, men en kunstnerisk sejr, idet det både har kunnet skabe fortællingens illusion og har klaret at afsløre sig selv inden for denne illusion.

De fantastiske fortællingers projekt er temæet for historien "Ekko", der er trykt i Sidste Fortællinger. I denne beskrives det som et forsøg på at placere *glædens element* centralt i menneskeligt samvær. Forsøget mislykkes, hvad der imidlertid ikke medfører en forkastelse af indsigten i sanselighedens og materialitetens altdominerende betydning i menneskelig tilværelse. Tværtimod oprettes der en instans, hvorfra medlidenheden kan strømme ned over de stakkels mennesker, der ikke har forstået det nye "evangelium".

Afhandlingen nærmer sig her det stæde, som blev beskrevet i forbindelse med tilblivelsen af den kvindelige fortæller i "Vintereventyr"ene, og sammenhængen bliver helt tydelig, da netop denne fortællers tilblivelse bliver resultatet af analysen af "Karyatiderne" i kapitlet *Sanselighedens gennembrud*. Sanseligheden bryder nok igennem og skaber fortælleren, men det er kun en indsigts gennembrud, ikke en kropslig opfyldelse.

Glæde og sanselighed skulle der have stået over de fantastiske fortællinger, men der står hævn over undertrykkelsen af dem. Efterhånden erstattede medlidenheden hævn, men dermed fjernede Karen Blixen sig fra den verden, hvori der er sanselig oplevelse, når der hades og elskes. Ser man tilbage over *de fantastiske eller gotiske fortællinger*, som det sker i kapitlet med denne overskrift, fremstår fortælleren Mira Jama i "Drømmerne" som forfatterens selvportræt. Han er aldeles ikke sikker på verdens eller tilværelsens skæbnethed, men mere på dens manglende orden.

Orden og skæbne er øjeblikkskabte mønstre, der kun er tilstede i den enkeltes bevidsthed eller i kunst, og de lader sig ikke overføre som livsregler. I livet hersker tværtimod en mængde kaotiske tilfælgelser i en stadig strømmende tid, men også menneskets tilbøjelighed til at søge en orden. Det er forfatterblikket eller erindringen, der momentvis kan skabe den, men i Karen Blixens forfatterskab vedgås det, at det er siden-hen, det sker.

Hvilket forhold er der nu mellem den del af bevidstheden, der søger orden og skæbnemønstre, den del der skriver historierne og den del, der huser dem begge dvs. kroppen? Det er temæet for det sidste kapitel: *Det private jeg, dets projekt, og det digteriske jeg*. Ud fra fire kunstnerfortællinger foretages en gennemgang der viser, at tredelingen eksisterer som en bevist metode for Karen Blixen, som et udtryk for at hun vid-

ste, at i og med hun blev fortæller, blev harmonien i hendes private liv en mangelvare, for at den desto stærkere kunne fremstå som en harmoni i en historie. Dermed blev individualiteten sørgeligt efterladt med dens kropslige krav, på trods af at det hele havde handlet om, at den skulle komme til sin ret.

Fortællingen blev en stedfortræder for liv, et forhold Karen Blixen aldrig havde ønsket, fordi hun i en så stor del af sit liv, imod sin krops interesser havde levet op til den styrende instans' krav om overblik, perspektiv og skæbne.

I fortællingernes stil og komposition tilfredsstillede hun denne tilbøjelighed for overblik og skæbne men altid i konflikt med den sanseligheds tematik, der nedefra underminerede den tilsyneladende sammenhængende overflade.

Gang på gang stillede hun i fortællingerne indirekte spørgsmålet: - hvorfor gik mit liv skævt - hvorfor mistede jeg far-men? Og svaret blev lige så ofte: - fordi jeg ikke beherskede kærligheden. For sent lærte jeg, hvori den bestod!

Hele forfatterskabet handler om denne "fejltagelse", som først og fremmest skyldtes hendes barndoms- og ungdomsmiljø, men senere også mænds synsmåder på kvinden, der låste hende fast i det 19. århundredes 4 kategorier for kvindelig identitet (Skytsengel, moder, bajadere og heks).

For sent indså hun (som Malin Nat-og-Dag), at sanseligheden var det sande livsgrundlag, så sent at borgerlighedens normer havde sat deres unedbrydelige barrierer i hendes bevidsthed.

Dobbeltheden i fortællingerne gengiver dette forhold i relationen mellem på den ene side høj stil og tilsyneladende skæbneagtig mening og på den anden side skjult sanselig viden uden opfyldelse. Hun blev klogere på dette forhold ved at skrive fortællingerne, men de måtte altid ende i det sande: for sent kom sanseligheden ind i mit liv.

Her er måske det punkt, hvorfra den stadige tristesse brød frem, den tristesse som Aage Henriksen ofte konstaterede i sit samvær med hende.

Sådan kunne hun nedtrykt se tilbage over sit forfatterskab, men fokuserer man på oprøret i det, må man sige, at hun trods alt fik skrevet livets sødme ind. Sanselighedens evangelium set med en kvindes øjne står at læse bag stilens overflade. Der er håb til i verden!

BIBLIOGRAFI

A.

1. del citerer fra følgende udgaver af Karen Blixens værker:

Den afrikanske Farm. Karen Blixen-mindeudgave. Kbh. 1964.

Breve fra Afrika. I-II. Kbh. 1978.

Efterladte fortællinger. Kbh. 1975.

Essays. Karen Blixen-mindeudgave. Kbh. 1964.

Osceola. Gyldendals Julebog. Kbh. 1962.

Sidste Fortællinger. Kbh. 1957.

Syv fantastiske Fortællinger. Karen Blixen-mindeudgave. Kbh. 1964.

Vintereventyr. Karen Blixen-mindeudgave. Kbh. 1964.

2. del citerer fra følgende udgaver af Karen Blixens værker:

Den afrikanske Farm. Gyldendals bibliotek. Kbh. 1963.

Breve fra Afrika. I-II. Kbh. 1978.

Efterladte fortællinger. Kbh. 1975.

Sandhedens Hævn. Kbh. 1960.

Sidste Fortællinger. Kbh. 1957.

Syv fantastiske Fortællinger. Kbh. 1968.

Vintereventyr. Kbh. 1966.

B.

Følgende værker eller artikler har tjent som oplysning og/eller inspiration:

Friedmar Apel: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978.

Lars Arild, Peter Olivarius, Jan Sand Sørensen: Ideologihistorie. II. Kbh. 1975.

Signe Arnfred, Susi Frastein, Suzanne Giese: De indre fjender. i HUG nr. 24. Kbh. 1979.

Søren Baggesen: Efterskrift til Gyldendals biblioteks udgave af "Fortællinger". Kbh. 1967.

B. Baird: The art of the puppet. New York 1965.