

TO ELLER TRE ENGLÆNDERINDER? COURBETS MALERI SOM IDÉIMPULS FOR BLIXENS FORTÆLLING “DE STANDHAFTIGE SLAVEEJERE”

RADKA STAHR

ABSTRACT

In her short stories, Karen Blixen often uses fine art as a model for describing characters or landscapes. When analyzing these references, researchers face a basic problem in many cases: how can one prove that the author meant a particular artefact when it is not explicitly mentioned in the text? Only in one case does Blixen offer us a specific indication – in the essay “Til fire kultegninger” she writes that the basic motif of the short story “De standhaftige Slaveejere” was Courbet’s painting of two young Englishwomen. This article deals with the specific reflection of Courbet’s painting *Three Young Englishwomen by a Window* in this short story and reveals the way the painting is reflected in the text. The analysis shows that the description corresponds to the appearance of the characters in the picture only partially; the author completes and changes the description according to her own imagination to adjust it to the plot of the short story. In this respect, the narrative potential of ekphrasis comes to the fore. However, it is not a classic narrative impulse, as formulated by Heffernan, but rather a “conceptual impulse”. The painting actually serves Blixen as a basis for a subjective idea, upon which she develops the storyline. An interesting role in this case is played by the fact that there are three Englishwomen in Courbet’s painting, while Blixen mentions only two. However, we know from the history of the painting that the third character had been painted over and was only discovered in 1931. The article thus hypothesizes whether the author intentionally refers to only two characters for compositional reasons because the absence of the third girl partially changes the impression of the painting.

Keywords: Karen Blixen; Danish literature; intermediality; ekphrasis; narrative impulse; conceptual impulse; Gustave Courbet

1. Indledning

Der er blevet skrevet meget om Karen Blixen og hendes kærlighed til billedkunsten i de senere år. Den øgede interesse for en læsning af forfatterens tekster med fokus på den maleriske inspiration hænger sammen med den interesse for intermedialitet, som opstod ved årtusindskiftet, og som siden da har påvirket litteraturvidenskaben.¹ Det er

¹ Til de vigtigste bidrag til debatten om en fortolkning af Blixens tekster gennem den maleriske optik hører studierne af Charlotte Engberg (først og fremmest hendes bog *Billedets ekko* fra 2000) og Ivan Ž.

ubetvivleligt, at billedkunsten satte vigtige spor i Blixens værk og kan betragtes som en velbegrunder læsestrategi ved tolkning af hendes fortællinger.² Malerier og skulpturer skinner på forskellige måder og i forskellig form igennem i hendes tekster: nogle gange bliver kunstværkernes titler eksplicit nævnt, oftere bliver værkerne indarbejdet i tekstens dybere strukturer uden at blive omtalt, nogle steder er det et konkret billede, læseren aner bag beskrivelsen, andre steder er det en piktorial model bestående af træk, som er typiske for den pågældende kunstner,³ og sidst men ikke mindst viser Blixens kendskab til billedkunsten sig ikke kun på det tematiske niveau, men også som imitation af maleriets tekniske side gennem sproglige midler.⁴

Når man analyserer tekstpassager med implicite referencer til et kunstværk, som ikke bliver eksplicit bekræftet på overfladen,⁵ står man over for et grundlæggende problem: hvordan kan man bevise, at forfatteren virkelig tænkte på dette billede, da han/hun formede teksten? En løsning kan være at lede efter indicier i paratekster, henholdsvis epitekster⁶ som interviews, breve eller dagbøger for at underbygge antagelsen om et muligt malerisk forbillede for tekstens linjer. Listen over kunstværker, som bliver omtalt i de paratekster, som er knyttet til Blixen, er ikke så lang, som man kunne forvente hos en så kunstbegejstret person. Men de tilbyder dog en vis indsigt i Blixens forhold til nogle bestemte kunstneriske bevægelser og antyder fx, hvem hun holdt af, og hvis billeder hun derfor også kendte godt. Selvom Blixen i et interview påstår, at hun ikke kan nævne én bestemt epoke eller bestemte kunstnere, som hun bedst kan lide (Brundbjerg

Sørensen (lad os nævne f.eks. *Omvejene til Pisa* fra 2001, skrevet sammen med Ole Tøgeby). Selvom de to forskere har forskellige tilgange til Blixens tekster, drager de samtidigt nogle konklusioner, som ikke er helt modstridende. Mens Engberg betegner Blixens arbejde med billeder som kollageteknik og understreger, at fortællingerne er resultater af forfatterens indtryk af forskellige kunstværker med ekko af diverse kunstneriske konventioner (Engberg 2000, 15ff), fokuserer Sørensen på paralleller mellem et konkret kunstværk og en konkret passage i Blixens tekster (Sørensen, Tøgeby 55ff). Fælles for begge tilgange er blandt andet, at forskerne påpeger mangfoldigheden både af prætekster og form for deres omsetning på tekstens overflade (Engberg 2000, 15ff, Sørensen, Tøgeby 20ff).

² Jf. Sørensens og Rosdahls studie *At læse Karen Blixen*, hvor der bliver fremstillet ti læsestrategier til Blixens værk ledsaget af eksemplariske analyser (fx det biografiske fokus, det kønskritiske fokus, det postkoloniale fokus osv.). Det er i den intertekstuelle læsemåde, forskerne placerer intermediale eksempler (Sørensen, Rosdahl 146ff).

³ Begrebet *pictorial model* blev indført af den israelske poetolog Tamar Yacobi, som bruger det til at udvide den snævre forståelse af ekfrase. Ifølge hende skal ekfrasen ikke kun forstås som gengivelsen af ét konkret kunstværk, men der kan også blive reflekteret nogle mere generelle træk som et bestemt billedkunstnerisk emne, komposition, topos eller stemning, som er typisk for den konkrete maler eller for hele den kunstneriske retning, som fx lorrainsk landskab (Yacobi 627).

⁴ I det sidstnævnte eksempel gælder det først og fremmest brugen af farver efter farvelæren, et bevidst arbejde med lys, en malerisk fremstilling af skyggerne eller brug af perspektivet efter maleriske regler (om denne "realisering" af billedkunsten i Blixens fortællinger jf. Stahr 2019a).

⁵ Begreberne "implicit" og "eksplicit" reference går tilbage til den tyske narratolog Werner Wolfs terminologi og typologi for intermedialitet. Den implicite intermediale reference betegner den situation, hvor præmediet bliver imiteret med postmediale tegn (fx beskrivelsen af et maleri), i tilfælde af en eksplicit reference bliver det andet medium eller dets produkt omtalt direkte (fx navnet på et maleri) (Wolf 193ff).

⁶ Baseret på Gérard Genettes typologi for transtekstualitet forstås her paratekster som de tekster, der står i tilknytning til basisteksten. De kan deles videre i paritekster (de knyttes til værkets udformning og er materielt forbundne, dvs. trykte sammen med basisteksten, fx forord) og epitekster (de befinder sig fysisk uden for rammerne af basisteksten, men kan belyse dens forståelse, som fx et interview) (Genette 5).

2000, 282),⁷ kan vi ud fra paratekster blandt andet konkludere, at hun syntes særlig godt om impressionistiske malere⁸ og var begejstret for Degas' og hans arbejde med sort farve.⁹ Generelt finder vi snarere navnene på kunstnere og gallerier i forfatterens paratekster end titler på konkrete billeder.¹⁰ En analyse baseret på et kunstværk som forbillede kan derfor være delvis berettiget (man kan fx argumentere med, at maleriet hang på et bestemt galleri, da Blixen besøgte det, og hun derfor må have set det og har kunnet lade sig inspirere), men denne tilgang kan alligevel ikke frigøres fuldstændigt for en vis grad af tvivl. Kun i ét tilfælde nævner Blixen selv en direkte forbindelse mellem et maleri og en fortælling, nemlig i sit essay "Til fire kultegninger":

Jeg kunde nævne ganske bestemte Malerier, som for mig har omsat sig i ganske bestemte Fortællinger. Courbet's to unge Englænderinder paa en Balkon er saa at sige Grundmotivet i 'De standhaftige Slavejere'. Og et gammelt Maleri paa Kunstmuseet i København, af en Maler hvis Navn jeg nu ikke engang husker, blev med det samme til 'En opbyggelig Historie' [...]. (Blixen 1969, 26).

Denne korte omtale er af særlig betydning for Blixen-forskerne. Den beviser ikke bare entydigt, at forfatteren oftere lod sig inspirere af billedkunsten, når hun skrev sine fortællinger, men den giver os også mulighed for at analysere, hvilken fremgangsmåde Blixen brugte, når hun konverterede et billede til en tekst. Samtidig kan man overføre konklusioner om denne konkrete refleksion af maleriet til et mere abstrakt niveau og påpege nogle afgørende træk i Blixens metode til at indarbejde forbilleder fra andre medier i litteraturen. Og det er nøjagtigt det, denne artikel sigter på.

2. Karen Blixen og portrætkunst

Det omtalte maleri af Gustave Courbet kan betegnes som et gruppeportræt, og derfor er det nyttigt først at fokusere på Blixens forhold til portrætkunsten generelt. Karen Blixen var ikke kun en entusiastisk beundrer af billedkunsten, men også en praktiserende maler og tegner med et godt kendskab til maleteknikken. Hun blev grundigt fortrolig med portrættering under sine studier på akademiet (1904–1906), hvor studerende i det andet år udelukkende beskæftigede sig med denne type maleri. I sit essay "Til fire kulteg-

⁷ Det drejer sig om et interview til en svensk avis fra 1958: "Jag vill inte precis säga att det är någon bestämd epok eller konstnär jag sätter absolut främst, men jag håller oerhört mycket av Manet och de egentliga impressionisterna, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, ja allesammans" (interview for *Göteborg handels- och sjöfartstidning*, 30. 6. 1958, citeret efter Brundbjerg 2000, 282).

⁸ I essayet "Til fire kultegninger" minder Blixen begejstret om en impressionistisk udstilling på Louvre (Blixen 1969 24–26), og i et interview fra 1957 siger hun direkte: "Jeg holder så forfærdelig meget af impressionisterne" (interview for *Politiken* 27. 10. 1957, citeret efter Brundbjerg 2000, 244–245).

⁹ Hun skriver i et brev til en veninde: "Jeg kan huske et Billede af Degas, – før paa Luxembourg og nu paa Louvre, – det er én stor Forkyndelse af, hvor herlig, dyb, guddommelig sort, – den sorte Farve, – er" (brevet til Karen Sass, 1. 6. 1938, citeret efter Engelbrecht, Lasson 278). Ideen bliver udtrykt på ny i et interview fra 1942: "Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er [...]" (interview for *Politiken*, 8. 10. 1942, citeret efter Brundbjerg 2000, 95).

¹⁰ Når der dog bliver nævnt titler på konkrete kunstværker, gælder det typisk kendte værker, som Manets *Frokosten* (Blixen 1969, 24), Michelangelos *Dommedag* (brevet til Thomas Dinesen, 5. 9. 1926, citeret efter Lasson 76) eller *Venus fra Milo* (Thurman 125).

ninger” minder hun om 25 portrætter, hun lavede i det aktuelle studieår, men 21 af dem gik tabt under hendes ophold i Afrika.¹¹ Det var disse ældre portrætter fra studietiden, som forfatteren valgte ud, da hun besluttede sig for at præsentere sig for offentligheden som maler. Fire af dem ledsager nemlig det førnævnte essay “Til fire kultegninger”. Blixen udnytter det plurimediale¹² sammenspil mellem essayets trykte tekst og egne afbildede portrætter til først og fremmest at påpege sit nære forhold til billedkunsten generelt, men samtidig også til at afsløre historier bag de udvalgte portrætter, som hjælper os med at få nogle vigtige informationer om hendes tilgang til portrætkunsten og hendes kunstneriske strategi.

I forhold til Blixens portrætter fra studietiden er deres titler værd at bemærke: de er nemlig ukonkrete, hvad navnene på de afbildede figurer angår. Samtidigt bliver de specificeret gennem et særpræg, som fx *Gammel mand med skæg*, *Ung pige med højhalset bluse* etc. (Asmussen, Stenkjær 47–56). Det er ikke nogen usædvanlig fremgangsmåde i portrætkunsten, især hvis maleriet ikke var bestilt af en konkret person, eller hvis benævnelsen er gået tabt i løbet af tiden, og portrætterne bliver benævnt på ny. Med fokus på sammenkoblingen af maleriske og litterære teknikker hos Blixen kan vi dog konkludere, at hun tenderer mod at fremhæve et konkret træk ved figurens udseende og definere karakteren gennem den. Denne typiske teknik fra portrætkunsten bliver overført til den litterære produktion, når der bliver skabt upersonlige arketyper med karikerede træk i Blixens litterære værk.¹³

I tilfælde af to trykte portrætter tilføjer forfatteren en kommentar i essayet, som antyder hendes kunstneriske fremgangsmåde og hendes forhold til den person, som bliver portrætteret. Tegningen *Ung Pige* er en af de få, som ikke bliver identificeret gennem et særtræk i maleriets titel. Den viser en ung pige, der støtter sig på sin bøjede arm og stirrer eftertænksomt op på et usynligt sted i luften. Blixen skrev om denne: “Jeg husker, at den unge Pige fængslede mig ved noget yndefuldt, ligesom aldeles udtryksløst, som et ubeskrevet Blad Papir” (Blixen 1969, 23). Henvisningen til et ubeskrevet blad leder straks tankerne over på Blixens fortælling af samme navn, som appellerer til forestillingskraften og tematiserer betydningen af det uudtalte; den forventede plet på lagenet mangler efter bryllupsnatten i fortællingen, ligesom vi forgæves er på udkig efter et tillæg til maleriets titel, som kan belyse pigens tankevækkende blik, der er rettet mod noget uden for betragterens synsfelt. Når man analyserer karakterbeskrivelserne i Blixens tekster, er det derfor spændende ikke bare at fokusere på den konkrete beskrivelse, men også at være opmærksom på fraværet af nogle beskrivelser, som der kan gemme sig en dybere hensigt i. Forbindelsen mellem anonymitet, respektive hemmelighedsfuldhed på grund af manglende informationer ser ud til at være et attraktivt emne for Blixen; det demonstreres fx i citatet fra *Skygger paa Græsset*:

¹¹ Forfatterens oplysninger er imidlertid ikke helt rigtige. Det er i alt 12 portrætter fra studietiden, som er bevaret. De er alle tegnet med trækul og ligner hinanden meget i komposition og udførelse, men vidner samtidig om Blixens udvikling og modning som maler. Portrætterne kan ses på Karen Blixen-museet i Rungstedlund eller i museumspublicationen *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier* (jf. Asmussen, Stenkjær, tegninger 47–58).

¹² Ordet “plurimedial” bliver her igen brugt i forhold til Wolfs terminologi om intermedialitet, hvor det bliver forstået som den fysiske tilstedeværelse af to (eller flere) forskellige semiotiske systemer i værket (Wolf 193).

¹³ Om Blixen som en skrivende karikaturist jf. Stahr 2019b.

Det hænder os, at vi går gennem et langt Galleri af historiske Portrætter: Portrætter af Konger, Dronninger og Paver, af store Statsmænd, Digtere og Søfarere, og at mellem alle de berømte Ansigter et enkelt anonymt Ansigt fængsler os, en ung eller en gammel Mand der hviler i sig selv, sit eget Væsen tro og uafhængig af andres. Kataloget, som vi slaar op i, oplyser kort: 'Portrait of a Gentleman' (Blixen 1960, 18).

Mens det er betragterens/læserens fantasi, som bliver stimuleret i *Ung pige*, bevidner kommentaren til tegningen *Ung mand med sydvest* derimod forfatterens egen kreative opfindsomhed: "Den unge Mand var ikke i Virkeligheden Sømand, det var mig, der, inspireret af noget i hans Ansigt, fik laanet en Sydvest og fik ham til at tage den paa" (Blixen 1969, 23). Vi kan antage, at Blixen brugte en lignende fremgangsmåde, når hun indarbejdede maleriske portrætter i sine litterære tekster: selvom hun til en vis grad accepterede personens udseende på billedet, lod hun sig først og fremmest inspirere af dette til at skabe karakteren og til at udvikle handlingsplanet.

3. Den narrative impuls

I litteraturvidenskaben bliver lignende fremgangsmåder, dvs. når et billede ikke bare tjener som grundlag for situationsbeskrivelsen, men også påvirker handlingen, betegnet som en *narrativ impuls* (fx Yacobi 613). Diskussionen om det narrative potentiale ved gengivelsen af et billede finder typisk sted på et mere generelt niveau og beskæftiger sig mest med det spændte forhold mellem deskriptiv og narrativ. Ekfrasen, som gengivelsen af et billede med lidt god vilje kan betegnes som, blev nemlig længe tæt forbundet med beskrivelse, og der blev ikke taget hensyn til dens mulige deltagelse i handlingen. Først i den seneste tid er den strenge opdeling af deskriptiv og narrativ blevet relativiseret i den klassiske fortælle teori,¹⁴ som også har påvirket det intermediale perspektiv. Ekfrasen begyndte at blive opfattet som mere end en narrativ pause, der skal bremse handlingen og som kan udelades fra teksten, uden at der bliver ændret på dens udsagn. Refleksion over et billede kan nemlig anvendes fx både som en implicit karakteristisk af en karakter og kan forbindes med plottet som en præfiguration (fx Fowler 26ff).

En vigtig stemme i debatten om de narrative muligheder, der ligger i billedbeskrivelsen, repræsenterer James A. W. Heffernan, som påpeger, at en ekfrastisk passage kan genfortælle handlingen, som ellers bliver "fanget" i billedet i en fast og uudviklet form (Heffernan 1993, 4–5). Heffernan bruger betegnelser som "storytelling impulse" (Heffernan 1991, 301) eller "narrative impulse" (ibid.) for at fremhæve ekfrasens potentiale til at udvikle plottet i en litterær tekst.¹⁵ Heffernans tilgang blev udsat for kritik fra flere sider, hovedsageligt på grund af de udvalgte eksempler. Han demonstrerer nemlig først

¹⁴ En af de mest kendte repræsentanter for denne tilgang er Seymour Chatman, som fremhæver ligheden mellem narrativ og deskriptiv som teksttyper. I hans opfattelse udviskes de stive grænser mellem den beskrivende og den fortællende del af teksten, fordi begge teksttyper kan fungere i gensidige tjenester. Beskrivelsen, der kan genkendes i tekstens overflade, påvirker nemlig også tekstens dybere struktur, hvor den kan manifestere sig som et narrativ og omvendt (Chatman 17ff).

¹⁵ Heffernan skriver i sin berømte artikel "Ekphrasis and Representation": "[E]kphrastic literature reveals again and again this narrative response to pictorial stasis, this storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate [...] ekphrastic literature typically delivers from the

og fremmest den narrative impuls på tekster, som bygger på et mytologisk eller religiøst billede, som selv henviser til en anden verbal prætekst. Billedet er således snarere et mellemed mellem den velkendte historie og dets konkrete realisering i en ny tekstform. Heffernans idé om billedet som en narrativ impuls kan dog også anvendes på ekfrastiske passager, der henviser til artefakter uden en verbal prætekst. Tamar Yacobi demonstrerer for eksempel i sin forskning, at en ekfrastisk beskrivelse ikke bare kan genopleve situationen fra kunstværket, men også kan videreudvikle den og derefter gribe ind i tekstens narrative struktur. Samtidig forsvarede Yacobi det narrative potentiale ved bare en allusion, som ellers bliver betragtet som ekfrastisk svag. Ifølge Yacobi kan allusionen også påvirke plottets dynamik stærkt (Yacobi 633).

Karen Blixen er en af de forfattere, som Yacobi vælger som eksempel mellem andre forfattere til at demonstrere sin opfattelse af ekfrasen.¹⁶ Hun påpeger, at de ekfrastiske dele ikke tjener som handlingens kulisser, men at de er uadskillelige fra helheden og bidrager til tekstens betydningslag. Yacobi tilbyder dog ikke nogen dybdegående analyse af Blixens fortællinger, men bruger snarere eksemplerne fra hendes værk til at tydeliggøre sine teser om ekfrasens muligheder. En stor rolle i hendes tilgang spiller ekfrasens betydning for tekstens narrative struktur, som hun ikke direkte betegner som en narrativ impuls i denne forbindelse, men omtaler som "narrative ekphrasis" (ibid. 599). Ifølge Yacobi refererer Blixen typisk ikke til et konkret kunstværk, men til den narrative situation, som bliver fanget i kunstværket, og derfor virker ekfrastiske passager særlig narrative i hendes tekster (ibid. 627). Samtidigt er en del af Blixens ekfraser kendetegnet ved vaghed, hvad både referencen til forbillede og dets gengivelse i teksten angår. Ved at referere til en bred vifte af mulige kunstværker forventer hun ikke af læseren, at han kender og forestiller sig et konkret billede, men lader ham arbejde med sin fantasi (fx når Blixen henviser til et lorrainsk landskab, refererer hun til en piktorial model, og læseren kan forestille sig et hvilket som helst landskabsmaleri af Lorrain). Ekfrasen virker derfor ikke "forstyrrende" på overfladen, men bliver mere naturligt flettet ind i teksten (ibid. 629). Endeligt konkluderer Yacobi i forhold til ekfrasens form, at Blixens "interart play of meaning in ekphrasis operates under this rule: minimum allusion from word to image for maximum inclusion and integration of imagery" (ibid. 633–634).

Yacobis studier har påvirket den aktuelle debat om forholdet mellem tekst og billede og mellem deskriptiv og narrativ generelt, men er ikke blevet særlig meget reflekteret i Blixen-forskningen.¹⁷ Som allerede nævnt bruger Yacobi snarere eksemplerne fra forfatterens fortællinger som illustration til sin innovative opfattelse af ekfrasen og fokuserer ikke specielt på den konkrete fremgangsmåde, dvs. hvordan Blixen indarbejder kunstneriske forbilleder i sine tekster. Man kan også forudsætte, at Yacobis tilgang til Blixen er sprogligt limiteret, fordi hun går ud fra de engelske versioner af fortællingerne, men nogle tekster, som er afgørende for forståelsen af Blixens tilgang til kunst (bl.a. essayet

pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication" (Heffernan 1991, 301).

¹⁶ Yacobi går ud fra de engelske versioner af Blixens bøger, og derfor betegner hun forfatteren som Isak Dinesen i sin studie.

¹⁷ Yacobis tilgang svarer mest til Charlotte Engbergs opfattelse, som også påpeger fleksibilitet og vaghed i Blixens gengivelse af billedkunsten (Engberg 2000, 15ff og Engberg 2002, 19ff).

“Til fire kultegninger”), er ikke oversat til engelsk.¹⁸ Den følgende analyse vil ikke afvise eller relativere Yacobis prægnante resultater om Blixen og ekfrasen, men fuldføre dem med undersøgelsen af det konkrete eksempel, der bekræftes af forfatteren selv.

4. “De standhaftige Slaveejere”

Fortællingen “De standhaftige Slaveejere” udkom 1942 i samlingen *Vintereventyr*, som bliver opfattet som “den mest danske af Karen Blixens bøger” (Thurman 374), fordi syv af de elleve tekster udspringer sig i Skandinavien, og forfatterens kærlighed til den nordiske natur præger hele bogen.¹⁹ Den omtalte fortælling afviger dog delvis fra dette koncept, fordi handlingen er placeret i et internationalt miljø, i den tyske kurby Baden-Baden. Når man sammenligner denne fortælling med de andre i samlingen, kan man også konstatere, at den indeholder flere personbeskrivelser end de andre. Det er nemlig karakteristisk for *Vintereventyr*, at her demonstreres Blixens kærlighed til det danske landskab. Derfor er det landskabsbeskrivelser, som dominerer teksten, mens figurbeskrivelser træder i baggrunden. “De standhaftige Slaveejere” udgør i denne henseende en betydelig undtagelse, der kan være forårsaget netop af portrættet som udgangsinspiration.

Handlingen drejer sig om forstillelse og skjult identitet, et typisk tema hos Blixen, underbygget af motiver som forklædninger og rollespil. Den unge danske adelsmand Axel rejser til Baden-Baden for at glemme sin ulykkelige kærlighed. Blandt de andre gæster befinder der sig en charmerende pige Mizzi, tilsyneladende en pige fra den højere samfundsklasse, som – ifølge rygterne – skulle blive chikaneret af sin onde stedmor og derfor går latterligt barnligt klædt. Hele badebyen forelsker sig snart i den søde Mizzi, men bliver holdt på afstand af den beskedne selskabsdame, som ledsager og bevogter pigen. Selv Axel bliver fortryllet af Mizzi og overvejer at fri til hende. Han bliver dog tilfældigvis vidne til en samtale mellem pigen og hendes ledsager, hvoraf det fremgår, at de to er søstre, og at deres far har mistet hele sin formue. Rejsen til Baden-Baden er deres sidste rejse, fordi Mizzi er ved at vokse ud af sit eneste smukke tøj. I lyset af de nye informationer holder Axel op med at bejle til Mizzi, han viser hende dog sin respekt ved at komme forklædt som pigernes tjener, og han ledsager dem på deres hjemrejse. Pigerne er nødt til at acceptere hans spil, fordi de ikke ønsker at blive afsløret for de andre gæster. Axel, som nu er etableret i sin rolle, tager med pigerne til Stuttgart, hvor han forlader dem for at undgå en pinlig afsked samt en officiel afsløring af deres omstændigheder, og vender hemmeligt tilbage til Baden-Baden.

“De standhaftige Slaveejere” er ikke blandt de fortællinger af Blixen, som særlig hypigt bliver analyseret i sekundærlitteraturen. Refleksioner over teksten bliver mest ikke undersøgt i separate artikler eller som en af flere analyser i en monografi og forekommer snarere i bredere sammenhænge i tematisk fokuserede forskningspublikationer om

¹⁸ Så vidt jeg ved, er der kun blevet udgivet én essaysamling med Blixens tekster på engelsk. Den udkom 1979 under titlen *Daguerreotypes and Other Essays* og indeholder ikke teksten “Til fire kultegninger”.

¹⁹ Ifølge nogle forskere er placeringen af handlingen i dansk miljø motiveret af Blixens ønske om at sikre sig succes hos sit hjemmepublikum, der ikke modtog hendes første samling særlig entusiastisk; ifølge andre afspejler fejringen af dansk natur forfatterens solidaritet med det besatte Danmark, da fortællingerne hovedsageligt blev skrevet i de tidlige 1940'ere (Thurman 374).

Blixen.²⁰ Fortællingen bliver typisk omtalt i tilknytning til Blixens citat om Courbets maleri, men denne forbindelse bliver for det meste ikke uddybet.

5. Courbets maleri som forbillede

Karen Blixen skriver om “Courbet’s to unge Englænderinder paa en Balkon” (Blixen 1969, 26) i sit essay, men hun mener Gustave Courbets billede *Tre unge englænderinder ved et vindue* fra 1865,²¹ som hænger på Glyptoteket i København. Dette specifikke gruppeportræt viser tre rødhårede piger, der ikke er lige gamle, ved et vindue eller en balkon; den yngste af dem, som stadigvæk er et barn, læner sig hen over gelænderet, mens de to ældre piger sidder i en stivnet position og kigger ud på havet med et fraværende udtryk i ansigtet. Det er disse to, der afspejler sig i fortællingen og kan betragtes som forbilleder for Mizzi og hendes søster Lotti.

5.1 Udseende og komposition

Den dominerende figur på Courbets maleri er den pige, som befinder sig tættest på betragteren, den midterste af søstrene, som også kompositionelt er placeret mellem de to andre. Hun sidder med ryggen til iagttageren, men viser en del af ansigtet i en let profil. Det karakteristiske træk er hendes fyldige, røde hår, som falder ned ad ryggen i bløde krøller og når helt ned til hendes nederdel. Denne er meget bred og massiv, optager hele den nederste del af billedet og er delvis dækket af en rød frakke, der hænger på stoleryggen. Den anden pige, som sidder til højre for hende, er malet med en klar profil. Hendes alvorlige udtryk får hende til at se ældre ud; indtrykket forstærkes også af den mørkere tone af hendes røde hår, som er klippet i et strengt snit, som minder om en pagefrisure. Hun er klædt i sort, men vi ser næsten intet af hendes krop, fordi den er dækket af den første pige og hendes nederdel. Der fremstår en klar forskel mellem de to figurer allerede ved første blik: den yngre pige trækker betragterens opmærksomhed til sig, hun er stærkere forbundet med farverige attributter (har desuden en hvid hund på skødet), hendes løse, bølgede hår antyder vildskab og den iøjnefaldende nederdel giver indtryk af luksus. Den ældre pige er derimod trukket i baggrunden, ikke kun i forhold til maleriets komposition, men også i kraft af hendes sorte tøj og hendes strenge, næsten asketiske

²⁰ Det betyder selvfølgelig ikke, at der slet ikke findes analyser af denne fortælling; i forhold til Blixens andre tekster er det imidlertid et meget lille antal. Der kan nævnes fx Marianne Juhls artikel “Kvindens rolle mandens maske. Om ‘De standhaftige Slaveejere’”, hvor fortællinger bliver fortolket med fokus på kønsprincippet (jf. ikke bare artiklen (Juhl 318ff) men også den kritiske refleksion over Juhls konklusioner hos Anders Westenholz (Westenholz) eller Hans Holmberg (Holmberg 118ff)). En detaljeret og for vores tema relevant undersøgelse findes også i Else Brundbjergs bog *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, hvor forskeren analyserer så godt som alle Blixens fortællinger i tematiske sammenhænge. I forhold til “De standhaftige Slaveejere” bliver der blandt andet antydnet den idé, at Mizzi og Lotte fremstiller to sider af den samme person (Brundbjerg 1995, 126), desuden bliver betydningen af Laokoons statue for teksten understreget (ibid. 128f).

²¹ Det skal bemærkes, at handlingen i “De standhaftige slaveejere” foregår i 1875. Selvom det ikke er det samme år, befinder vi os i det mindste i en lignende tidsperiode.

udseende. Courbet arbejder således med den kontrasterende fremstilling af karakterer, som er typisk for gruppeportrætter.²²

Den just beskrevne visuelle opfattelse, betragteren får af billedet, bliver først og fremmest reflekteret på to måder i Blixens tekst: i pigernes udseende og den kontrasterende gengivelse af dem. Søstrenes indtræden på scenen optager flere sider i fortællingen og udgør en af de længste beskrivelser af figurer hos Blixen nogensinde. Først er det Mizzi, selskabet på badhotellet lægger mærke til. Foruden skønhed understreger fortælleren den vage følelse af medlidenhed og spot forårsaget af hendes tøj, som står i kontrast til hendes virkelige alder. Hendes påklædning giver hende lighed med en dukke; en refleksion, Courbets maleri slet ikke fremkalder. Også i andre henseender adskiller beskrivelsen af pigen sig fra sit forbillede: Mizzis krop virker, som om formerne bliver skudt lidt opefter, hun er fyldig omkring hofterne, mens hendes lår og knæ derimod er smalle. De anførte kendetegn kan ikke være overført fra Courbets billede, fordi pigens position ikke tillader beskueren at drage lignende konklusioner. Blixen fuldfører altså beskrivelsen efter sin fantasi og bygger den op i overensstemmelse med handlingens plot: Mizzi virker endnu mere som en dukke med sin rundere midterste del af kroppen og tynde lemmer. Den dukkeagtige fremtoning forstærker på den ene side mændenes interesse, fordi det vækker deres begær og instinkt til at beskytte den forsvarsløse pige, men på den anden side foregriber den den bitre sandhed om søstrenes falsk identitet. Mizzi bliver reduceret til en dukke, der spiller en bestemt rolle, hun var enig med sin søster om at indtage.

For at lade Mizzi virke som en dukke forandrer Blixen også hendes beklædning, og pigen optræder i en kort, hvid kjole, hvide strømper og små nette sko. Med fortællerens ord: "alt, hvad hun havde paa var udsøgt fint og pynteligt, som om Dukken lige var pakket ud af sin Æske" (Blixen 2000, 66). Valget af den hvide farve er også motiveret af forfatterens hensigt med at understrege kontrasten mellem de to piger; den ældre pige er nemlig – i samklang med Courbets maleri – klædt i sort silke.²³ Ligesom på billedet får hun også mindre plads i teksten og bliver overskygget af sin søster. Blixen udstyrer hende med mørke briller for endnu tydeligere at understrege hendes strengthed. Resten af beskrivelsen stemmer overens med den visuelle model, også hvad pigens virkning på betragteren angår, fordi hun bliver skildret som streng, tilbageholdende og med en rolig beslutsomhed. En spændende bemærkning fra fortælleren antyder vigtigheden af at betragte de to figurer i en bestemt komposition: "[...] som om hun paa ingen Maade eksisterede for sin egen Skyld. [...] Tilsammen dannede de to en højst malerisk Gruppe [...]" (ibid.). Den kontrasterende gengivelse skal opfattes som en opfordring til læseren til at iagttage de to figurer i en symbiose og foregriber faktisk pointen om pigernes slægtsforhold.

En parallel mellem billedet og teksten bliver delvis skabt med hensyn til den første piges overkrop: Mizzi har en rund barm, en lang, mælkehvid hals og et lyst, rødmende ansigt. Men da pigen ses siddende i profil på maleriet, bliver disse dele af udseendet kun let antydet. En stærkere analogi findes i forhold til Mizzis hår, fordi farven bliver beskrevet som sjældnen, en koralagtig rød nuance. Også Lottis hår svarer til det maleriske

²² Om den kontrasterende fremstilling af figurer på gruppeportrætter jf. Sturgis 152f.

²³ Annegrit Heitmann reflekterer over Mizzis og Lottis tøj i sin artikel om mode i Blixens fortællinger og påpeger, at søstrenes beklædning først og fremmest fungerer som forklædning og danner en del af hele maskeraden, som skal sikre dem en højere social status. Ved siden af tøj er det kropsholdningen og den teatraliske forestilling, som de bruger til at nå det fastlagte mål (Heitmann 359–360).

forbillede. Selvom håret er strøget stramt tilbage (hvilket er en lille forskel i forhold til maleriet), kan man godt se, at håret har

et rødt Skær, en Afglans af den sjældne Farve i den unge Piges ubetvingelige Lokkefylde. Det var som om Kunstneren, efter at han havde malet Pigen Haar, paa sin Palet havde fundet en lille Smule af Farven glemmt og ikke havde villet lade noget af en saa genialt udtænkt Nuance gaa til Spilde (ibid. 67).

Enheden i farven på pigernes hår og samtidig dens graduering antyder slægtskab mellem figurerne og deres lidt forskellige alder. Metaforen med en maler som en gudlignende skaber virker som et æstetisk middel på tekstens overflade og understreger samtidigt vigtigheden af billedkunsten for denne tekst.²⁴

5.2 Den tredje pige

Det er ubestrideligt, at Courbets gruppeportræt har tjent som et forbillede for figurerne udseende i grove træk, men på samme tid kan vi overveje indflydelsen på et mere abstrakt niveau. Som allerede nævnt betegner Blixen billedet som “Courbet’s to unge Englænderinder paa en Balkon” (Blixen 1969, 26), selvom maleriet hedder *Tre unge englænderinder ved et vindue*. At placere pigerne foran en balkon i stedet for et vindue kan anses for at være en utilsigtet fejltagelse, fordi det brede og åbne vindue på maleriet faktisk ligner et fransk vindue ud til en terrasse eller kanten af en balkon, og forfatteren har heller ikke kunnet huske den nøjagtige titel på billedet. Det, der er slående, er, at Blixen kun nævner to figurer, selvom der er afbildet tre piger på maleriet. Angivelsen af to unge englænderinder behøver selvfølgelig ikke at være direkte knyttet til selve titlen, men kan forstås som en henvisning til at Blixen har valgt to af de tre figurer som forbilleder for sin fortælling. Men der knytter sig en historie til billedet, der kan bringe os hen til en anden fortolkning af den manglende tredje pige i Blixens tekst.

Gustave Courbet malede portrættet i 1865, og det var tre døtre af den engelske millionær John G. Potter, som stod model. Ifølge legenden var det en anden portrætmaler, Alfred Stevens, som Potter bestilte portrættet hos. Courbet kom tilfældigt forbi Stevens’ atelier og blev så fascineret af pigernes røde hår, at han insisterede på også at få lov at male dem. Det mest bemærkelsesværdige fænomen i gruppeportrættet er det mesterlige arbejde med farverne, som maleren brugte til at gengive pigernes hud og hår; han graderede nemlig farvetonerne efter pigernes alder, og lod så disse små farvenuancer optræde i en perfekt harmoni (Riat 135). Ifølge Glyptoteket er maleriet derfor “en fascineret variation over kvinden i tre stadier” (Glyptoteket). Men Potter var ikke glad for Courbets version og nægtede at betale og overtage portrættet. Det største fokus lagde Courbet nemlig på hår, stof og farver, mens portrætligheden selv trådte i baggrunden; det svarede formo-

²⁴ Idéen om en kunstner som en skaber, hvis ikke Gud, forekommer oftere i Blixens tekster, fx: “Vort Liv er et Mosaikværk, som Skaberen fylder ud Stykke for Stykke” (Blixen 1988, 68), filosoferer den gamle dame i en vis epilog i fortællingen “Vejene omkring Pisa”. Mosaikken fungerer her som en metafor, der henviser til den komplekse menneskelige skæbne, hvis betydning vi ikke er i stand til at genkende fra individuelle begivenheder, men kun på afstand, når vi betragter skabernes arbejde som en helhed – ligesom vi også bedst kan vurdere et kunstværk, når vi træder et skridt tilbage.

dentligt ikke til farens forestilling om et portræt af sine døtre. Billedet blev derfor sat til salg og senere, efter kunstnerens død, blev maleriet forandret af den nye ejer, som lod den yngste pige og den hvide hund overmale med et gråblåt lag maling (Glyptoteket). Grunden til det er ikke kendt, men måske har billedets ejer syntes, at kompositionen var for fyldt, og at der var for meget farve og for mange motiver.

Maleriet blev for første gang vist i Danmark i 1914 som del af en udstilling om fransk kunst på Statens Museum for Kunst, og samme år blev det købt af Ny Carlsbergfondet og doneret til Københavns Glyptotek. På dette tidspunkt befandt der sig kun to piger på billedet, konkret de to ældre søstre. Først 17 år efter købet, i 1931, blev værket restaureret af Glyptoteket, og museets kunsthistoriker Haavard Rostrup afslørede den tredje overmalede pige og den hvide hund ved siden af hende (Glyptoteket). Den kunstneriske offentlighed var fascineret af opdagelsen, og Rostrup beskrev restaureringen og maleriets historie i en artikel i tidsskriftet *Tilskueren*, som udkom samme år.

Spørgsmålet er, hvilken af de to varianter af maleriet Blixen havde kendskab til. Blixen-forskeren Else Brundbjerg påpeger, at da Blixen flyttede til Afrika, befandt billedet sig endnu ikke i Danmark. Da hun vendte tilbage, var der tre figurer på portrættet (Brundbjerg 1996). Selvom Blixen besøgte Danmark flere gange bl.a. for at modtage behandlinger mod sin syfilis i løbet af sin tid i Afrika, er det mere sandsynligt, at hun først så det restaurerede billede med tre figurer med sine egne øjne. Samtidig kan vi antage, at forfatteren godt kendte omstændighederne ved restaureringen af maleriet. Blixen interesserede sig for kunstens verden og læste regelmæssigt europæiske kunstdidsskrifter – blandt andet også *Tilskueren*, hvor Haavard Rostrups beskrivelse af billedets hemmelighed udkom. Artiklen blev publiceret i april, Blixen flyttede tilbage til Rungstedlund i august, og man må formode, at hun ikke gik glip af hovednyhederne fra den indenlandske kulturscene.²⁵ Hendes omtale af kun to søstre på billedet kan derfor også fortolkes som en bevidst henvisning til en af maleriets mulige kompositioner. Fraværet af den tredje pige forandrer nemlig til en vis grad portrættets stemning og det indtryk, betragteren får af det.

Mens de to ældre søstre sidder stille og ser i retning af havet, står den yngste pige ved gelænderet, læner sig imod det og lader hovedet hvile på sine hænder. Pigens hår har en lysere farvetone i forhold til mellemsøsterens rige krøller, og det virker barnligt løssluppet. Betragteren ser ikke pigens krop, fordi den er dækket af en lille hvid hund, som den midterste pige holder på skødet, og som også var overmalet. Når man sammenligner portrættet med og uden den tredje pige, viser det sig, at den omdannede komposition forandrer fortolkningen af figurerne.²⁶ Tilstedeværelsen af den yngste pige lader de ældre søstre forekomme mere voksne, fordi de virker som pigens beskyttere. Indtrykket af deres blik forandres, fordi den yngste søster befinder sig i deres synsfelt, og det virker, som om søstrene kigger næsten omsorgsfuldt på hende. Barnets synlighed beriger også maleriet med nostalgi. Som det allerede er blevet nævnt, kan portrættet fortolkes som en fremstil-

²⁵ Else Brundbjerg påpeger derudover, at det er Paul La Cours digt "Sorgagre", der også udkom i den samme årgang af tidsskriftet. Det gælder et digt baseret på en gammel jysk legende, som skulle have inspireret Blixen til at skrive den kendte historie med samme navn. Det er derfor meget sandsynligt, at hun var en trofast læser af tidsskriftet, og derfor også måtte kende til Rostrups artikel "Den tredie englænderinde" (Brundbjerg 1996).

²⁶ For den direkte konfrontation jf. Glyptotekets webside, hvor begge varianter bliver vist ved siden af hinanden og giver mulighed for en umiddelbar sammenligning (Glyptoteket).

ling af kvinder i tre livsetaper: et barn, hvis uskyld bliver symbolsk understreget med den hvide hund, den sanselige pige, hvis lidenskab afspejles i krøllet hår, og den ældste, mørkt fremstillede pige, som bliver nedtonet.²⁷ Den yngste pige kan fortolkes som repræsentant for den etape, som de to andre piger allerede har passeret, og deres blik rettet mod hende kan derfor også fortolkes som savn efter den tabte barndom. Når pigen er overmalet, mister søstrenes blik det faste punkt og bliver mere drømmende. De kigger på det brede hav og virker triste eller melankolske. Sammen med den yngste pige forsvinder også barnligheden og livligheden fra maleriet, hvorved de tilbageværende figurers alvor og stilstand bliver mere dominerende. Den omtalte kontrast mellem de to piger træder også stærkere frem i denne komposition. Sidst men ikke mindst bliver den midterste piges lange hår mere fremtrædende, fordi det kun er den ældre søsters konturløse hår, som kan konkurrere med det.

Det er snarere kompositionen uden den tredje pige, som afspejles i Blixens fortælling, fordi den bedre korresponderer med de motiver og den stemning, forfatteren bruger i forbindelse med søstre (alvor, tristhed, det tætte, men kontrasterende bånd mellem dem osv.). Vi kan antage, at Blixen kendte billedets historie, og at hun som kunstteoretiker samt maler havde kendskab til den betydning, som kompositionen og dens forandring har. Derfor er det sandsynligt, at hun var i stand til at forestille sig og fortolke begge kompositionsvarianter af portrættet. Når hun senere kun omtaler to søstre i sit essay, kan hendes ord derfor opfattes som henvisning til kompositionen uden den tredje pige.

Den manglende tredje pige passer så til motivet af det "forsætlige fravær", som det allerede blev nævnt i forbindelse med teksten "Det ubeskrevne blad" og portrættet *Ung pige*. En lignende fortolkningsmulighed findes fx hos Else Brundbjerg, som også reflekterer Blixens citat om kun to piger fra billedet, men hun forbinder den dog ikke direkte med fortællingen. Hun skitserer en generel sammenhæng mellem den hemmelige tredje pige på Courbets billede og Blixens liv. Selvom pigen blev overmalet, befandt hun sig stadigvæk på maleriet og på den samme måde også i kunstnerens sind. Den skjulte pige kunne så symbolisere Blixens hemmelighed omkring hendes moderskab. Selvom hun aldrig fik børn, tænkte hun grundigt over det, og temaet (uopfyldt) moderskab spiller en særlig rolle i flere af hendes tekster. De bevarede breve fra Afrika afspejler Blixens ønske om et barn med Denys Finch Hatton, som dog erstattes med den eksistentielle frygt og beslutningen om ikke at bringe et barn ind i den økonomisk ustabile verden i efterkrigstiden (Brundbjerg 1996). Brundbjerg understreger forbindelsen mellem Courbets maleri og Mizzis og Lottis udseende, men bruger dog snarere den manglende pige som et springbræt til sin spændende biografiske skildring af den indre kamp og smerte, som Blixen gik igennem på grund af sit uopfyldte moderskab.

Når vi vender tilbage til en tekstorienteret fortolkning, skal det til slut bemærkes, at der findes en figur i fortællingen, som kunne ses som en "reinkarnation" af den tredje pige fra portrættet. Det gælder den gamle engelske lady, som befinder sig blandt gæsterne

²⁷ Fremstillingen af tre kvinder i forskellige livsetaper minder stærkt om Edvard Munchs billeder *Kvinden i tre stadier* (1894) eller *Livets dans* (1899–1900). Der findes også andre konnotationer til Munchs værker i fortællingen, fx det dominerende røde hår eller den kontrastive anvendelse af den hvide og sorte farve i forhold til figurerne beklædning. Det er svært at bevise tilstedeværelsen af netop Munchs piktoriale model i teksten, fordi Blixen ikke omtaler maleren i sine paratekster. Men det er uomtvisteligt, at hun må have kendt til kunstnerens værk. Munchs billeder kan derfor med fordel betragtes for at kunne danne nogle af de mange kunstneriske indtryk, Blixen også fletter ind i sin tekst.

på kurstedet. Der forekommer tit figurer fra England i Blixens tekster, det er typisk ældre mennesker (fx den gamle lord i "Den udødelige Historie") eller mystiske personer (fx den engelske dame i "Om Hemmeligheder og om Himlen"). I de fleste tilfælde optræder de engelske figurer som skæbnsvangre, de påvirker fundamentalt begivenhedernes gang og får så en særlig betydning i teksten.²⁸ Det er netop den gamle engelske lady, som præsenterer Axel for Mizzi. Hun viser sig nemlig at være den bedste taktiske spiller i selskabet, fordi hun knytter et vist venskab med Lotti for at kunne nærme sig den uopnåelige Mizzi. I denne henseende kan den gamle dame opfattes som den kvindelige figur, der står de to søstre nærmest og derfor kan fortolkes som den tredje pige i kompositionen på Courbets maleri. Henvisningerne underbygges af ladyens navn – hun er navnløs og bliver kun betegnet som "den gamle Engländerinde" (Blixen 2000, fx 63). Hendes ukonkrete navngivelse korresponderer med titlen på Courbets billede samt med Blixens tendens til at undgå at specificere figurerne på sine portrætter (og tit også i sine fortællinger) gennem et navn. Selvom der argumenteres for en eksisterende parallel mellem den gamle dame og den tredje pige i forhold til konstellationen af figurer, bliver de på den anden side klart adskilt i kraft af deres alder og sammenhængende egenskaber. Den engelske dame er forbundet med klassiske gamle principper og aristokratisk stolthed, som hidrører fra hendes strenge opdragelse. Der findes en skjult kritik af Blixen rettet mod det arrogante aristokrati, fordi damen ser hovmodigt ned på flere gæster på kurstedet, som ikke er gode nok til hende. Den yngste pige fra billedet bliver tværtimod malet som et sympatisk, uroligt barn, der endnu mangler søstrenes stivhed. Forbindelsen mellem damen og pigen vises ikke bare i deres direkte tilknytning til søstrene, men også i deres placering i forskellige livsfasen, som omrammer stadiet i søstrenes liv. Pigen står for begyndelsen, damen for slutningen; begge befinder sig i en fase, som er så godt som uproduktiv og frigjort fra seksualitet. Vi kan opfatte forbindelsen mellem et ungt, lystigt barn og en gammel, arrogant dame ikke kun som en kontrastforbindelse, men også som en advarsel og en forsmag på, hvordan pigens historie ville udvikle sig i fremtiden, hvis hun skulle gennemgå den gammeldags aristokratiske opdragelse og miste sin barnlige frihed.

²⁸ Det store rum, som de engelske figurer får i Blixens tekster, samt deres vigtighed for handlingen kan til en vis grad fortolkes på en biografisk måde. Blixen havde flere engelske venner i Afrika, som hun beundrede, men som hun stort set havde mistet kontakten til, efter at hun var vendt tilbage til Danmark (og mange var døde i mellemtiden). Ligesom hendes liv i Afrika, blev også hendes engelske venner omgivet med en nostalgisk aura i hendes erindringer, som afspejles i teksterne. Hun værdsatte England som en nation, ligesom det eksempelvis fremgår af et brev fra Afrika, skrevet til hendes søster Ellen: "Alligevel kan jeg sige, hvad der maaske vil forbaave Dig, at jeg er ganske enig med Dig i, hvad Du skriver om Frankrig og England. Jeg har jo nu levet mellem Engländerne i ti Aar og tror, at jeg er kommet til at forstaa dem, og at jeg vilde forstaa England gennem dem. Jeg tror ikke at der er nogen anden Nation, som jeg nu vilde kunne sætte helt paa Højde med dem. De har efter min Mening saadanne store rolige Linjer i deres Naturel; naar man har vænnet sig til at leve med dem, synes man at der er saa meget unødigt Spræl med andre Nationer. At leve sammen med de bedste af dem, synes jeg er som at komme op i lidt højere Luftlag; de er 'rene' paa samme Maade som man taler om ren Luft, og uden at være meget 'begavede' har de mere Overblik og mere virkelig Fordomsfrihed, end jeg har truffet hos nogen anden Nation, jeg har kendt til, – og jeg synes en storslaaet naturlig Uselviskhed. Ogsaa den særlige engelske Skønhedssans har virkelig noget imponerende; uden noget 'fuss' faar de alt saa smukt og harmonisk. Dette er nu, som sagt, om de bedste af dem, men man maa vel altid bedømme en Nation gennem dem, for jeg synes der er en engelsk 'middleclass', som er gruelig giftig.–" (Lasson 206–207).

6. Afslutning

“De standhaftige Slaveejere” er et komplekst værk, hvor forfatteren – ligesom i andre af sine tekster – gengiver sine indtryk af flere kunstværker.²⁹ Portrættet *Tre unge Englænderinde ved et vindue* danner et klart udgangspunkt for fortællingen, nøjagtigt som Blixen selv indrømmede det. Den ekfrastisk virkende beskrivelse af de to piger følger dog kun delvis dens maleriske forbillede. Forbindelsen vises først og fremmest i forhold til figurernes hår og deres kontrasterende fremstilling, men samtidigt afviger gengivelsen på flere måder. Beskrivelsen bliver beriget med nogle oplysninger, som enten adskiller sig fuldstændigt fra billedet, eller de dele af maleriet bliver reflekteret, som ikke er synlige for betragteren. Forfatteren udvider, resp. forandrer hovedpersonernes udseende ikke kun for at opnå kompleksitet i beskrivelsen, men forandringerne understøtter snarere det overordnede tema. Derfor kan det ikke utvetydigt påstås, at gengivelsen af Mizzi og Lotti helt og alene kan føres tilbage til Courbets portræt.³⁰

Skulle vi opfatte forholdet mellem Courbets maleri og “De standhaftige Slaveejere” som mønsterdannende for Blixens teknik til at indarbejde billeder i teksten, kan vi konkludere, at Blixen ikke stræber efter en konkret gengivelse af maleriet, men at dette tjener som et af flere grundlag, forfatteren associativt udvikler figurerne, deres rolle i fortællingen og så selve handlingen på. Ekfrasen udvider sit narrative potentiale, fordi skildringen af karaktererne forudsiger plottet og danner basis for handlingsudviklingen. Selvom beskrivelserne af pigerne på overfladen virker som rene beskrivelse, optræder den i en tæt forbindelse med narrativen i tekstens dybere strukturer i denne henseende og kan derfor betegnes som en narrativ ekfrase. Sammenkoblingen med narrativen opstår dog af en anden grund, end Yacobi går ud fra, når hun påpeger, at Blixen typisk refererer til den narrative situation i kunstværket. Blixen genoplever eller viderefører ikke scenen, dvs. hun skildrer ikke, hvad der sker med figurerne ved vinduet, og hvad de gjorde efter at være færdige med at kigge på havet osv. Derfor kan man ikke tale om en klassisk narrativ impuls, som fx Heffernan definerer den. Det bør erindres, at Blixen skriver i sit essay, at Courbets billedet bliver til grundmotivet i fortællingen. Et mere passende begreb kunne derfor være en *idéimpuls*, fordi maleriet tjener forfatteren som en subjektiv idé til at udvikle det grundmotiv, som danner kernen i handlingen; lad os antage, at forfatteren ved et blik på figurerne på billedet fik en idé til plottet, som hun byggede sin fortælling op omkring. I tilfældet med maleriet af tre englænderinder, hvorfra Blixen kun henviser til to af dem, kunne idéimpulsen endda være opstået ikke bare af maleriet som helhed, men snarere af den bestemte “beskårede” komposition.

“Et kunstværk skal ikke være et kunststykke. En kunstner skal dog have noget på hjerte. Men det behøver jo ikke ligefrem at være et moralsk problem” (Brundbjerg 2000, 95), sagde Blixen i et interview og fortsatte med at skildre, hvordan Degas’ billeder viste hen-

²⁹ Ved siden af Courbets maleri er det fx Laokoons statue, som endda bliver eksplicit omtalt på overfladen (Blixen 2000, 77). I selve titlen henviser Blixen til Andersens eventyr “Den stadhaftige Tinsoldat” (1838), som også kan fortolkes som et tragisk eksempel på kærlighed, der er baseret på fatal misforståelse (Březinová 2019). Blixens novelle kan altså plausibelt opfattes som en variation af den stiltfærdige holdning overfor den tragiske skæbne.

³⁰ Denne konstatering findes fx hos Brundbjerg, som slår fast, at “[d]e to søstres udseende på maleriet svarer *helt* til skildringen af søstre i Karen Blixens fortælling” (Brundbjerg 1996, kursiv RS).

de, hvor dejlig den sorte farve er.³¹ Hendes udsagn udtrykker betydningen af kunstnerens idé bag et kunstværk og marginaliserer samtidigt eksistensen af et kunstværk uden nogen meningsfuldhed. Det er dog op til betragteren at give et kunstværk den tilbørlige værdi ved at finde noget tiltalende i det. Vi kan til slut konkludere, at Blixen succesrigt kombinerer begge roller, når hun som betragteren finder et subjektivt tiltalende aspekt ved et billede og bruger det som idéimpuls til sit eget kunstværk. Det er op til læseren at blive det næste led i denne kæde.³²

LITTERATUR:

- Assmussen, Marianne Wirenfeldt og Sofie Stenkjær, ed. *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002.
- Blixen, Karen. *Skygger paa Græsset*. København: Gyldendal, 1960.
- Blixen, Karen. "Vejene omkring Pisa." *Syv fantastiske fortællinger*. Karen Blixen. København: Gyldendal, 1988. 9–70.
- Blixen, Karen. "Til fire kultetegninger." *Karen Blixens Tegninger*. Ed. Frans Lasson. København: Forening for Boghaandværk, 1969. 19–29.
- Blixen, Karen. "De standhaftige Slaveejere." *Vintereventyr*. Karen Blixen. København: Gyldendal, 2000. 63–86.
- Březinová, Helena. "A Community Incommunicado. On Troubled Communication in Hans Christian Andersen's Fairy Tales." *Hans Christian Andersen and Community*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019. 35–57.
- Brundbjerg, Else. "Inspirationens veje". *Bogens Verden 2* (1996): ikke nummereret.
- Brundbjerg, Else. *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*. Charlottenlund: KnowWare, 1995.
- Brundbjerg, Else, ed. *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal, 2000.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.
- Engberg, Charlotte. *Billedets ekko: om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- Engberg, Charlotte. "Når ord bliver til billede." *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier*. Ed. Marianne Wirenfeldt Assmussen og Sofie Stenkjær. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002, 18–21.
- Engelbrecht, Tom og Frans Lasson, ed. *Karen Blixen i Danmark – Breve 1931–1962*. København: Gyldendal, 1996.
- Fowler, D. P. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis." *The Journal of Roman Studies* 81 (1991): 25–35.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.
- Glyptoteket. "Månedens værk, juni 2011." 9 Jun. 2011. <https://glyptoteket.wordpress.com>. 25. Apr. 2020.
- Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation." *New Literary History* 2 (1991): 297–316.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993.
- Heitmann, Annegret. "Vifter, Juveler og smaa, højhælede Sko. Mode und Kleidung bei Karen Blixen." *European Journal of Scandinavian Studies* 47/2 (2017): 351–366.
- Holmberg, Hans. *Ingen skygge uden lys: om livets veje og kunstens i nogle fortællinger af Karen Blixen*. København: Reitzel, 1995.
- Juhl, Marianne. "Kvindens rolle mandens maske. Om 'De standhaftige Slaveejere.'" *Blixeniana* (1982): 309–327.

³¹ Det drejer sig om et interview for *Politiken* fra 1942: "Et kunstværk skal ikke være et kunststykke. En kunstner skal dog have noget på hjerte. Men det behøver jo ikke ligefrem at være et moralsk problem. Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er – det er jo også en forkyndelse, en åbenbaring af én side af livet" (interview for *Politiken*, 8. 10. 1942, citeret efter Brundbjerg 2000, 95).

³² The work was supported by the European Regional Development Fund–Project "Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World" (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

- Lasson, Frans, ed. *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914–31*. København: Gyldendal, 1978.
- Riat, Georges. *Gustave Courbet*. New York: Parkstone International, 2012. E–book (ikke nummereret).
- Stahr, Radka. "At male med ord: til realisering af billedkunst i Karen Blixens fortællinger." *Scandinavian Philology* 17/1 (2019a): 146–159.
- Stahr, Radka. "Høje kvinder og fede mænd: karikatur som et stilistisk virkemiddel i Karen Blixens fortællinger." *AUC Philologica* 3 (2019b): 89–98.
- Sturgis, Alexander, ed. *Understanding Paintings: Themes in Art Explored and Explained*. London; New York: Mitchell Beazley, 2000.
- Sorensen, Ivan Ž. og Johan Rosdahl. *At læse Karen Blixen*. Aarhus: Systime, 2011.
- Sorensen, Ivan Ž. og Ole Togeby. *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixens "Vejene omkring Pisa"*. København: Gyldendal, 2001.
- Thurman, Judith. *Karen Blixen. En fortællers liv*. København: Gyldendal, 1985.
- Westenholz, Anders. *Den glemte abe: mand og kvinde hos Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1985. E–book (ikke nummereret).
- Wolf, Werner. "Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen." *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*. Walter Bernhard, ed. Leiden: Brill, 2017. 173–210.
- Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today* 16 (1995): 599–649.

Radka Stahr
Charles University
radka.stahr@ff.cuni.cz