

ANNELIES VAN HEES

KAREN BLIXEN OG HEKSENE

Forholdet mellem Karen Blixen og kvindebevægelsen er mildest sagt køligt. Kvindebevægelsen har ikke taget hende til sit hjerte, som den har gjort med så mange andre kvindelige forfattere, selv om hendes liv og virke nok kunne stå som et eksempel på hvad kvinder kan udrette. Karen Blixen selv har heller ikke udtalt sig særlig fordelagtigt om kvindesagen, hverken når hun lader sine fiktive (mands-)personer sige deres mening om "Kvindernes Emancipation" eller når hun selv eksplicit giver sin mening.

I det følgende vil jeg prøve at sammenligne Karen Blixens udtalelser om kvinderollen, som hun formulerer dem i "Baal-talen" og som hun lader sine fiktive personer formulere dem, med den kvindeopfattelse som kvinderne i hendes fortællinger er eksempler på. Derefter vil den ret entydige kvindeopfattelse som herved kommer frem, blive konfronteret med en psykoanalytisk kvindeopfattelse, som efter min mening kan forklare Karen Blixens syn på kvinden.

Karen Blixen blev bedt om at holde båletalen ved den internationale kvindekongference der afholdtes i København i 1939. Det ville hun ikke, hun havde aldrig tænkt over kvindesagen, fik så rådet at begynde på det og blev færdig fjorten år senere. Da holdt hun "En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse" på Zahles Seminarium. Talen blev offentliggjort i *Det danske Magasin* i febr. 1953. Den udkom også som selvstændig bog

samme år.

I talen prøver Karen Blixen (1965, 71-95) først at besvare spørgsmålet om hvorfor der i det hele taget findes to køn. Hun prøver at besvare det ved at se kvindens opgave i reproduktionssfæren og mandens i produktionssfæren. Dertil anfører hun kejser Wilhelms parole om "Kinder, Küche, Kirche" som kvindens virkefelt. Men hvis opdragelse og kirke virkelig var kvindens domæne, ville kirkens ledelse, skolevæsen o.l. være i kvindehænder. De tre K'er gælder kun, så længe det drejer sig om at skifte bleer, gå i kirke og lave mad, men hvad der laves og læres bestemmes af mænd.

Karen Blixen mener derimod der skal være to køn p.g.a. "Vekselvirkningens Betydning" (76): det hun kalder gensidig inspiration, som næres af mandens og kvindens væsensforskel.

Næste spørgsmål bliver så hvori denne væsensforskel da består. Den går i korthed ud på at manden handler, mens kvinden er: "Mandens Tyngdepunkt, hans Væsens Gehalt, ligger i, hvad han i Livet udfører og udretter, Kvindens i, hvad hun er" (80). Kvinden er p.g.a. denne hvilen i sig selv beslægtet med kunsten.

Selv om kunst og kvindelighed nærmer sig hinanden, er der dog få kvinder der *skaber* kunstværker. Langt flere bliver selv kunstværker: skuespillerinde, sangerinde eller danserinde. Forfatter må de slet ikke være:

Jeg tror at det for mig selv, hvis jeg var Mand, ville være udelukket at forelske mig i en Forfatterinde - ja, at, selv om jeg havde mødt og følt mig dybt tiltrukket af en Kvinde, Oplysningen om, at hun var Forfatterinde ville afkøle min Følelse. (84)

Denne kvindeopfattelse betyder for Karen Blixen ikke at hun er imod kvindesagen. Hun har meget at takke kvindesagen for, men hun mener at der ikke er noget tilbage at kæmpe for. Nu er kvinderne blevet læger, dommere og præster. Derfor kan de lige så godt vise at de har sygeplejersken, den kloge kone og jordemoderen fra før i tiden med sig, d.v.s. at de først og fremmest er kvinder.

Det ser næsten ud til at Karen Blixen står positiv overfor kvindefrigørelsen, lige med undtagelse af sin egen. Kvinder må være hvad de vil, kun ikke forfatterinder:forfatterinder kan ikke elskes.

Karen Blixens opfattelse af kvindens væsen er ikke original. Den nyeste kvindeforskning har bl.a. peget på, hvorledes kvindebilledet, som det gennem tiderne er præsenteret i filosofien, litteraturen, og andre kunstarter, er præget af visse stereotyper; der kommer igen og igen i vekslende individuel forklædning. Således har f.eks. Silvia Bovenschen fundet frem til en række stereotype kvindebilleder som hun udførligt beskriver ved hjælp af eksemplariske tekster. Hun forklarer den stereotyp som også genkendes i baltalens kvindeopfattelse og som kaldes den "naturlige" kvinde, den "i sin kvindelighed hvilende" kvinde, som en projektion af menneskets længsel efter en forsoning med naturen og efter en ikke-fremmedgjort tilstand. Det er derfor kvinden efter denne opfattelse ikke kan bestille andet end at være til, mens manden, der repræsenterer kulturen, netop ikke kan hvile i sin væren, men geskæftigt må arbejde på at holde fremmedgørelsen vedlige.

Sammenligninger mellem kvinden og kunst hører med til opfattelsen af kvinden som det "naturlige" væsen. Den slags sammenligninger skyldes også mandens længsel efter et hele:

Dieses Ganze nun findet der Mann, wenn er seinen Blick zwei "Gegenständen" zuwendet: den Frauen und der Kunst. Die projizierte Verwandtschaft des Weiblichen mit der Kunst schlieszt jedoch die realen Frauen keineswegs mit ein; diese haben mit der Kunst nichts zu tun, sie sind im Gegenteil per definitionem zur Kunst unfähig. Allein die imaginierte, die symbolische Frau ist der Kunst nahe. (Bovenschen, 37)

Kvinden repræsenterer i sig selv den harmoni, som manden kun kan prøve at genskabe i kunstværket. Så forstår vi også bedre den blixenske mening om kvinder i kunsten: kvinder kan eventuelt selv være kunstværker, men det at skabe kunst er uforeneligt med det at være kvinde. Karen Blixen er således efter sin egen opfattelse p.g.a. selve det faktum at hun skaber kunst, ikke i stand til også at være kvinde, hvorved hun overtager et fuldstændig mandligt synspunkt på både kunsten og kvinden.

Når vi nu som næste skridt ser på de udtalelser om kvindesagen som Karen Blixen ikke selv lægger navn til, men som hun lader sine fiktive personer udtale sig om, får vi ikke alene bekræftet billedet fra bältalen, men også på en måde forklaret det. Udtalelserne går i retning af at det kan være godt nok med de emanciperede kvinder, men rigtige kvinder kan de jo aldrig blive. Der vil altid være noget hekseagtigt i de emanciperede kvinder, fordi de mangler den inspirerende del af deres kvindelighed. De konkurrerer i stedet for at inspirere. Og konkurrence mand og kvinde imellem kaldes "en uhyggelig og gold foreteelse".

Hovedpersonen i "Den gamle vandrende Ridder" (Blixen, 1935),

baron von Brackel, en gammel Don Juan, udtaler sig i den retning. Han fortæller om en smuk, fornem elskerinde han engang havde i Paris. De havde et spændende og spændt forhold. Damen er ikke bare billedskøn og utrolig vital, men også dødsensbleg, hvilket baronen forklarer med den kappestrid hun har med sin mand. Da det kommer til et opgør mellem hende og baronen, er det hende, der viser sig at have bedst indsigt i deres forhold. Hun bebrejder elskeren at han egentlig er forelsket i hendes mand. Og han bliver pludselig klar over at hun har ret:

det, jeg følte for den skønne, unge Kvinde, hvis Elsker jeg var, det vejede ikke op imod, hvad jeg følte for den unge Mand. Hvis han havde været imellem Gæsterne paa det Slot, hvor jeg først mødte hende, tror jeg ikke, at jeg ville have drømt om at forelske mig i hans Hustru. (82)

Det er dog ikke bare baronen der har forvekslet kønnene i sin forelskelse, det samme gør vist elskerinden og hendes ægtemand, når de konkurrerer:

Hun var skinsyg på ham, som om han havde været en anden ung Skønhed og Løvinde i Paris, en Rivalinde, eller som om hun selv havde været en ung Don Juan, som hendes Mands Laurbær ikke havde tilladt at sove. (83)

Manden er en Don Juan, men hun opfører sig som en. Hun har flere egenskaber der tyder på tvekönnethed. Baronen fortæller at der i hendes slægt var kvinder der om natten forvandlede sig til varulve. Og ikke nok med det; hun er også heks. Hun blander gift i hans kaffe.

Elskeren opdager det i tide og han styrter ud på gaden. Tilsidst sætter han sig på en bæk i parken, hvor han så møder den unge pige, som historien egentlig drejer sig om. Episoden med elskerinden var optakt til historien. Damen fungerer som modsætning til den dejlige, uskyldige Nathalie, som viser sig at være den fuldstændige kvinde, men som

baronen ikke er mand for at beholde.

Jeg vil ikke her gå nærmere ind på resten af baronens fortælling, da den ikke er relevant i denne forbindelse. Kun den digression, som findes midt imellem beretningen om de to kvinder, og som gengiver hans syn på kvindeemancipationen, interesserer os her. Den forklarer ikke bare elskerindens karakter, men tillige baronens. Den går ud på, at de unge, smukke, 'emanciperede' kvinder er blevet hekse, fordi de er jaloux på mændene: de vil være mænd selv. Mændene er på lignende måde jaloux på kvinderne, så på den måde kan der opstå ligevægt igen.

De unge hekse kan træffes på heden og under galgen: "ifærd med at kogle og blande Sejd, vilde af Skinsyge paa -lad os sige- deres Elskeres viksede Moustacher" (85). Men efter at mændene også har emanciperet sig "fra deres Manddom", kan de ligeledes mødes om natten: "han er ude efter de Urter og Tyvsfingre, hvoraf han skal brygge Gift til sin Elskerinde, hvem han misunder hendes smalle Midje og Barm". Denne mennesketype møder man overalt i Karen Blixens værker: heksen og heksemesteren, eller som Brix (1949) kalder dem, mandlige kvinder og kvindemænd.

Langbaum mener, de er "desexualized". Det er de vage, ubestemte, forfængelige mænd som Baron von Brackel, Augustus von Schimmelmänn og Prins Potenziani, de senere i "Vejene omkring Pisa" (Blixen, 1935), som kompenserer for deres manglende voksne seksualitet ved at blive til Don Juan'er. Eller mænd, som Morten i "Et Familieselskab i Helsingør", (Blixen, 1935), der mister vægt, tyngde og realitet, og som

ligeledes er en Don Juan. Det kan være den evigt rejsende som englænderen Tembu og Markus Coccoza i "Drømmerne" (Blixen, 1935) eller den tørre, strunkne ågerkarl Mr. Clay i "Den uddødelige Historie" (Blixen, 1958). I forfatterskabet sammenlignes denne type gang på gang med Odysseus, Hamlet, Faust, den vandrende Jøde, den vilde Jæger eller den flyvende Hol­länder. I en anden forbindelse (van Hees, 1979) har jeg vist hvad disse mytiske figurer betyder fra et psykoanalytisk synspunkt. De repræsenterer alle den uløste ødipal-konflikt. Hos Karen Blixens personer ytrer det sig i Don Juanisme eller dens modsætning: fuldstændig afholdenhed. Den evige rejsen skal betragtes som straf for de incestuøse ønsker.

Den engelske præst Mr. Penhallow i *Gengældensens Veje* (1944) kan betragtes som en karikatur af den slags figurer, idet man hos ham genkender næsten hele samlingen af de karakteristiske træk, der ellers er fordelt over de forskellige personer. Han har solgt sin sjæl til djævlén, han lever med sin søster, han sælger smukke, unge damer og bliver til sidst kvindemorder. En super Don Juan.

Selv om mændenes karakter ikke er uvigtig i forbindelse med en beskrivelse af kvindetyper hos Karen Blixen, skal jeg ikke gå nærmere ind på det end ved ovenstående grove skitsering, da det i første instans er kvinderne der interesserer os her.

Jeg må lige advare læseren og samtidig indrømme, at man nødvendigvis kommer til at foretage en grov reduktion, når man vil finde frem til typer i noget så kompliceret som Karen Blixens kvindelige figurer. Det er jo ikke de individuelle

kvindeskikkelser og deres skønhed i Blixens sindrige konstruktioner med de mange mytologiske, litterære og historiske allusioner, der skal undersøges, men netop kvindernes fælles træk.

Når man tillader sig denne reduktion, kan man i de mange smukke kvindeskikkelser genkende to hovedtyper, som jeg vil kalde "heksen" og "blomsten". "Heks" er det navn som Karen Blixen selv bruger i beskrivelsen af en vis type kvinder. Det er kvinden som ikke har akcepteret sin kvindelige seksualitet og som kompenserer for den ved kunstnerisk eller åndelig aktivitet. Hun er stivnet i afvisningen af seksualiteten og får derved noget uvirkeligt over sig. I det følgende skal hendes portræt udfyldes med nogle flere egenskaber og ydre kendetegn.

"Blomsten" er den kvinde som det er lykkedes for at realisere seksualiteten. Det er kvinden hvis kærlighed og dens erotiske muligheder vækkes af en mand i det rigtige øjeblik. Og det er hende som har klaret at forbinde det ethiske element med det esthetiske. Hun har ikke bare kendskab til skønheden og ånden, men også til sorg, skyld og legemlighed.

"Heksen" er som oftest hel- eller halvgammel. Når hun er ung, f.eks. en amazone som Athene Hopballehus i "Aben" (Blixen, 1935), har hun endnu mulighed for at kunne forvandles til blomst, hvis erotikken vækkes i hende af den rigtige mand eller den rigtige begivenhed.

Den ældre "heks" var altid i sine unge dage en levende personlighed, med stor sans for musik, selskabelighed, dans

o.l. Hvis hun var smuk som ung, er skønheden senere stivnet, blevet til porcelæn, marmor eller alabast. Hun har noget uvirkeligt over sig. Således har Malin Nat-og-Dag fra "Syndfloden over Norderney (Blixen, 1935) en "alfeligenende Magerhed og Lethed" (202).

Om Martine og Philippa i "Babettes Gæstebud" (Blixen, 1958), hedder det:

Som unge Piger havde Martine og Philippa været ganske usædvanlig smukke, med en Skønhed af samme lysende, næsten overjordiske Art som de blomstrende Frugttræers og den evige Sne's. (29)

Om den ene af de to hedder det, da hun er blevet gammel jomfru: Det gyldne Haar var stribet med Sølv, den blomsterskære Pande var langsomt stivnet til Alabast(59). Også Eliza og Fanny i "Et Familieselskab i Helsingør" er som unge usædvanlig vellykkede, begavede, smukke og dejlige. Fanny er på sine gamle dage en heks også af ydre. Eliza viser samme forandring som Berlevaag-søstrene:

Paa Gammeltorv forstenedes hendes store Skønhed ganske stille, næsten som med Hensigt, Dag for Dag mere til rent Marmor. Hun kunde endnu spænde omkring sit Liv med sine to, lange, smalle Hænder, og hun bevægede sig med megen Stolthed og Gratie som en gammel, hvid arabisk Hoppe, der er lidt stiv... (304)

Det er Karen Blixen selv der mere eller mindre eksplicit kalder denne kvindetype for heks. Således Malin Nat-og-Dag: "en Heks havde hun altid lignet..." (202). Typisk for de gamle "hekse" er desuden deres store næser, som altid beskrives som enten fin eller stolt: Fanny "kunde ... se sin egen fine store Næse ... (311). Malin Nat-og-Dag: "sit stolte, gamle Navn havde hun jo altid baaret, tilligemed sin overmaade stolte, store Næse ... (196). Bedstemoderen Carlotta i "Vejene omkring Pisa" (hun anses først for en

gammel herre, fordi hendes paryk er faldet af): "Lænet mod den sønderslagne Vogns Bagsæde sad en skaldet, gammel Herre med et fint Ansigt og en stor Næse ..." (14). Endelig har "heksene" altid spændende knogler: de ligner dødninge eller deres fine benbygning omtales. Om Athene Høpballehus i "Aben" tænker frieren Boris: "Hun maatte ... have et yndigt, et udsøgt skønt Skelet. Hun vilde ligge i Jorden som en uforlignelig Knipling, et Kunstværk af Elfenben" (155). Fanny og Eliza viser en stor lighed med et dødningehoved. Det samme gør Malin Nat-og-Dag: "Hun havde paa sine Skuldre det Dødningehoved, som Apotekerens sætter paa sine Giftflasker" (269). Om Malli i "Storme" (Blixen, 1958) tænker hendes faderlige theaterinstruktør: "hendes Benbygning er saa overmaade skøn" (79). Og sidst men ikke mindst har disse damer et udtalt ønske om at have vinger eller en stor lyst til at flyve.

Fanny ønsker sig i konversationen med biskoppen et par vinger. Hun siger hun ikke ville være i tvivl et øjeblik; hun ville straks flyve væk.

Man skulle tro at en kvindes ønske om at have vinger var et symbol på hendes befriede seksualitet. Men sådan er det ikke hos Karen Blixen. Når hendes kvindelige figurer ønsker sig vinger, skal det tolkes som et symbol på deres tvekønnet-hed. Den første antydning derom findes i Agnese, Rosinas maskuline veninde i "Vejens omkring Pisa". Hun kan finde på alt, hun skriver komedier, hun stiger til hest i mandeklæder. I historien tages hun for en ung mand. Hun siger ganske vist at hun ikke ville bryde sig om at være en ung

mand, men kvinde i blixensk forstand er hun heller ikke villig til at blive. På historiens nutidsplan møder hun ved et tilfælde den unge mand, som voldtog hende et år før. Da det viser sig, at han angrer, tilgiver hun ham. Derefter åbenbarer han hende sin kærlighed, men hun afviser ham; hun vil hellere flyve:

Hun saa ud som en ung Vognstyrer, der drikker Vinden af sin egen Fart, og er sikker paa at sejre i Kapkørslen. Det var tydeligt, at Tanken om stærk Fart i Øjeblikket var hende dyrebar fremfor alle andre. (65)

Den bevingede kvinde kan i Karen Blixens univers kun blive 'rigtig' kvinde, når vingerne forbindes med det jordiske element. Vingerne står for ånden, det spirituelle, det etiske (cf. Langbaum, 247-255). Og den kvinde som kun har realiseret den spirituelle del af sin personlighed, kan ikke realisere sin seksualitet. For hertil har hun også brug for det jordiske, esthetiske, sanselige. "Heksen" har kun det ene, hvilket bekræftes af resten af hendes beskrivelse: det alfeagtige, uvirkelige, stivnede, den falliske store næse og det døddningeagtige. Forbindelsen mellem vinger og mangel på realitet lægges flere gange i forfatterskabet i en gengivelse af samme samtale om vinger og kvinder.

I *Den Afrikanske Farm* (1937) refereres en samtale med gamle Mr. Bulpett. Han siger han ville tage imod vinger, hvis de blev tilbudt ham: "Men jeg ville nok betænke mig, hvis jeg var en Dame". Denne samtale bearbejdes i "Et Familielskab i Helsingør". Der mener biskoppen at kvinder kun kan elskes, fordi de ikke har vinger og ikke kan flyve væk som heksen Lilith. Teaterdirektøren tilføjer at kvinder er som poesi. Det må være den samtale der refereres til i "Storme",

hvor hr. Sørensen minder: "min højsalige Direktør i København forklarede mig, at her paa Jorden Kvinden forholder sig til Mandfolket, som Verset til Prosaen". Denne replik befinder sig i teksten i et sammenhæng, hvor han diskuterer med sig selv, om det ville være ønskeligt for en skuespillerinde at have vinger. Såvidt "heksenes" egenskaber.

Overfor "heksen" står "blomsten". Det er et navn jeg selv har valgt at give typen, fordi Karen Blixen i beskrivelsen af denne type kvinder ofte anvender adjektiver og metaforer fra blomsterverden.

Det er den unge, rødme, blussende, smukke brud eller den unge pige i det øjeblik kærligheden vågner i hende.

Således Rosina i "Vejene omkring Pisa" der i en erotisk ladet situation rødmer over hele kroppen som en oleanderblomst.

Elisa i "Et Familieselskab i Helsingør" ser, i det øjeblik hun bliver sig sin kærlighed til sin bror bevidst, ud som "en kysk blussende Brud" (325). Også ældre damer kan forandre sig; de kan blive "blomster" efter et helt liv som "heks". Således Pellegrina Leoni i "Drømmerne". Hun har mistet sin kunst, i hendes tilfælde sin sangstemme, ved en ildebrand i operaen. Efter ildebranden rejser hun rundt og skifter hele tiden identitet. Ved at genopleve den traumatiske begivenhed, ildebranden var for hende, kan hun tage sin reelle eksistens på sig, hvilket vil sige sin seksualitet. Hun overskyldes af:

en dyb mørk Farvebølge, som en ung Bruds Rødme, som lige nylig Rødmens i den gamle Jødes Ansigt. Den steg fra Nøglebenet helt op til Haarrødderne. (433)

Således har "hekse" altid mulighed for at blive til "blomster". Ellers er det de uvakte, smukke unge piger der begynder at

blomstre, når den mand dukker op, der ved at vække hendes kærlighed.

Det gælder altså som førnævnt Rosina, Eliza og Pellegrina, men også den gamle Charlotta i "Vejene omkring Pisa", den unge pige Calypso i "Syndfloden over Norderney", de kvindelige hovedpersoner i "Ringene" (Blixen, 1958), i "Onkel Seneca" (Blixen, 1975), i "Ehrengård" (Blixen, 1962) og i "Den u dødelige Historie" (Blixen, 1958).

Der er nogle af "heksene" for hvem det aldrig lykkes at blive til "blomster". Det er ikke altid at grunden til det er klar. En ulykkelig begivenhed, den elskede unges død eller en incestuøs binding til en faderfigur kan være grunden, men den kan også være mere indviklet.

Ved hjælp af analysen af "Storme" skal jeg prøve at påvise en vigtig faktor der kan føre til at en ung pige bliver til "heks". "Storme" handler om den unge pige Malli. Hun er først nærmest kønsløs, men vækkes derefter til kærligheden. På grund af en ulykkelig begivenhed bliver hun nødt til at opgive "blomst"-siden af sit væsen. Det er sandsynligt at hun vil ende som "heks", i dette tilfælde skuespillerinde.

"Storme" handler om en skuespillerinde, Malli, datter af en skotsk kaptajn og en norsk hattesyerske. Malli har aldrig set sin far. Han sejlede et par måneder efter brylluppet, efterladende konen en stabel guldmønter. Han lovede at komme igen efter et par måneder, men han kom aldrig tilbage. I byen hvor Malli vokser op, mener man, at han allerede havde en kone i Skotland. Men moderen tror ikke på mandens troløshed. Hun er

overbevist om, at manden er forlist. For hende er den levende Malli netop beviset på, at manden er død, for sådan et barn kan ikke have en troløs fader. For pigen er faderen en stor helt. Hun er stolt af ham og tager ham som eksempel. Hun opfører sig i det hele taget så pænt som muligt, for at byen ikke i hendes opførsel skal se et bevis på faderens slethed. Pigen rejser bort med en skuespillertrup. Efter et par måneder bliver hun udvalgt til at spille Ariel - luftånden - i Shakespeares *Stormen*.

På en af skuespillernes rejser kommer skibet i fare. Passagererne tager i land med en redningsbåd, men Malli afstår sin plads til en såret sømand. Malli bliver i den følgende nat med den vældige storm skibets redningsmand. Hun giver ordrer og hjælper selv med. Ved hendes faste holdning reddes skibet. Hun har hele natten en ung mand ved sin side, Ferdinand, af samme navn som prinsen i *Stormen*. Hun modtages som heltinde i byen, bor i skibsrederens hus og bliver forlovet med sønnen Arndt. Efter kort tid skal Arndt på forretningsrejse. Mens han er væk, dør Ferdinand som følge af en kvæstelse fra stormnatten. Dette dødsfald tager Malli sig meget nær. Hun bliver ulykkelig, stiv og bleg. Det ser ud, som om hun står foran et valg. Arndts fader prøver at hjælpe hende ved at fortælle, at der i hans familie er en tradition, der siger man skal slå op i bibelen, når man befinder sig i en svær valgsituation. Det gør Malli: hun slår op på Jesaia 29, 1: "Ve, Ariel, Ariel! Du skal blive fornedret!" og så videre.

Dette afgør hendes valg. Hun opsøger hr. Sørensen, den fader-

lige theaterdirektør og beder om lov til at fortsætte med truppen. Direktøren lover at rejse to dage efter. Han har derefter en samtale med Malli, der viser at han forstår hendes ulykke. Malli tager tilbage til skibsrederens hus og skriver et brev til Arndt om at hun elsker ham og derfor må rejse fra ham. Så vidt handlingsreferatet.

Malli identificeres i historien selvsagt med Ariel, men desuden med visse andre. Skibet som Malli redder i land hedder "Sofie Hosewinckel", efter den gamle skibsreders søster, der døde som ung pige. I skibsrederens hus bliver Sofies værelse sat i stand til Malli, og det er for huset og dets beboere, som om Sofie er kommet tilbage. Den gamle skibsreder forryn- ges ved pigens tilstedeværelse og han bringer gaver med hjem til sin kone og til Malli. Skibsrederens kone er en tavs dame. Malli sammenligner hende med dronning Thora i Oehlenschlägers tragedie *Axel og Valborg*, hvor hun har én replik, men trods dette opfattes som retfærdig og god.

Den slags sammenligninger møder man ofte hos Karen Blixen. De ser ret tilfældige ud, men er det langt mindre. De spiller altid en rolle for forståelsen af hvad der virkelig sker i fortællingen. Axel og Valborg i Oehlenschlägers tragedie har et blodskamsforhold som ender med begges død. Når Arndts moder sammenlignes med kongens moder i skuespillet, da må Arndt være den onde konge, der vil røve Valborg fra sin elskede slægtning. Den elskede slægtning er Ferdinand som dør af sin ulykkelige kærlighed til Malli. Der antydes også at det er den virkelige grund til Ferdinands død. Om Ferdinand

og Malli siges der på et tidspunkt, at de kom til at ligne hinanden som bror og søster.

Malli identificeres med sin fader. Faderen sagde til moderen, da han gjorde kur: "Det er jo Havet, som har bragt mig, mit lille Hjerte,[...] Stands Bølgeslaget, stands Hjerteslaget "

(84). Malli kommer ligeledes fra havet. Efter hendes ankomst tænker hendes nye husfæller:

De kunde ikke vide om Havet, den evigt nærværende og evigt udgrundelige højeste Magt, virkelig havde sluppet hende. Vilde ikke den næste af de lange Bølger, der løftede Fartøjerne i Havnen 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? (100)

Der antydes også at faderen ikke var en vanlig sømand, men et spøgelse. Mallis moster fortalte Malli engang, at hendes far slet og ret ikke var en skotsk sømand, men at han i virkeligheden var Den flyvende Hollænder. Den flyvende Hollænder (cf. van Hees, 160 ff) er prototypen på et spøgelse fra havet. Han er frygtløs som Malli var det i stormnatten, han er substansløs og vægtløs som Jochum Hosewinckel er det på sine gamle dage, han er troløs som Malli bliver det overfor Arndt. Troløs er hannødt til at være, fordi sagnet vil at han går i land hvert syvende år for at finde sig en kone, som han så skal forlade igen. Faderens identitet som flyvende Hollænder bekræftes nærmest tilfældigvis af Jochum Hosewinckels tanker om hans navn Ross:

Jochum Hosewinckel huskede med eet en gammel svensk Kommandør Ross, hans Faders Ven, der ogsaa havde været af skotsk Oprindelse og over hvis Figur der ogsaa havde hvilet nogen Hemmelighedsfuldhed. Kommandøren kunde meget vel have været en Slægtning af den forsvundne Skibskaptajn, og man kunde her have at gøre med en virkelig Helteet. (113)

Malli sammenlignes af hr. Sørensen med King Lears datter Cordelia: "Han følte, først, at deres Gruppe nu formede sig som

den gamle ulykkelige Konges og hans tro Datters " (136) Malli er også et skib: efter at hun har reddet skibet i stormnatten bliver hun i skibsrederens hus symbol på skibet selv. Desuden bruges der flere gange metaforer, der identificerer Malli med et skib:

Skibet har ligget i Vindstille, eller har hugget i urolige Strømninger, nu svulmer de hvide Sejl, det gaar fremefter mod det aabne Hav! (87)
Malli gik lydløst sin stormægtige Kurs, saa dristigt og sikkert som om Kaptajn Ross havde staaet til Rors. (87)

Altså:

1. Malli identificeres med Sofie.
2. Hendes Valborg-side er et symbolsk udtryk for den incestuøse forbindelse med den brøderlige Ferdinand.
3. På lignende måde udtrykker Cordelia-siden faderbindingen til de to faderlige figurer: Jochum Hosewinckel og hr. Sørensen.

Her har vi en hel række antydninger om de incestuøse bindinger der forhindrer Malli i at antage en selvstændig seksuel identitet.

Men der er mere: Malli er ikke bare bundet til faderen, hun identificeres også med ham. Dette faktum plus skibs-metaforerne repræsenterer den mandlige side af hendes identitet.

Hvis den bliver den overherskende, kan det tyde på, at hendes incestuøse binding i virkeligheden er af homoseksuel art, d.v.s. at hun er bundet til sin moder.

Malli vil i så fald være fastlåst i en såkaldt negativ ødipal-konflikt. Betegnelsen negativ ødipal-konflikt bruges om den fase i pigens udvikling, der går forud for ødipalfasen, hvor pigen endnu ikke har skiftet objekt, d.v.s. stadigvæk har sin mor som kærlighedsobjekt. Jeg vil komme tilbage til

de psykoanalytiske forudsætninger for denne antagelse. Men først skal vi undersøge om Malli virkelig er bundet til sin mor.

Malli er i begyndelsen nærmest kønsløs. Det er derfor hun kan spille Ariel, den mandlige luftånd:

It is because the girl Malli is still all potentiality, because she has not yet discovered her body, has not yet been born as woman, that she is right for an epicene spirit like Ariel. (Langbaum, 255)

Hun er hverken kvinde eller mand, men hun er heller ikke heks. Hvis hun i virkeligheden havde vinger, så ville hun netop ikke kunne fremstille Ariel, mener hr. Sørensen.

I repetitionstiden for skuespillet har Malli endnu begge muligheder i sig: hun kan være både mand og kvinde. I stormnatten realiserer hun sin mandlige side ved at identificere sig med faderen, ved at være en sømand og en frygtløs flyvende Hollænder. Hendes mandlige identitet viser sig helt konkret i hendes påklædning da hun bæres i land:

hun havde ombyttet sit vaade Tøj med en Fiskers Trøje, Bukser og Søstøvler, og i disse Klæder, der var for store til hende, saa hun ud som en Skibsdreng. (97)

Men lige efter forvandles hun til kvinde, i det øjeblik folkemængden henrykt råber hendes navn:

saa at Luften dirrede derved. Og da gav hun sig - i den dybe Rødme der steg op i hendes Ansigt, i et stort svimlende Blik og i en eneste Bevægelse - helt over til Folkemængden, ligesaa henrykt, ligesaa ellevild som den selv. (98)

Den dybe rødme er hos Karen Blixen altid tegn på akception af seksuel identitet. Det er som om Malli får sin identitet som kvinde idet folkemængden råber hendes navn netop i det øjeblik hun ligger i en smuk ung mands arme: "Malli stirrede ind i hans Ansigt, og hun syntes at hun aldrig hav-

de set saa skønt et Menneskeansigt" (97). Og så bekræfter den smukke unge eventyrprins hendes kvindelighed ved et kys. Og ganske rigtig bliver Malli smukkere og mere kvindelig efter denne begivenhed.

Hun og Arndt bliver forlovet, de er lykkelige. Men allerede i skildringen af denne lykke antydes den kommende ulykke ved Mallis holdning: hun synker ned foran sin forlovede og siger de samme ord til ham som hendes fader brugte overfor moderen i forlovelsestiden: "'Nej, lad mig ligge her,' sagde hun, 'det passer allerbedst'" (117). Lidt efter rejser Arndt bort for et par dage. Malli besøger Ferdinand, den unge mand som var ved hendes side i den farlige stormnat. Ferdinand er da lige død. Mallis bestyrtelse og ulykke efter dette dødsfald er uforståelige, medmindre man får øje på hvad Ferdinands død betyder for Mallis seksuelle identitet.

Malli ser på den døde unge mand og rører ved hans ansigt: derved kommer hun til at ligne ham: "Hendes eget Ansigt antog herunder hans Ansigts Udtryk, de to kom til at ligne hinanden som Broder og Søster" (119). Her starter identifikationen med Ferdinand, som bliver fuldstændig, da Ferdinands moder klager over at hun ingen forsørger har mere:

Det var hendes egen Moders Bekymring for Brødet til sig og sit Barn, Hun saa sig om og genkendte nu ogsaa den fattige, trange Stue. Dette var jo hendes eget Hjem, her var hun vokset op. (119)

Herefter bliver Malli forandret igen; hun er ved Ferdinands død kommet tilbage i den gamle situation, fra før hun blev kvinde. Dette illustreres igen ved hendes ydre:

Hun var igen Pigen med det stive, hvide Ansigt og de mørke Ringe under Øjnene, lænnet i alle Ledemod, som var blevet bragt ind fra Skibbruddet. (120)

Hvad er det som sker med Malli? Ved Ferdinands død som følge af stormen er Malli blevet mindet om sin egen moder og om sin rolle overfor hende. Malli har hos moderen, som hun følte hun skulle beskytte, altid spillet den manglende faders rolle, tvunget dertil både af moderen, af omstændighederne og af sig selv. Datteren overtager mandens rolle: "Hun stod, som en Skildvagt i Vaaben, paa Post for Madam Ross ..." (86) Med denne sammenligning antydes den falliske betydning, pigen har for moderen. Mere subtilt kommer den til udtryk i en omskrivning som kan findes flere steder i forfatterskabet:

Da Malli voksede til forstod Pigen, uden at hendes Moder nogensinde havde - eller kunde have - udtrykt det i Ord, hvilken mægtig og hemmelighedsfuld, paa een Gang *tragisk* og *lyksalig* Betydning hun, i selve sin Eksistens, havde for denne blide, ensomme Moder. (85)

Udtrykket om de manglende ord for dette "sælsomme" eller "hemmelighedsfulde" bånd fandtes i "Et Familieselskab i Helsingør" om de tre søskende De Conincks incestuøse forhold:

Selv om hun ikke havde kunnet sætte det i Ord, saa følte hun tydeligt nok [...] den Skæbne, som hang over Slægten, og som bandt disse Søskende sammen ... (274)

I *Gengældensens Veje* bruges lignende ord om de to veninder der sammen har stået mange farer igennem for tilsidst at blive lykkelig gift:

Hun tænkte paa Zosine, men hun vilde ikke have kunnet give sine Tanker Ord, ikke engang for sig selv. Af alle de Oplevelser, der havde forenet de to unge Piger, havde ingen bundet dem saa sælsomt og skæbnesvangert sammen som denne sidste: at de var blevet gift paa samme Dag. Ingen gamle nordiske Helte, der havde blandet Blod, kunde have følt en mere gaadefuld og evig Samhørighed end de to Veninder efter deres Bryllupsdag.

Men de havde begge lige dybt følt, at Ord fra nu af var overflødige imellem dem. De korte, blide, lykkelige Blikke, som de af og til vekslede, udtrykte mere, end de nogensinde havde sagt, eller nogensinde vilde kunde sige til hinanden. (Blixen, 1965, 318-319)

Hvad er nu denne sælsomme hemmelighed som de to piger ikke har ord for? Jeg mener at det er deres fantasiforestilling

om, at de er blevet gift, ikke med hver sin mand, men med hinanden.

Det er ikke andet end latent-homoseksuelle forhold der ligger bag disse sælsomme ordløse følelser. Hos de tre De Coninck-søskende er det Fanny, der identificerer sig med broderen Morten i hans kærlighed til søsteren Eliza. Det vil sige jeg vil ændre min mening om Fanny, som jeg først fremsatte den. Fanny er jaloux på Morten og ikke på Eliza, der ser sin kærlighed til broderen besvaret. Fanny vil selv være som Morten og gøre som han: rejse verden rundt, have mange koner, eje et skib og elske sin søster.

Disse ekskursioner for at vise at den latente homoseksualitet ikke er enestående i forfatterskabet.

I "Storme" er den latente homoseksualitet mest tydelig, fordi vi der har at gøre med en udvikling fra den til en befrielse ved en heteroseksuel kærlighed og et tilbagefald til den homoseksuelle position, forårsaget af et dødsfald og deraf kommende skyldfølelser hos pigen.

I "Storme" er hemmeligheden forøvrigt slet ikke så hemmelig mere, selv om hverken datteren eller moderen kan "sætte det i Ord". Det gør til gengæld den skjulte fortæller:

Hun blev forelsket i sin Datter, som hun engang havde været det i hendes Fader, [-] Hun blev rød og bleg i Malli's Nærværelse, og bævede naar Pigen gik fra hende, hun følte sin egen Vilje afmægtig overfor sit Barns Blik og Stemme, og der var i denne Afmægtighed en drømmeagtig, genopstanden Salighed.

Da hun tilsidst, i en stormende og taarevædet Samtale, gav Pigen sin Velsignelse, var det for hende som om hun holdt sit Bryllup om igen. (89-90)

Det er derfor Malli forstår at hun aldrig kan være Arndt en god kone. Hun vil ikke kunne klare den erotiske side af kærligheden. Hendes angst i den henseende bekræftes af bibeltekt-

sten, som siger, at Ariel lader den hungrige hungrig og den tørstige tørste. Malli tager definitivt faderens rolle på sig, idet hun siger Ariels replik fra 1. akt. Ariel siger der til prins Ferdinand, som han skal føre til Miranda, at hans fader ligger på havets bund (cf. Langbaum, 260). I replikken ændrer Malli "din Fader" til "jeg": det er hende selv, der ligger på havets bund og hvis rette element er havet. Det skal opfattes som et tilbagefald til moderbindingen. Malli har ikke kunnet tage sin kvindelige identitet på sig og har igen valgt identifikationen med faderen. Konkret ytrer det sig i, at hun igen bliver skuespiller:

"Fem Favne dybt har jeg nu mit Bo,
Koral af Knogler blev skabt,
til Perler blev mine Øjne to,
slet intet af mig gik tabt." (139)

Og "faderen", hr. Sørensen, giver med en anden replik fra slutningen af Shakespeares tekst, Malli sit samtykke til det valg hun hermed gør: "Vend da tilbage til dit Element!" (139).

Selv om den som model er tilstrækkelig til at forstå Mallis konflikt, forudsætter betegnelsen "negativ ødipal-konflikt" egentlig en for enkel opfattelse af den kvindelige homoseksualitet. Betegnelsen bruges om det præ-ødipale stade i pigen udvikling, da hun endnu har moderen som kærlighedsobjekt. Den går ud fra at pigen gennemgår hele udviklingen fra opdagelsen af moderens kastration til objektskiftet, når pigen tager faderen som objekt for sin kærlighed. Hun ønsker egentlig at bemægtige sig hans penis og kan kun akseptere sin kvindelighed ved at forandre det ønske til et ønske om

at få et barn af faderen. Derved kommer hun i en situation der svarer til drengens ødipal-situation: hun betragter moderen som rivalinde. Drengen befries fra ødipal-konflikten ved fader-identifikationen, d.v.s. at han af angst for kastration opgiver moderen som kærlighedsobjekt og beslutter sig til at blive som sin far senere.

Pigens konflikt skulle være sværere at løse ved at hun ikke kan befries ved hjælp af kastrationsangst, eftersom hun opfatter sig selv som allerede kastreret. Hendes befrielse fra ødipal-bindingen sker derfor mere langsomt, men i princip ved hjælp af en moder-identifikation der svarer til drengens fader-identifikation.

Teorien om denne kvindelige ødipal-konflikt forudsættes i opfattelsen af dens mulige negation. Freud vedkendte sig dog selv det foreløbige i denne teori. Kvindens psykoseksuelle udvikling er netop et af de områder i Freuds model, der har været flittigt udfyldt, ændret og bearbejdet, uden at der dog er fremkommet en klar entydig opfattelse. Cf. f.eks. Dines Johansen : (149)

En radikal anden opfattelse fremsættes fx. af Karen Horney i "Die Angst vor der Frau" (1932) og "Die Verleugnung der Vagina" (1922), hvor vagina, som ifølge Freuds opfattelse først får betydning i puberteten, ikke er ukendt, men fortrængt eller fornægtet, hvorfor pigens penismisundelse kan anses som et sekundært fænomen. Ligeledes har Melanie Klein et fra Freud forskelligt syn på udviklingen af den infantile kvindelige sexualitet, der minder noget om Horney's, men som især er karakteriseret ved, at den ødipale fase for pigernes vedkommende indtræder meget tidligt, lige efter det orale stadium, når brystet afløses af penis som dominerende indre objekt.

Horney's aggressive kvinde-opfattelse fandt sin modsætning hos f.eks. Helene Deutsch. Hun mente, at kvinden fandt sin rolle i aksepten af sin passivitet og masochisme, hvad hun ikke opfattede som en patologisk udvikling, men som den nor-

male kvindelige situation.

Kleins opfattelse videreudvikles af Jones og andre i England og i seneste tid af en række franske psykoanalytikere.

Således mener Janine Chasseguet-Smirgel, at pigens afhængighed i spædbarnsalderen får hende til at opfatte moderen som almægtig. Senere flyttes denne opfattelse af almagt over på faderen: pigen ønsker sig faderens penis for at kunne gøre sig uafhængig af moderen.

Når pigen skifter kærligheds-objekt, flyttes alle dårlige egenskaber over på moderen, især når der er mange frustrationer i mor-datter forholdet. Faderen bliver det "gode" objekt: han idealiseres.

Når der opstår for mange frustrationer i forhold til moderen og for stor idealisering af faderen, bliver en reel identifikation med moderen umulig for pigen. Så vil hun overtage faderens idealiserede almagt, hans penis og dermed overvinde den fjendtlige moder. Dette kan føre til latent eller åben homoseksualitet. Men i hvert fald fører det til skyldfølelser, især i forbindelse med aktiviteter der opfattes som falliske, f.eks. intellektuelle og kreative aktiviteter.

Kvinnens skyldfølelse overfor faren slår ikke bare ut på det seksuelle området [-]. Den kan også strekke seg over til hennes ytelser på andre felter dersom de får en ubevisst fallisk betydning. Hemninger knyttet til denne skyldfølelsen er etter mitt syn den viktigste årsaken til kvinnens plass i kulturen og samfunnet i dag. [-] For begge kjønn har vellykket intellektuel aktivitet som ubevisst ekvivalent å ha en penis. For kvinner betyr dette at de har farens penis, som de altså har tatt fra moren, i det ødipale drama. Men i tillegg har de også *kastrert faren*. (Haugsgjerd & Engelstad, 20)

Karen Blixens opfattelse, at "emanciperede Kvinder" er ukvindelige, deles altså af mange, omend som oftest ubevidst.

Karen Blixens "hekse", der flyver på deres kosteskafter og laver andre ukvindelige ting såsom at konkurrere med mænd eller være kunstner, kan i hvert fald ikke være "rigtige" kvinder eller "blomster", d.v.s. realisere et lykkeligt seksuelt forhold og føde børn.

En kvindelig forfatter kan således i den forbindelse kun tolkes fallisk, idet hun udfører både intellektuel og kreativ aktivitet, mens samtidig det redskab, hun bruger, pennen, tolkes som et fallisk symbol. Derfor mener Karen Blixen, at hun, "hvis hun var en Mand", ikke ville kunne forelske sig i en kvindelig forfatter.

Karen Blixens kvinder er, hvad enten de er "hekse" eller "blomster", eksponenter for den kvindeopfattelse, der mener at kvindelighed og udadvendt aktivitet er uforenelige.

Psykoanalysen kan hjælpe os til en bedre forståelse af fejltagelsen i Karen Blixens opfattelse. Forstå mig ret: hun tager ikke fejl i beskrivelsen af de kvinder, der som Malli ikke kan integrere heks- og blomstsiden af deres væsen. Det er der i realiteten mange kvinder der ikke kan.

Men hun tager fejl, når hun i bältalen støtter den traditionelle kvindeopfattelse, der mener at rigtig kvindelighed og udadvendt aktivitet per definition er uforenelige.

Fejltagelsen skyldes det faktum, at samfundsmæssig aktivitet i det ubevidste forbindes med "mandlighed", idet den betragtes som fallisk, hvilket lige så ubevidst fører til skyldfølelser over tyveriet af den dertil fornødne fallos. Chasseguet-Smirgel viser med en række kliniske eksempler, at både skyldfølelsen og eventuelle hæmninger i kvindens

aktiviteter forsvinder, når skyldfølelsen over den fantaserede kastration af faderen er blevet bevidstgjort. Det gælder for Malli som for andre "emanciperede Kvinder" at akseptere skyldfølelsen over de falliske egenskaber og at gøre den til en del af kvindeligheden. Den negative ødipal-binding går ikke forud for den positive, men den foregår samtidig med den. Det gælder om at akseptere denne dobbelthed i seksualiteten.

Considérez, comme je le fais, que l'envie du pénis procède du *désir de se dégager de la mère* entraîne à modifier quelque peu l'ordre de succession des séquences: la fille aurait à la fois envie d'un pénis et de se tourner vers son père, aidée en cela puissamment par ses désirs fondamentalement féminins, pour se détourner de sa mère; L'envie du pénis et le désir érotique du pénis ni seraient pas en opposition, mais profondément complémentaires, et permettre la satisfaction symbolique du premier serait un pas vers l'intégration du second. (Chasseguet-Smirgel, 21)

Det revolutionære og befriende i denne opfattelse er, at pigens penismisundelse kan være til stede *samtidig* med behovet for faderen som kærlighedsobjekt. For den voksne kvinde må det betyde at den symbolske tilfredsstillelse af de falliske behov og erkendelsen af de skyldfølelser dette vil føre med sig, er et nødvendigt skridt på vejen til integration af den kvindelige seksualitet.

Hvis Chasseguet-Smirgel har ret - og det mener jeg bestemt hun har - da bliver vi nødt til at akseptere penismisundelsen som en kvindelig psykologisk realitet og da kan vi ikke længere betragte den som et patriarkalsk påfund. Jeg er klar over, at mange feminister ikke vil være glade for at akseptere denne realitet. Men indsigten om penismisundelsens eksistens kan vel også lette bearbejdelsen af den og især af de skyldfølelser der ligger bag.

Når kvinden altså tillader sig opfyldelsen af de "falliske" behov uden skyldfølelser, er det også lettere for hende at

akseptere sin kvindelige seksualitet. Denne løsning kommer Karen Blixen meget nær, når hun foreslår kvinderne i båltalen at integrere de "falliske" aktiviteter og den "kvindelige" varen. Men hun tillader ikke sig selv denne løsning. Der findes visse aktiviteter, såsom at være forfatter, som ikke kan forbindes med "kvindelighed." Hendes fiktive kvinder er udtryk for den splittelse, der nødvendigvis må følge deraf. Løsningen for dem er, at de vælger enten heks- eller blomstsiden af deres væsen, hvad der kan medføre en fornægtelse af den anden side. I forfatterskabet betragtes det da også for "heksene" som en stor ulykke at miste eller aldrig opnå kvindeligheden, mens det tilsvarende for "blomsterne" ikke opfattes som et tab at undvære den udadvendte, samfundsmæssige del af deres væsen.

Karen Blixens fiktive kvinder lever ganske vist ikke i vores tid, hvor det helt givet er umuligt for en kvinde at nøjes med at sidde og "blomstre" indendørs. Men i Karen Blixens feodale samfund var den blomstrende, naturlige kvinde også kun en påstand eller højst en utopi.

Susanne Fabricius har i en artikel sammenlignet opfattelsen i båltalen og den første daguerrotypi med det kvindesyn, Karen Blixens fiktive kvinder repræsenterer. Susanne Fabricius' udgangspunkt og konklusion er, at båltalen repræsenterer et frygtelig reaktionært standpunkt, som skal glemmes hurtigst muligt. Men dette standpunkt modsiges nærmest af det kvindesyn, som de fiktive kvinder er repræsentanter for. Ifølge Susanne Fabricius overtager Karen Blixen i båltalen mandssamfundets kvindesyn, som hun finder støtte for hos

"sine yndlingsforfattere, Goldschmidt og Kierkegaard, der om ikke andet begge delte deres samtids syn på kvinden som passivt, vegeterende, hemmelighedsfuldt væsen" (67). Susanne Fabricius betragter derimod de fiktive kvinder som langt mindre reaktionære, idet de kan fortolkes som udsagn om, hvordan mænd undertrykker kvinder seksuelt og psykologisk. Susanne Fabricius genkender i en række blixenske kvindeskikkelser den jungske kore-arketype, som hun anvender med det nødvendige forbehold.

Ved en guddommelig pige eller kore, som typen også kaldes, forstås en pige, der står på overgangen mellem barn og voksen. I denne situation er hun i sig selv en totalitet, som udtrykker ligevægten mellem stærke fuldstændige sammenbrud. Det er det, der sker i mødet med manden, som bliver dødbringende. (73)

Jeg er ikke så lidt uenig med Susanne Fabricius. Mit udgangspunkt var også at undersøge den store modsætning mellem kvindesyntet i fortællingerne og det i bältalen. Men efter analysen af en række fortællinger kom jeg til den konklusion, at modsætningen slet ikke er så stor som den kan synes. Karen Blixens syn på kvinden og manden er langt mere forsonende end Susanne Fabricius mener.

Ganske vist er der en række kvinder i forfatterskabet, som ikke finder forløsning i kærligheden. Men på den anden side er der flere kvinder i fortællingerne der virkelig forløses ved kærligheden, hvor sent det end sker i deres liv (Pellegrina, Calypso, Carlotta o.s.v.). Der vil jeg bestemt modsige Susanne Fabricius' konklusion om, at de med undtagelse af en eller to, allesammen bliver ved at være forbitrede og uforløste.

Susanne Fabricius' konklusion om kvindernes undertrykkelse

er baseret på antagelsen om den ene tilgrundliggende arketype i kvindeskikkelserne:

De guddommelige piger hos Karen Blixen er meget forskelligartede, men de ledsages altid af et sæt stereotype signaler: de hviler i sig selv [-], de er frygtløse, står ret op og ned, når de modtager skæbneslaget, de er selv ofte besat af blodtørst, skeletter og kranier klapper i baggrunden. (75)

De fleste af-ovenstående egenskaber genfindes i min beskrivelse af "heksene", med undtagelse af den første. Den hører ikke i rækken. De kvinder hos Karen Blixen, som ledsages af frygtløshed, skeletter og blodtørst, har vægtløshed og flyvskhed som egenskab. Mens på den anden side en kvinde som hviler i sig selv, netop ikke lider af frygtløshed og blodtørst. Hun har aksepteret virkeligheden, dermed også f.eks. ting som frygt og døden som en realitet.

Jeg mener altså at det giver mere indsigt i hvad der sker med kvinderne, når man skelner mellem to typer, den ene som jeg kalder "heks" (og som svarer til kore-pigen hos Susanne Fabricius) og den anden som jeg kalder "blomst". Men lad mig endnu en gang understrege at sådan en inddeling er en konstruktion, som skal lette oversigten, men som ikke er absolut. Der kan findes undtagelser: skikkelser som ikke rigtig lader sig passe ind i hverken den ene eller den anden gruppe.

Jeg er enig med Susanne Fabricius, når hun siger at denne mand-kvinde problematik er den vigtigste i forfatterskabet. Når vi alligevel kommer til så forskellige konklusioner, har det for mig at se to grunde.

Den første er tiden: i en begyndende rødstrømpetid førte opdagelsen af den feministiske synsvinkel i litteraturstudiet

først og fremmest til påpegning af kvindernes undertrykkelse, som den er fremstillet i litteraturen. Otte år efter og med hensyntagen til alt hvad der er skrevet og snakket af kvinder i mellemtiden, tror jeg tiden er inde til at forskubbe opmærksomheden og rette den mod kvinderne selv. Resultaterne vil sandsynligvis ikke være så fordelagtige for os selv og de vil sandsynligvis ikke bekræfte opfattelsen af kvinden som offer for mandssamfundet. På trods af kravene om et alternativ og en strategi, er det offer-synspunktet som i overvejende grad er kommet frem som resultat af sidste ti års feministiske litteraturanalyser. Efter min mening er det på tide at kvinderne opdager selvundertrykkelsen. Denne opdagelse vil lettere føre til alternative strategier, da den også placerer ansvaret hvor det hører hjemme: hos kvinderne selv.

Den anden årsag til Susanne Fabricius' og min uenighed ligger i metoden. Den jungske læsning, især af en forfatter som Karen Blixen, er en modlæsning. Den placerer fortællingerne i deres bevidst valgte mytiske baggrund. Den freudske læsning derimod prøver ved hjælp af signaler i teksten at finde frem til et underliggende lag i teksten, den skjulte tekst. Den kan betegnes som modlæsning.

Med hjælp af den freudske modlæsning har jeg i det foregående prøvet at vise, at den manglende kvindelighed i Karen Blixens "hekse" ikke skyldes mændenes "dødbringende" undertrykkelse, men snarere psykologiske, af kvinderne internaliserede fordomme, som de ikke kan befri sig for.

LITTERATUR

- Blixen, K., 1935, *Syv fantastiske Fortællinger*, Kbh.
- Blixen, K., 1937, *Den Afrikanske Farm*, Kbh.
- Blixen, K., 1958, *Skæbne-Anekdoter*, Kbh.
- Blixen, K., 1962, *Ehrengard*, Kbh.
- Blixen, K., 1965, *Mindeudgave*, I-VII, Kbh.
- Blixen, K., 1975, *Efterladte Fortællinger*, Kbh.
- Bovenschen, S., 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt.
- Brix, H., 1949, *Karen Blixens Eventyr*, Kbh.
- Chasseguet-Smirgel, J. (red.), 1964, *Recherches psychoanalytiques nouvelles sur la sexualité féminine*, Paris.
- Dines Johansen, J., 1977, *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori*, II, Kbh.
- Fabricius, S., 1972, "Vandrende riddere og knuste kvinder", *Kritik*, XXII, 67-81.
- Haugsgjerd, S. & Engelstad, F., 1976, *Seks samtaler om psykiatri*, Oslo.
- Van Hees, A., 1979, "Et Familieselskab i Helsingør", *Meddelelser fra Dansk Lærereforening*, 2, 146-169.
- Langbaum, R., 1975², *Isak Dinesen's Art*, Chicago-London.

SAMENVATTING

Dit artikel is een vergelijking tussen de expliciete mening van Karen Blixen over vrouwenemancipatie, neergelegd in "En Baaltale" en de impliciete, zoals die tot uitdrukking komt in haar fiktieve personen. De vrouwenopvatting in "En Baaltale" blijkt de stereotype opvatting van de vrouw als natuurlijk en evenwichtig, de vrouw die niet *handelt*, maar *is*.

Wat de fiktieve vrouwen betreft, zijn er twee typen te onderscheiden. De eerste is de "heks", de vrouw die meer haar geestelijke dan haar lichamelijke waarden heeft gerealiseerd en die dan ook gekenmerkt wordt door haar etherisch uiterlijk. De tweede wordt hier "bloem" genoemd: de vrouw die er door een gelukkige ontmoeting met de liefde in is geslaagd het geestelijke en het lichamelijke te verenigen.

Vervolgens wordt getracht door middel van een psychoanalytische interpretatie van het verhaal "Storme" aan te tonen wat de reden is van het feit, dat een aantal "heksen" in de verhalen van Karen Blixen er niet in geslaagd zijn hun specifiek vrouwelijke seksualiteit te realiseren.

Aan de hand van de theorie van de franse psychoanalytica Chasseguet-Smirgel wordt de achtergrond van deze psychoanalytische interpretatie uiteengezet.

Tenslotte wordt teruggekoppeld naar de opvatting in "En Baaltale" die er op neer komt, dat vrouwelijkheid en maatschappelijke aktiviteit onverenigbaar zijn. De theorie van Chasseguet-Smirgel geeft de psychologische verklaring voor de onbewuste processen die de oorzaak zijn van deze misvatting.