

Et romantisk kvindebillede hundrede år efter

Autor(en): **Hees, Annelies van**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858322>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Camilla Collett heldt heile livet fast på dei personlege sjanranes verdi, men i sitt siste store essay om litteratur og kvinnefrigjering er det først og fremst *romanen* ho nemner som viktig dokumentasjonskjelde når det gjeld kvinners trellekår gjennom tidene.¹⁷ Litteraturhistorisk er det også romanen som kom til å oppfylle dei tematiske krav Collett stiller til sjølvbiografien. Og sjølvbiografien i vårt land fekk aldri den sosiale funksjonen Collett tenkte seg, vart aldri nokon viktig, kritisk sjanger.

¹⁷ «Kvinden i Literaturen», i COLLETT (1877).

ANNELIES VAN HEES, AMSTERDAM

Et romantisk kvindebillede hundrede år efter

Kvinden som et billede på den naturlighed romantikkens litteratur enten følte sig adskilt fra eller dybt forbundet med i en postuleret kosmisk harmoni, er beslægtet med 1700-tallets stereotyp: den følsomme kvinde. Foruden dette ideal findes i perioden det spejlvendte femme fatale billede, eller i den fantastiske genre *La Belle Dame sans Merci*. Denne todeling i kvindetyper synes Karen Blixen med sin forkærlighed for den romantiske periode i litteraturen ukritisk at have overtaget.

Det er efterhånden velkendt at der kan skelnes mellem to typer i hendes fiktive kvinder. Robert Langbaum pegede på en mulig deling i heks-engel typen i søsterparret Eliza-Fanny i «Et Familieselskab i Helsingør» (LANGBAUM 1964: 91), Bernhard Glienke udvidede i 1977 modsætningen til alle parvis optrædende kvinder i forfatterskabet. Det blev til syv par hvor han som overordnet kategori håndterede adel-borgerskab modsætningen i parret Zosine-Lucan i *Gengældelsens Veje*. Et par år derefter prøvede jeg at udvide modsætningen til andre kvinder i forfatterskabet, også dem der ikke optræder i par (VAN HEES 1980). Typerne kaldte jeg for henholdsvis heks og blomst. En anden metaforisk betegnelse, som ligeledes stammer fra selve teksterne, er Marianne Juhls og Bo Hakon Jørgensens Diana-Venus modsætning (JUHL/JØRGENSEN 1981).

Når man gennemgår beskrivelserne for alle fiktive kvinder i forfatterskabet i den hensigt at finde gennemgående træk, kan der på god strukturalistisk vis konstateres en dichotomi som 1. er konstant, 2. dækker alle fiktive kvinder og 3. koncentrerer sig om beskrivelsen af kvindens navn, ydre, det materiale hun er lavet af og hendes mål og attributter. Den ene type hedder heks eller Diana, hun er kølig, kold, bleg eller stiv, hun er lavet af sten, glas, porcelæn, elfenben, mar-

mor eller alabast, hun er stor, kæmpestor eller grotesk og endelig har hun vinger eller er hun i stand til at flyve, hun har en stor, stolt eller fin næse og et spændende skelet.

Den næste type hedder engel, rose eller Venus, hun er varm, rund, blid eller sød, hun er lavet af kød og blod, hun er lille, yndig, lykkelig, bedårende, hun hviler i sig selv og hun har lange lokker, som helst er røde eller lyse. Det må være klart at sidste type er den ideale, naturlige kvinde. Englen er «bedre» end heksen; Venus er bedre end Diana. Den uheldige kvinde «mangler» noget for at kunne blive hel. Ifølge Vibeke Schröder mangler hun integrationen af det dionysiske element (SCHRÖDER 1979). Langbaum mener at hun mangler at have accepteret skylden, hos Juhl og Jørgensen mangler hun sanseligheden.

Forfatteren synes dog at have en forkærlighed for denne ufuldendte kvinde, idet der findes flere af dem og de beskrives mere udførligt: «. . . men saa er det maaske ogsaa lettere at lave noget dejligt af Sten end af Kød og Blod», som det hedder i «Karyatiderne» (BLIXEN 1964, I: 152).

Diana-typen er mere spændende i sin mangelsituation og den compensation hun finder for den, end den fuldendte Venus, som bare har fundet sin natur og dermed basta. For dette faktum søges da forklaringen i Karen Blixens biografi: hun selv foretrak Dianas skæbne for Venus'. Juhl og Jørgensen mener at Diana egentlig er en frustreret Venus, som i virkeligheden gerne vil elskes, hvis ikke de fiktive mænd kom til kort, ligesom de virkelige mænd i forfatterens liv, hvorved hun selv kunne blive til prototypen på en Diana. Tyder dette på en ambivalens i Diana-typen? Jeg mener ikke den kan påvises i teksterne, mens derimod Venus-typen, der præsenteres som «en kysk blussende Brud», som den elskende kvinde, viser sig at være et postulat på tekstens overfladeplan der på billedplanet straks dekonstrueres igen, som jeg vil vise.

To fortællinger kan tjene som eksempel. Som den første vil jeg benytte ovennævnte «Et Familieselskab i Helsingør» fra *Syv fantastiske Fortællinger*.

De to søstre, Fanny og Eliza, henholdsvis heks- og engeltypen, er midaldrende kvinder som i 30 år har siddet og ventet på deres forsvundne bror Morten. Deres skønhed er visnet, men Eliza ser ud som om hun endnu kunne komme til at blomstre, hvilket hun også gør sidst i fortællingen. Broderen er da kommet tilbage som genganger og han beretter om sin kærlighed til et skib, der bærer hendes navn. Ved denne meddelelse forvandles Eliza til «en kysk blussende Brud» (BLIXEN 1964, II: 172), mens Fanny, hvis kærlighed til broderen ikke er gengældt, bliver ensom og kold tilbage. Sådan opfattes slutningen for det meste, men sagen er ikke helt så enkel. Fanny og Eliza kaldes «to flyvende Hollænderinder», en af de talløse sammenligninger i Blixens fortællinger som kan være svære at placere. Men også en sammenligning der skal forklares for at få hele fortællingens mening frem. En henvisning til den romantiske skræklitteratur er ikke tilstrækkelig, idet Karen Blixens brug af verdenslitteraturen altid tjener et formål i selve fortællingen. De to søstre er flyvende Hollænderinder, fordi de i tankerne i tredive år har fulgt deres bror på verdenshavene i deres spørgelseskib: de har villet være som han. Fanny vedgår sine mandlige ønsker og

falliske egenskaber. Hun fortæller hvordan hun identificerede sig med Odysseus under ungdommens læsning af Iliaden. Hun sammenligner sig selv med en stor fugl, og ser sin egen næse som fuglens grumme næb. I konversationen ved aftenselskabet hvor hele fortællingens tematik anslås, ønsker hun sig vinger for at kunne flyve. Der er ingen tvivl om at hun er heks.

Men det er Eliza ikke, hun vil ikke have vinger, hun leger med sine krøller og ser sig gerne sammenlignet med et sejlskib eller poesi. Hun er den passive, yndige kvinde, men det er ikke en ægtemand hun sidder og venter på, det er broderen. Denne vedkender sig de samme incestuøse ønsker idet han siger aldrig at kunne komme til hvile, før han igen kan sove «hos hende, i hende – *La Belle Eliza*.» (BLIXEN 1964, II: 174). Dermed har Eliza fundet bekræftelsen af sine kvindelige ønsker og kan ende som Venus. Men: under aftenselskabet stråler hun af fryd når fætteren minder hende om en gyngel han engang lavede til hende og som havde form af en båd. Det er første tegn på at hun gerne vil eje et skib selv. I beretningen om hendes ungdom meddeles der at hun blev kaldt «Svanen fra Helsingør» eller «Ariel» (BLIXEN 1964, II: 149): «hvis hun dengang virkelig havde foldet et Par store hvide Vinger ud, og fra Molen var steget tilvejs i Sommerluften, vilde det ikke have forbavset Helsingør» (BLIXEN 1964, II: 149). Og da broderen endelig dukker op, taler hun ikke som den længselsfulde kvinde om sit savn, men derimod om sin misundelse af ham: «Hvor har jeg dog mange Gange inderligt ønsket at jeg havde været Dig.» (BLIXEN 1964, II: 164). Når han derimod fortæller om sit savn, er hun lykkelig (BLIXEN 1964, II: 172):

Hun havde da ikke været Marmor helt igennem. Et Sted langt indeni hende var denne Lykkeflamme blevet holdt i Live. Med dette for Øje, thi for andet havde det ikke været, var hun vokset op saa yndig i Helsingør. Et skib var i rum Sø som i et Bed af Hyacinther [. . .] og det bovnende, hvide Sejl var som bratte Kridtskrænter [. . .] Meget skarpt Staal var indenbords, og der var ikke et Sværd eller Kniv, som ikke var rød.»

For det første får skibet falliske konnotationer: de bovnende Sejl og de bratte kridtskrænter. Desuden forsynes det med skarpt stål i form af sværde og knive. Denne sætning har vi mødt tidligere i fortællingen, hvor den blev brugt om det skib, Morten havde i kapertiden. Der havde sætningen sin funktion i beskrivelsen af en kamp, men her er den mildest talt mærkelig. Forklaringen gives i Elizas efterfølgende spørgsmål: «Hvis jeg havde været ombord i det Koffardiskib [. . .] og Du havde entret det, saa vilde Dit Skib have været mit med Rette, Morten.» (BLIXEN 1964, II: 172). Morten svarer bekræftende: han udnævner straks sin søster til kaptajn og tildeler hende sit mandskab som harem.

Eliza vil ganske vist gerne være Mortens skib og dermed hans udkårne, hun blusser også klædeligt når det tilstedes hende, men langt hellere vil hun være Morten, kaptajnen på hans skib. Eliza er både Morten og Mortens elskede. Det er denne ambivalens som holder hende fangen i den incestuøse omfavelse. Derfor sidder hun tilsidst og trækker sine kappebånd «nedad og sammen, som om hun trak i et Reb» (BLIXEN 1964, II: 182); det er ikke bare Morten som

hænges, det er også Eliza, som dog selv har udsagt sin dødsdom og som også selv udfører den.

Fanny derimod, der jo altid var en heks, har nu forstået sammenhængen. Hun kan hverken være Morten eller Mortens elskede. Hun fryser bare, hun vedkender sig forladtheden: «Men det er Din Mening at rejse bort igen og lade mig blive tilbage.» (BLIXEN 1964, II: 181). Kulden er tegn på hendes sorg. Hun sender Morten ad helvede til og er dermed befriet: det vises i fortællingen ved at isen brydes udenfor på Sundet. Men det er kun Fanny som hører det. Dermed er Fanny virkelig den Diana som måske endnu kan elskes. Mens Eliza som altid betragtedes som den heldige, elskede Venus i denne fortælling, sidder fastlåst i sin ambivalens. Den handler ikke om Diana som gerne vil elskes, men om Venus som ikke kan elske.

Og Glienke har desværre ikke ret i når han med hensyn til bl. a. denne fortælling mener at englen har svaret «weil die Hexen ausnahmsweise versagen» (GLIENKE 1977: 32); det er igen heksen som kender svaret.

Lignende forhold gør sig gældende i fortællingen «Storme» fra *Skæbne-Anekdoter*. Her har vi ikke to hovedpersoner til at repræsentere dichotomien, men én kvinde der skifter fra Dianastatus til Venusholdning og tilbage igen.

Malli er en ung skuespillerinde der får rollen som Ariel – luftånden i Shakespeare's *The Tempest*. Hun er Ariel, idet hun endnu er kønsløs (cf. LANGBAUM 1964: 255). Når skuespiltruppen er på sørejse, trues skibet med forlis. Malli redder det med sin usædvanlige tapperhed. I virkeligheden er hun ikke så tapper, men redder kun skibet i land, idet hun forestiller sig at være Ariel i stykket. Rederens søn Arndt der bærer pigen i land, forelsker sig i hende og vækker dermed hendes kvindelige seksuelle identitet, som hidtil bare lå i kim. Malli er lykkelig, strålende, hun bliver tilmed rund og kvindelig af udseende, hun er blevet en Venus.

Arndt tager på forretningsrejse og Malli erfarer samtidig at Ferdinand, den unge sømand som hjalp hende i stormnatten, er død. Ferdinand er også navnet på prinsen i Shakespeare's drama, som hele tiden flettes ind i vor tekst.

Ferdinands død forårsager et nyt skifte i Mallis seksuelle identitet, hun bliver på nyt en Diana, en asekuel kvinde, og kan igen tage rollen som den kønsløse Ariel på sig. Langbaum mener at grunden til hendes skæbne er at hun forveksler kunst og liv. Hun kan ikke tage den skyld på sig som hendes ansvar i Ferdinands død fører med sig og må derfor flygte. Malli har bare spillet roller, mener Langbaum, først som Ariel, derefter som den elskende prinsesse Miranda i *The Tempest*. Dette synspunkt deles af andre, bl.a. af Toril Moi i hendes fortræffelige analyse af Shakespeare-indslagene i Karen Blixens tekst (MOI 1986).

Ifølge denne opfattelse kan Malli ende som skuespiller, finde sin lykke i sublimeringen, idet hun hele tiden var en rolle i stedet for et menneske: «We are such stuff that dreams are made of.» Endda rollen som Kristus tager Malli på sig, mener Toril Moi, hvilket ville udgøre én blandt flere Kristus-allegorier i forfatterskabet. Men vi kan ikke nøjes med at udlægge Kristus-identifikationen som et udslag af *hybris* og dermed beskyldte Malli for den kapitale synd af overmod. Det giver ingen tilstrækkelig forklaring heller at betragte Blixens fortælling som

endnu et indslag i den evige intertekstualitet, idet den tilføjer Shakespeare's tekst ny betydning, ligesom den i sin tur kan forklare Blixens tekst, hvad der omtrent er Toril Mois opfattelse.

Efter min mening tager Malli for meget skyld på sig, hvorved hun lammes; hun ender da som en kvinde der er ude af stand til at integrere sin seksualitet, men kun kan sublimere den.

Mallis far er død, han var en skotsk kaptajn der forsvandt før pigen blev født. Malli kom til at indtage hans plads hos moderen. Da hun i sin tur forsvinder fra moderens liv er det for sidstnævnte «som om hun gør sit bryllup om igen» (BLIXEN 1964, VI: 89), idet bryllup for hende er lig med forsvinden.

Arndt i sin tur har en forsvundet elskede: han havde engang et forhold til en tjenestepige som han troede at have gjort gravid. Pigen druknede sig i havnen og Arndt troede i flere dage at være årsagen til hendes død. Det viste sig dog at pigen Guro var gravid med sin landsbykæreste, før hun kom til hans faders hus. Den første imaginære skyld. Malli kommer i hans hus efter et skibbrud og huset tror at havet som bragte hende, også vil tage hende med sig igen. For huset er hun som Sofie, den gamle reders søster der døde som ung pige.

Arndt siger til Malli, at hun er livet selv, og hun svarer bekræftende: «‹Ja. Jeg er Opstandelsen og Livet›, siger Malli. ‹Hver den som tror paa mig, om end han dør, han skal dog leve. Og hvo som tror paa mig og lever, skal ikke dø, men have det evige Liv.›» (BLIXEN 1964, VI: 117).

I samme samtale har hun lagt sig på knæ foran Arndt og ytret de ord hendes fader brugte overfor moderen: «‹Nej, lad mig ligge her›, sagde hun, ‹det passer allerbedst.›» (BLIXEN 1964, VI: 117). Der forekommer flere piger i Blixens fortællinger som gentager deres faders ord og sædvanligvis tegner det ikke godt for dem, idet det betyder overtagelsen af hans identitet, også for Mallis vedkommende. Samtidig identificerer hun sig dog også med moderen, idet hun frygter at Arndt ikke vil komme tilbage fra sin rejse, ligesom hendes far. I Malli som Venus er ambivalensen til stede fra starten.

Efter Ferdinands død besøger Malli hans mor; hun ser på den døde så indtrængende at hun overtager hans identitet (BLIXEN 1964, VI: 120):

Dødens Iskulde trængte gennem hendes Fingre, hun syntes den gik lige op i Hjertet, og drog Haanden til sig, men lidt efter lagde hun den tilbage, lod den hvile paa Drengens Kind indtil hun mente at hendes Haand var blevet ligesaa kold som den, og begyndte saa langsomt at stryge over det stille Ansigt. Hun følte Kindbenene og Øjenhulerne med sine Fingerspidser, hendes eget Ansigt antog herunder hans Ansigts Udtryk, de to kom til at ligne hinanden som en Broder og Søster.

Hermed har den ambivalente Venus valgt side og køn. Hun var jo heller ikke rigtig Venus, hun var en pseudo-Venus i en pseudo-genitalitet. Mødet med den frelsende mand Arndt var et møde mellem to døde. Arndt betragtede hende som den levendegjorte tjenestepige, men samtidig som den levendegørende Kristus. Malli i sin tur ser Arndt som sin levendegjorte fader, som dog rejser igen, og for hvis død, realiseret symbolsk i Ferdinands død hun har ansvaret. En gentagelse

af et fantasme fra barndommen, hvor hun ved at overtage faderens rolle overfor moderen bliver ansvarlig for hans død. Men samtidig er Arndt hendes moder, idet hun lægger sig på gulvet foran ham i faderens holdning overfor moderen og bruger hans ord. Arndts symbolske død i form af Ferdinands reelle død befrier Malli af ambivalensen: hun identificerer sig nu fuldstændig med den døde fader og kan citere Shakespeare's replik om at ligge på havsens bund: «Fem Favne dybt har jeg nu mit Bo» (BLIXEN 1964, VI: 142). Langbaum (1964: 260) påpeger hvordan Blixen forvandler Shakespeare's tekst: «Full Fathom five thy Father lies . . .».

Skylden i Ferdinands død genopliver pigens ubevidste skyldfølelser over faderens død. Og hun rejser, ikke tilfældigvis ad søvejen igen. Historiens bølgebevægelser har bragt hende ind og har bragt hende sin døde fader igen i Arndts skikkelse, som de har bragt husets herre sin døde søster Sofie igen og Arndt sin døde elskede Guro for derefter at tage Arndt/Ferdinand/faderen bort igen. Derfor må en ny bølge, eller endnu en storm, tage Malli/Miranda bort og lade Ariel tilbage. Det er ikke sådan at kun Malli spiller roller, hvorfor hun ikke kan elske. Der er ingen i fortællingen som er sig selv eller som betragtes som den han er. Ligesom der ingen i fortællingen er som nogensinde har betragtet Malli som den hun er. Alle personer holdes fast i gamle bindinger og kan af den grund hverken elske eller elskes (BLIXEN 1964, VI: 99)

Vilde ikke den næste af de lange Bølger, der løftede Fartøjerne i Havnen højt op, suge hende med sig tilbage, saa at de, naar de søgte hende i Stuen, vilde finde den tom, med en mørk Stribe af Søvand eller Tang langs Gulvet, som den Spøgelse fra Søen lader bag sig?

Således har også Karen Blixens ideal af den naturlige kvinde ambivalensen i sig fra starten. Tekstens postulat om idealet bærer sin egen dekonstruktion i sig, i billedsproget, i gentagelsen og i intertekstualiteten. Men samtidig er det disse tre fænomener der fører fortællingen frem, eller som Horace Engdahl udtrykker det i en artikel om Hoffmann (ENGDAHL 1988a: 20):

Fortællingen forvandler metaforen til fantasme (billedets virkeliggørelse), mens selve det at fortælle forvandler fantasmen til metafor [. . .] Disse spejlvendte bevægelser dementerer og forudsætter hinanden i en struktur af den art, Paul de Man har døbt «læsningens allegori».