



Kvindelige arketyper og kompositorisk sammensmeltning

Om nogle paralleller mellem Blixens
fortælling ”De standhaftige slaveejere”
og Munchs piktoriale model

Radka Stahr (Charles University, Prague)

Abstract

[Female archetypes and compositional fusion. On some parallels between Blixen's short story “De standhaftige slaveejere” and Munch's pictorial model]

This article analyses the hitherto unexplored influence of Edvard Munch on Karen Blixen's work. Blixen was a great connoisseur of art and can therefore be assumed to have known Munch's work. In the short story “De standhaftige slaveejere” we find several parallels to the so-called “Munch's pictorial model”, i.e. a set of common features of his work (specifically his expressionist phase). Most striking is the similarity of the characters to those in Munch's painting *Kvinden i tre stadier*, which Blixen adopts both in terms of their appearance and their archetypal roles. She is particularly inspired by the colour connotations associated with the characters portrayed in the painting, and creates the figure of a beautiful and innocent girl in a white dress accompanied by an ascetic governess in black. Even the male character in Blixen's short story recalls Munch's archetype of the weak, melancholic man who is about to be destroyed by women. We also find a significant parallel in relation to the typical composition in Munch's paintings, where the individual figures are merged into one. Blixen makes use of this composition in the concrete description of the figures in her story; at the same time, on an abstract level, it is possible to interpret both figures as one multidimensional figure.

Keywords: Karen Blixen, Edvard Munch, intermedialitet, piktorial model, dansk litteratur, intermediality, pictorial model, Danish literature



1. INDLEDNING

Karen Blixen elskede billedkunst – det er ikke nogen ny information for mange af hendes læsere og især ikke for Blixen-forskere. Hun præsenterede sig selv som maler for den brede offentlighed i 1950, da hun udgav essayet ”Til fire kultegninger”.¹ I forbindelse med den intermediale bølge omkring år 2000 har Blixen-forskningen fokuseret mere på kunstens refleksioner i dette danske litterære ikons værk. Forskere har afdækket nogle afgørende fortolkningsmuligheder, hvad enten det drejer sig om direkte kunstneriske forbilleder eller den generelle indflydelse fra billedkunst i forfatterens oeuvre.² Analysen af forholdet mellem Blixens tekster og billedkunsten er dog ikke udtømt endnu og byder stadig på nye emner.

Ud fra Blixens paratekster³ er det muligt at se, hvilke kunstneriske strømninger og værker hun særligt foretrak. Det var impressionisme, som hun var mest fascineret af; det omtalte essay ”Til fire kultegninger” samt Blixens breve og interviews afspejler tydeligt hendes begejstring for denne kunstneriske retning.⁴ Rembrandt og Degas får også en mindre, men stadig betydelig plads i parateksterne, men i deres tilfælde er Blixens opmærksomhed snarere rettet mod maleteknikken, idet hun reflekterer over lys og farver på de to kunstners malerier.⁵ I alt nævnes der næsten 50 kunstnere, malerier eller strømninger i Blixens paratekster, oftest er det samtidskunstnere eller klassikere. Men der er en vigtig kunstner i samtiden, der mangler, og det er Edvard Munch. I betragtning af Blixens store interesse for og kendskab til billedkunsten rejser spørgsmålet sig, om den norske malers værk også på en eller anden måde kunne være blevet projiceret ind i hendes litterære arbejde. Med udgangspunkt i de generelle træk ved Munchs værk og Blixens fortælling ”De standhaftige slaveejere” stræber denne artikel efter at finde svaret på dette spørgsmål, som endnu ikke er blevet stillet i Blixen-forskningen.

¹ Essayet udkom i *Berlingske Aftenavis* 24. juni 1950 og i bogform først efter Blixens død i 1969 i *Karen Blixens Tegninger*, som Frans Lassons redigerede og forsynede med et passende forord om Blixens forhold til billedkunsten. Essayet er et afgørende vidnesbyrd om Blixens begejstring for billedkunsten, da hun ikke blot præsenterer sig selv som maler og beskriver sin kunstneriske karriere, der kulminerede med studierne på Kunstakademiet, men samtidig også kommer ind på sin kærlighed til kunsten, da hun nævner sine yndlingskunstnere og de malerier, som har påvirket hende (Blixen 1969:24–26). Essayet om Blixen som maler vakte læsernes interesse – Blixen var trods alt allerede en etableret forfatter på det tidspunkt. Frans Lasson husker, at Blixen morede sig meget over efterspørgslen på sine malerier, men forstod, at interessen netop skyldtes hendes forfatterskab (Lasson 1969:17).

² De mest fremtrædende forskere på dette område er Charlotte Engberg og Ivan Ž. Sørensen. Mens Engberg har en tendens til at fokusere på den visuelle kunsts generelle indflydelse og betragter Blixens arbejde med billeder som kollageteknik (Engberg 2000:15 ff.), reflekterer Sørensen over specifikke referencer til specifikke kunstneriske præfigurationer (fx Sørensen & Togeby 2001:55 ff.). Det er også blevet påpeget i forskningen, at Blixens arbejde ikke kun er påvirket af kunstværkernes indhold, men også af tekniske aspekter såsom brugen af farver, gengivelsen af lys og skygge (jf. Stahr 2019a) eller tendensen til at skildre karakterer som karikaturer (jf. Stahr 2019b).

³ Udtrykket ”paratekst” henviser til det traditionelle begreb formuleret af Genette (jf. fx Genette 1991), men anvendes her i en snævrere, og delvis overført betydning. Det ligger tættest på den gruppe af paratekster, som Genette kalder ”epitekster”, dvs. eksterne tekster, der ikke findes fysisk i hovedtekstens udgave (fx forord, Genette bruger begrebet ”peritekster” for denne kategori) men uden for selve værket og er relateret til hovedteksten (fx anmeldelser eller interviews med forfatteren) (Genette 1991:262). I denne artikel er der imidlertid ikke tale om paratekster i forbindelse med en bestemt tekst, men om paratekster i forbindelse med forfatteren selv, hvorfor udtrykket ”Blixens paratekster” er anvendt. De består hovedsageligt af breve og interviews med forfatteren, samt hendes dagbog og erindringer skrevet af personer i Blixens nærmeste omgangskreds.

⁴ I et interview i avisen *Göteborg handels- och sjöfartstidning* benægtede Blixen i 1958, at hun havde en favoritstrømning i kunsten. Samtidig pegede hun dog på impressionismen, som den retning, der stod hendes hjerte nærmest: ”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” (Brundbjerg 2000:282).

⁵ Allerede i 1935 skildrer Blixen i sit brev til Karen Sass sin begejstring for den herlige farve sort på Edgar Degas’ billeder (Engelbrecht & Lasson 1996:278). Senere understreger hun det i et interview i *Politiken* 1942: ”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” (Brundbjerg 2000:95). Tyve år senere havde hun stadig ikke glemt sin entusiasme for Degas, da hun talte med en journalist fra en fransk avis: ”Dégas? Åh! Min herre... hvilket talent!” (Brundbjerg 2000:394). Også Rembrandt bliver tit nævnt i Blixens paratekster; vi ved, at hun så Rembrandts malerier under sine besøg på gallerier (Dinesen 1974:19), og hun nævner også nogle malerier (fx *Batseba*), der blev hængende i hendes hukommelse (Blixen 1969:24).

2. BLIXEN OG MUNCH

Edvard Munch er uden tvivl den mest berømte skandinaviske maler, hvis navn ofte nævnes i forbindelse med ekspressionismen. Der er ingen tvivl om, at Blixen må have kendt Munch og hans værker, for Munch havde allerede skabt sig et navn som maler før Blixens rejse til Afrika. Selvom Blixen boede 17 år på et andet kontinent, mistede hun ikke overblikket over den moderne kunstscene, takket være de hyppige rejser til Europa og læsningen af kunstdidsskrifter.⁶ Efter Blixens hjemkomst i 1931 var Munch allerede en anerkendt og internationalt kendt maler, så han kan ikke have undgået hendes opmærksomhed.

Selv om Edvard Munch er en norsk maler, havde han et særligt tæt forhold til Danmark, hvilket kan ses som et andet bindeled mellem ham og Blixen. Munch fandt ikke kun venner og kunstnerisk inspiration i nabolandet, men København spillede også en vigtig rolle i hans personlige liv. Munch var begejstret for den danske metropol og opbyggede et særligt forhold til byen: Det var den første moderne by, hvor han opholdt sig og udstillede for første gang i 1888, og den fungerede som bro til Europa og gav ham adgang til andre kunstbyer såsom Berlin og Paris. Til sidst blev København det sted, hvor han fandt ro efter kriseårene i 1905 og fik behandling for sine alvorlige psykiske problemer på en klinik på Frederiksberg 1908–1909.⁷ Ved siden af København kunne Blixens og Munchs veje også indirekte have krydset hinanden i Paris, hvor Blixen opholdt sig i 1910. Selv om Munch ikke var i byen på dette tidspunkt, havde han allerede gjort opmærksom på sig selv med sine malerier (og skandaler) under sine mange tidligere ophold i den franske metropol. De kunstneriske kredse, som Blixen var knyttet til i Paris, huskede ham sikkert stadig godt, og man må formode, at den berømte næsten-landsmand i det mindste var genstand for nogle af deres samtaler.

Spørgsmålet om, hvad Blixen syntes om Munchs værk, er naturligvis spekulativt. Man skal dog huske, at Blixen ikke kun reflekterer fragmenter af sine yndlingsmalerier i sine værker, men også af de malerier, som hun så og på en eller anden måde blev tiltrukket af, også selvom de måske ikke faldt i hendes smag.⁸ Hendes velkendte kærlighed til impressionismen er allerede blevet nævnt her, og det er i hvert fald noget, der forbinder begge kunstnere. Det var i Paris, at Blixen blev forelsket i denne kunstneriske strømning. I sin dagbog fra Paris husker hun sine besøg på Louvre, hvor impressionisterne var udstillet på det tidspunkt, og hun fortæller om sin ven Mario Krohn, som guidede hende gennem museerne og åbnede hendes øjne for den franske kunst (Blixen 1910:21 ff.). Impressionismen var en lignende fundamental opdagelse for Munch og blev introduceret til ham på *Den Franske Kunstudstilling* i København i 1888. Munch blev stærkt inspireret af de udstillede malerier og skabte mange værker i denne stilart (Buchhart 2009:11 ff.).⁹ Det var først nogle år efter begyndelsen af sin malerkarriere, at Munch hældede til ekspressionismen, hvilket gjorde ham til en af de mest betydningsfulde malere. Alene ud fra den impressionistiske forkærlighed er det forudsigeligt, at Blixen fandt vej til Munch, hvad enten hun var begejstret for eller så med kritiske øjne på hans værk.

⁶ Det var blandt andet tidsskriftet *Tilskueren*, som Blixen læste. Tidsskriftet bliver tit nævnt i forskningen, fordi det var her, Paul La Cours digt "Sorgagre" udkom, som skulle have inspireret Blixen til at skrive sin kendte fortælling med samme navn (Brundbjerg 1996, ikke nummereret).

⁷ Jf. først og fremmest bogen *Edvard Munch og Danmark*, som udkom i anledning af udstillingen af Munchs værker på Ordrupgård (Buchhart 2009:11 ff.).

⁸ Det fragmentariske, men alligevel brede omfang af Blixens inspiration fra billedkunsten fremhæves især i Charlotte Engbergs forskning, hvor der tales om "en slags perceptorisk kalejdoskopi, som man kender både fra montagen og kollagen i megen moderne kunst" (Engberg 2005:32).

⁹ Munch kunne dog ikke lide impressionismen i sin helhed. Han var især ikke tilfreds med dens romantiske atmosfære og afdæmpede farver, og desuden var impressionismen efter hans mening for optaget af det overfladiske niveau (Prideaux 2005:96). Han blev dog af offentligheden og sine kolleger opfattet som en impressionist i den indledende fase af sit værk, hvilket fremgår af den legendariske udtalelse af Christian Krohg: "Han er impresjonist, endnu vor eneste!" (Krohg omtalte Munch på denne måde i artiklen "Tredje generation" udgivet i avisen *Verdens Gang* 1889, her citeret efter Krohg 1920:193).

3. MUNCHS PIKTORIALE MODEL

Edvard Munch var en meget produktiv maler (hans produktion nærmer sig 1700 kunstværker), som eksperimenterede med forskellige stilarter. Hans maleriske værk kan opdeles i fire faser: lærlingeårene, fasen med at finde sin egen stil, som omfatter både realistiske og impressionistiske stilarter, den ekspressionistiske fase, hvor han skabte sine mest berømte malerier, og sidst men ikke mindst den fase, hvor han forlod den symbolistiske undertone og omarbejdede tidligere motiver. Det er den tredje fase, der varede fra ca. 1892 til århundredeskiftet og omfatter omkring 15 værker, der fremfor alt er blevet en del af offentlighedens kulturelle bevidsthed om Edvard Munch (Knausgård 2017:15). Det gælder hovedsageligt cyklusen *Livsfrisen*, som tematisk forbinder flere af Munchs malerier og grafiske arbejder fra 1890'erne. Takket være maleriernes lignende træk kan vi tale om den såkaldte piktoriale model, som skal forstås som essensen af det mest typiske ved Munchs berømte værker.

Begrebet piktorial model blev introduceret af den israelske poetolog Tamar Yacobi i 1990'erne. Det opstod i debatten om forholdet mellem tekst og billede og først og fremmest som følge af kritik af opfattelsen af begrebet ekfrase, som typisk forstås som beskrivelsen af ét konkret kunstværk.¹⁰ Men som Yacobi påpeger, kan en tekst også reflektere nogle mere generelle fællestræk ved værker af en bestemt kunstner, en kunstbevægelse eller strømning som fx komposition, stemning eller brug af farver (Yacobi 1995:627). Denne tilgang udvider i høj grad begrebet ekfrase og gør det sværere for læseren at genkende referencen i teksten: Der mangler ofte navn på den maler eller strømning, som modellen refererer til. Den piktoriale model bliver typisk heller ikke formidlet i sin helhed, og det betyder, at det ikke er alle karakteristiske træk, som forekommer, men kun de mest markante, dvs. dem, der bidrager til modellens genkendelse. Med udgangspunkt i Yacobis teori kan man også betegne de tekstpassager som ekfrastiske, der ikke refererer til billedkunsten direkte på overfladen. Den piktoriale model forudsætter således ikke kendskab til et bestemt artefakt eller en bestemt kunstner, men appellerer til en generel kulturel hukommelse (Yacobi 1995:631).

Edvard Munch er mest kendt for sine ekspressionistiske værker, og disse kan betragtes som grundlaget for hans piktoriale model. Det mest dominerende samlende element på Munchs billeder er den ekspressive brug af farver og kontrasterende linjer, som svarer til den mere generelle model, der er typisk for ekspressionismen som kunstnerisk strømning.¹¹ Tidligt i sin karriere, da han studerede den tyske romantiske og senromantiske skole, indså Munch, hvor meget han hadede realistisk udførte malerier, som han anså for at være udført af maskiner. Hans arbejde skal således forstås som en afgrænsning netop mod de detaljerede og efter hans mening kedelige brune klassikere (Prideaux 2005:56). I modsætning til de tykke farvelag, som var populære ved realistiske malerier, brugte han i begyndelsen tynde, næsten gennemsigtige malingslag, som blev gjort mere effektive med skarpe konturer. På nært hold ser hans penselstrøg kaotiske ud, men på en vis afstand fra lærredet viser der sig fint skiftende nuancer og lysrefleksioner (Prideaux 2005:62). Det er først og fremmest komplementære

¹⁰ Denne snævre opfattelse findes i de fleste af de vigtigste tekster om den moderne (dvs. ikke antikke) ekfrase i det 20. århundrede. Således lyder Leo Spitzers definition fra 1950'erne, som er en af de første og langvarigt normative definitioner af ekfrase, at det er "the poetic description of a pictorial or sculptural work of art" (Spitzer 1962:72, kursiv RS). Desuden har ekfrasen længe været forbeholdt poesi, for eksempel i studiet af Murray Krieger fra 1990'erne, hvor enhver poetisk beskrivelse i et digt endda forstås som ekfrastisk, selvom den ikke henviser til et kunstværk (Krieger 1992:9). James Heffernan, en anden vigtig person i den moderne diskussion om forholdet mellem tekst og billede, skelner mellem klassisk ekfrase (beskrivelsen af et specifikt kunstværk) og pictorialisme, dvs. formidling af virkeligheden som om den var et maleri (Heffernan 1991:300). Allerede denne korte oversigt antyder problemer med den uklare definition af ekfrasen, som litteraturvidenskaben stadigvæk kæmper med.

¹¹ Biografiske fortolkninger af Munchs værk nævner i denne forbindelse hans fascination af det værelse med røde vægge, som han boede på i sin tidlige ungdom. Det skulle få ham til at forstå betydningen af kontrast og lysets påvirkning af farvenuancer (Prideaux 2005:62 f.).

farver, han sætter sammen i stærke kontraster for at fremhæve billedets æstetiske udtryk (Prideaux 2005:80).¹² I forhold til brugen af farver, gengivelsen af skygger samt afbildningen af baggrunde kan man også spore en symbolistisk tendens, når indhold og maleteknik korresponderer med hinanden og således uddyber det fremstillede udtryk (Czymmek 1998:56).¹³

Følelser er nøgleordet for det tematiske niveau i Munchs værk. Det drejer sig primært om frygt, smerte og længsel, som stammede fra hans egne erfaringer og gjorde malerierne til refleksioner over hans psykiske tilstand. Han opfattede sine billeder som dagbøger, som en direkte visuel projektion af sit indre jeg (Prideaux 2005:6). ”Som Leonardo da Vinci studerte menneskelegemet indre og dissekerte lig – så forsøger jeg at disekere sjæle” (MM T 2734),¹⁴ konkluderer Munch i sin dagbog. Hans billeder bliver derfor tit betegnet som ”sjælemaleri”.¹⁵ Munchs værk er således i høj grad baseret på den typisk ekspressionistiske subjektivitet: Han vil demonstrere, at hvert enkelt menneske opfatter omgivelser og situationer forskelligt, f.eks. på baggrund af sine egne følelser og erfaringer (Prideaux 2005:96). Til de ofte varierede temaer hører død, kærlighed (inklusive følelser som jalousi og melankoli), seksualitet, et anspændt forhold mellem mænd og kvinder (typisk er det forestillingen om kvinder som vampyrer) samt aldring og sammenstød mellem generationerne (Ingles 2012:92). Især i sine senere år beskæftigede han sig kun med få temaer og malede forskellige versioner af et motiv eller skabte simpelthen et maleri igen, efter at han havde solgt det, fordi han savnede det (Prideaux 2005:9).

Det er naturligvis et spørgsmål, i hvor høj grad Munch er idiosynkratisk, og om man overhovedet kan tale om hans egen piktoriale model. Både hans teknik og hans tematiske fokus på sindstilstande kan nemlig betragtes som generelle træk ved ekspressionismen. Det, der gør den ekspressionistiske model ”munchiansk”, kommer til udtryk både i maleriernes indhold og i deres formelle aspekt. Med hensyn til den formelle side er det hovedsageligt kompositionen, som giver Munchs værk et særpræg. Maleren valgte tit kompositioner med en enkelt figur, som ikke er centralt placeret, men befinder sig i kanten af maleriet (jf. fx *Melankoli*). Samtidigt adskilte han typisk de kvindelige figurer rumligt fra hinanden, først og fremmest når han malede de forskellige stadier af kvindernes liv (jf. fx *Kvinden i tre stadier*). Paradoksalt nok er det også karakteristisk for Munch, at flere figurer smelter sammen til en masse (jf. fx *Ved dødsengen*). Den tætte forbindelse vises tit mellem en kvindelig og mandlig figur (jf. fx *Kysset*) og afspejler således Munchs syn på seksuel ekstase som noget, der fortærer individet og fører til dets død (Ingles 2012:116).

Tematisk er det først og fremmest arbejdet med arketyper, der kendetegner Munchs værk, især i forbindelse med den symbolske fremstilling af de kvindelige figurer.¹⁶ I deres udseende ligner de i høj grad hinanden, især på de malerier, som tematiserer udviklingen i menneskelivet og de anstrengte relationer mellem kønnene. De fælles træk ved mange kvinder i Munchs

¹² Munchs biografer antager, at det var alkoholen, der gav maleren modet til at vælge så udtryksfulde og for sin tid ekstravagante farvekompositioner (Prideaux 2005:80).

¹³ Det skal dog understreges, at mange af Munchs malerier har symbolistiske træk, men at beskrive maleren som symbolist er misvisende, da Munch først og fremmest beskæftiger sig med gengivelsen af følelser og ikke med symboler som en stedfortræder for at gengive dem (Sarvig 1980:40).

¹⁴ Nummeret svarer til den pågældende post på emunch.no.

¹⁵ Det var den norske digter Sigbjørn Obstfelder, som var en af de første til at betegne Munchs værk som sjælemaleri; konkret omtalte han Munchs *Selvportrett med sigarett* fra 1895 på den måde (Mørstad 2003:92).

¹⁶ Begrebet ”arketype” kan forbindes med Munchs værk på flere niveauer. Det ekspressionistiske udtryk for psyken og det ubevidste i Munchs malerier kan gøre ham til en pioner for Jungs begreb om arketyper i den menneskelige psyke (jf. de mange psykoanalytiske undersøgelser af Munchs værk, der optræder allerede fra begyndelsen af i sekundærlitteraturen om Munch (fx Steinberg & Weiss 1954)). Man kan også tale om arketyper i forhold til de temaer, Munchs malerier skildrer. Sådan blev begrebet fx brugt i udstillingen *Edvard Munch – Archetypes* i Madrid i 2015, som blev ledsaget af en publikation af samme navn (Alarcó 2015). Munchs malerier blev inddelt i ni tematiske områder, som blev kaldt for arketyper (det var konkret Melancholy, Death, Panic, Woman, Melodrama, Love, Nocturnes, Vitalism og Nudes). I denne artikel bruges ordet ”arketyper” som udtryk for de forskellige grupper af figurer på Munchs billeder, som ligner hinanden, både hvad deres udseende og deres symbolske funktion angår, og som henviser til nogle abstrakte størrelser som fx uskyld eller forførelse.

billeder er det fremtrædende røde hår og den kontrastfyldte brug af sort og hvidt tøj. Allerede Munchs første udstillede maleri *Studiehode* fra 1883 afspejler alle disse træk (en rødhåret pige med bleg hud i kontrast til sort tøj), selv om det drejer sig om et tidligt impressionistisk værk. Hvid og sort bruges i kunstnerens poetik symbolsk især for at fremhæve kvindelige arketyper i forbindelse med de forskellige faser af det menneskelige liv. Et eksempel på dette kan bl.a. ses på maleriet *Kvinden i tre stadier* (1894), som behandler et tilbagevendende motiv hos Munch. På billedet ses en pige, som er iført en hvid kjole og kan opfattes som en ung, yndig og uskyldig jomfru. Til højre for hende står en høj, nøgen kvinde, der personificerer seksuel lyst, og trioens fuldendes af en sortklædt figur, der står yderst til højre og fremstår som et genfærd. Figurernes hårfarve er ligeledes gradueret, idet den yngste pige til venstre i billedet har blondt til let rødt hår, den midterste pige har tydeligt rødt hår, og den sidste kvindes hår er mørkt. Den samme symbolik anvendes også i det berømte maleri *Livets dans* (1899–1900). Den dansende rødhårede kvinde i rød kjole bliver betragtet af en hvid figur på den ene side, som kan tolkes som en glad forårskvinde og et symbol på ungdom, og på den anden side af en sørgende kvinde i sort, der symboliserer døden (Ingles 2012:176). Malerierne afspejler Munchs syn på kvinder, som har været et stort tema i forskningen. De biografiske fortolkninger af hans malerier fremhæver hans forvrængede forhold til kvinder, som skyldtes tabet af hans mor og søster i barndommen. Af de tre kvinder på billedet er det den første, uskyldige pige, Munch kunne projicere sin kærlighed over på. Den stærke nøgne kvinde i midten betyder fare for ham, hun vil lede ham i fordærv og ødelægge ham. Derfor er han nødt til at holde sig væk fra kvinden og anse hende som en død kvinde i den tredje fase (Wedell 1986:98 ff.).

4. MUNCHS SPOR I "DE STANDHAFTIGE SLAVEEJERE"

Karen Blixens fortælling "De standhaftige slaveejere" udkom i samlingen *Vintereventyr* (1942), og selvom den ikke hører til forfatterens mest kendte tekster, har den alligevel fundet genklang i sekundærlitteraturen.¹⁷ Historien udspiller sig på et hotel i Baden-Baden i 1875 og tematiserer stolthed, sociale roller og forklædning. De vigtigste aktører i et uærligt spil er to forarmede søstre, Mizzi og Lotti, der ankommer til hotellet forklædt som en yndig ung dame fra samfundets top og hendes strenge guvernante Fräulein Rabe. Den danske adelsmand Axel forelsker sig i Mizzi og ønsker ligesom andre unge mænd i pigens omgangskreds at fri til hende. Han kommer dog til at overheøre en samtale mellem søstrene og forstår sandheden om deres liv og omstændigheder: De er døtre af en rigmand, som har spillet familieformuen væk. Axel viser sin respekt for søstrenes håndtering af deres livssituation ved at forklæde sig som pigernes tjener. Han giver dem dermed mulighed for at forlade hotellet i overensstemmelse med de sociale konventioner, det vil sige: ledsaget af en tjener, hvilket pigerne ellers ikke havde råd til.

4.1 DE KVINDelige ARKETYPER

En parallel til Munchs piktoriale model kan frem for alt ses i fremstillingen af søstrene, som minder om den arketyperiske fremstilling af kvindens stadier ifølge Munch. Dette er allerede tydeligt i pigernes udseende, især med hensyn til farven på deres tøj. Den smukke,

¹⁷ Ud over analyserne i monografierne, der behandler forskellige fortællinger ud fra et fælles tema (fx Brundbjerg 1995:124 ff.), er det værd at nævne artiklen "Kvindens rolle, mandens maske" af Marianne Juhl, som fokuserer på kønsprincippet i fortællingen (jf. Juhl 1982:318 ff.). Juhls konklusioner anfægtes derefter af Anders Westenholz i bogen *Den glemte abe: Mand og kvinde hos Karen Blixen*, hvor han kritiserer først og fremmest Juhls subjektive fortolkning og påstanden om, at mænd i Blixens tekster spolerer kvindernes mulighed for at elske og tvinger dem til at holde sig til kønsroller (Westenholz 1985:21).

uskyldige og ungdommelige Mizzi har ikke bare hvid hud og en mælkehvid hals, men er også klædt i en hvid kjole og hvide strømper. Hun ligner en smuk dukke og tiltrækker al opmærksomhed. Hun bliver blandt andet beskrevet med attributter, som tilhører naturen:

Den første af de to, mod hvem alle øjne i salen lynsnart drejede sig, var en purung skønhed, så frisk, at det var, som førte hun en havbrise eller en sommerbyge med sig ind i den tæt møblerede, fløjsbehængte salon, og Axel mindedes en berømt æstetikers bemærkning om en ung tysk skuespillerinde: ”Hun kommer løbende ind på scenen med en landlig egn i hælene” (Blixen 1978:56).

Forbindelsen mellem figurer og natur kan også genfindes i Munchs førømtalte maleri *Kvinden i tre stadier* og i alle andre versioner af det samme motiv. Kvinden i hvidt befinder sig i et åbent landskab og står på stranden med kroppen og blikket rettet mod havet. Lige bag hende begynder skoven, hvor den anden kvinde står på den grønne skovbund, mens den tredje kvinde næsten smelter sammen med de første mørke træer. Kvinden på stranden står i lyset, kigger eftertænksomt ud på havet, og brisen rører let ved hendes hår. Placeringen på stranden er ikke tilfældig, scenen på kystegnen forbindes typisk med kærlighed i Munchs værk, som han i dette tilfælde projicerer over på den første kvinde (Langslet 1994:21).¹⁸ Der findes også en omtale af stranden i skildringen af Mizzi, hvor farven på hendes hår bliver beskrevet som den farve, man finder ”i muslinger, på strandbredden” (Blixen 1978:57). Begge kvinder bliver således både konkret og billedligt talt placeret på strandbredden, som i Munchs poetik adskiller uskyld fra erotik (Sarvig 1980:215 ff.). Som det vil blive vist senere, kan man allerede her se modsigelserne i Blixens overtagelse af Munchs model, når hun ikke trækker en klar grænse mellem erotik og uskyld. Det omtalte billede af de røde muslinger på den hvide strand antyder Mizzis forvrængede uskyld og hendes blomstrende erotiske potentiale.

Mens Mizzi kan opfattes som den første kvinde fra Munchs komposition, kan Lotti tolkes som den tredje kvinde. Hun er klædt i sort silke, har mørke briller, og hendes hår er i en mørkere nuance. Hun virker streng, distingveret og tilbageholdende og får minimal opmærksomhed fra hotellets gæster. Læseren får ikke mange oplysninger om hende, men derimod en lang beskrivelse af Mizzis skinnende skønhed. En lignende situation opstår, når man betragter *Kvinden i tre stadier*, fordi beskuerens blik naturligt bliver rettet først mod kvinden til venstre, som står i lyset. På Munchs maleri befinder den tredje kvinde sig i den mørke skov og falder næsten sammen med træerne. I nogle versioner af motivet er hun endda delvist skjult bag et træ, og Munch omtaler hende i sin kommentar som en skygge (MM N 314). På samme måde bliver Lotti overskygget af Mizzis dominerende iscenesættelse, en gang bliver det endda direkte sagt, at hun ”holdt døren åben for Mizzi, fulgte hende ud ad den som hendes *skygge*, og forsvandt” (Blixen 1978:58, kursiv RS). Parallellerne mellem Lotti og kvinden i sort på Munchs maleri findes ikke bare i udseende og adfærd, men også i den arketyperiske rolle. Den sorte farve konnoterer død, hvilket svarer til den grå hudfarve hos kvinden på maleriet, som ligner en mumie. Det betyder dog ikke direkte, at kvinden ikke lever, men hun befinder sig i det stadium, hvor hun ikke længere er et begærsobjekt. Munch selv har betegnet hende som nonne (Langslet 1994:20). På den samme måde bliver Lotti betragtet af hotelgæsterne: Hun bliver til en uerotisk genstand for sine omgivelser og undslipper helt de begærlige blikke i modsætning til sin søster.

Ved første øjekast kan det se ud til, at Blixen kun arbejder med to figurer fra Munchs komposition, og at den midterste, lystne kvinde mangler i historien. Hun er dog til stede på en bestemt måde, fordi Blixen med Mizzi tegner et portræt af en pige, der befinder sig lige på

¹⁸ Munch selv har betegnet den første kvinde som ”den drømmende kvinde” (MM N 570), men samtidigt også som ”længselens kvinde” (Langslet 1994:21), fordi hun står for hans kvindeideal. Et klassisk eksempel på et billede med dette kvindeideal er *Inger på stranden* (1889), hvor Munch har portrætteret sin egen søster, som han elskede utrolig højt. Stranden og kystegnen på Munchs billeder kan lokaliseres til Åsgårdstrand, hvor Munch tilbragte sine somre (Ingles 2012:5).

overgangen mellem de to første faser. Hele fortællingens narrative konstruktion er faktisk baseret på denne overgangssituation, idet den unge Mizzi allerede er ved at vokse ud af den uskyldige pigekjole, der tjener hende som forklædning. Hun nærmer sig den seksuelt aktive alder, men hun har ikke noget tøj, der passer til den nye livsfase. Mizzis ”overgangssituation” bliver så visuelt direkte antydning over for hendes omgivelser, men på hotellet hersker der den almindelige antagelse, at hun ser så latterligt barnligt ud, fordi hendes stedmor er jaloux og ikke vil lade sin steddatter klæde sig pænt. Den fascination, som Mizzi fremkalder, udspringer således netop af kombinationen af barnlighed og erotik, som understreges af den uskyldigt hvide, men faretruende tætsiddende kjole.

På en vis måde er den livslystne kvinde også til stede i Lotti, fordi hendes adfærd som en ikke erotisk nonne kun er en forklædning. På grund af sin alder kan hun endnu ikke være i den tredje fase ifølge Munchs opfattelse af kvindens stadier, hvilket hendes hårfarve vidner om. Det er den røde farve, som er et typisk attribut ved kvinde nummer to på billedet.¹⁹ Hårfarven spiller også en vigtig rolle i Blixens fortælling. Fortælleren reflekterer især over Mizzis hår, der er beskrevet som rigt og af en sjælden, koralagtig rød farve. Axel er fascineret af håret, og det indgår i hans drømme om pigen. Når han tænker på Mizzi, forestiller han sig hende sovende ”med det røde hår spredt over puden” (Blixen 1978:59). Denne forestilling befinder sig igen på grænsen mellem uskyld og erotik, konkretiseret af kombinationen af dydig søvn og vildt hår. Hårfarven foregriber samtidigt pointen i Blixens fortælling, når det bemærkes, at ”den ældre kvindes stramt tilbagestrøgne hår havde et rødt skær, en afløst af den sjældne farve i den unge piges ubetvingelige lokkefyldte” (Blixen 1978:58). Bemærkningen antyder et slægtskab mellem pigerne, som de vil holde hemmeligt.

Den røde farve er således erotisk konnoteret både i Munchs piktoriale model og i Blixens fortælling. Ved siden af søstrenes hår dukker den to gange op i Mizzis fysiognomi. For det første er det hendes tykke røde mund, som tiltrækker sig opmærksomheden i hendes ansigt og flere gange bliver understreget i beskrivelsen af hende. En rød mund bliver generelt forbundet med erotik og indikerer Mizzis gradvise forvandling til en voksen kvinde. For det andet kommer Mizzi tit til at rødme – et træk hos pigen, som især Axel bliver fortryllet af. Rødme er et almindeligt fænomen hos kvindelige hovedpersoner i Blixens fortællinger og kan for det meste tolkes som et positivt udtryk for lykke eller forsoning med ens egen skæbne (Hansen 1998:147). Efter Ivan Ž. Sørensen kan rødme hos Blixens heltinder også være ”et udtryk for kræfterne i deres natur, deres instinkt, deres begær” (Sørensen 2005:18). Den overraskende hyppige rødmen i Mizzis ansigt kan ses som en kamp mellem den uskyldige bleghed og den vågnende erotiske lyst og henviser således igen til pigens mellemposition i forhold til kvindernes stadier ifølge Munch.

Selvom kvindefigurerne på Munchs malerier med kvinder i tre stadier er kompositionelt strikt adskilte, kan de også opfattes som ét og samme væsens tre ansigter. Dette fremgår blandt andet af en af de noter, der er bevaret i Munchs omfattende og varierede litterære arv: ”Kvinden [...] der i sin Fjorskjelligartethed er for Manden et Mysterium – Kvinden der på engang er Helgen – Hore og en ulykkelig hengiven” (MM N 30). Identitet er et typisk tema hos Karen Blixen, ofte knyttet til motiver som masker, forklædninger og påtagede roller. Man kan kun være sig selv, når man er i stand til at genkende alle de forskellige identiteter, som danner ens personlighed (Hansen 1998:27). Forklædninger og skiftende adfærd kan så forstås som udtryk for én af de mange identiteter, der er gemt i hver persons karakter. Mizzi og Lotti i fortællingen ”De standhaftige slaveejere” kan derfor fortolkes som én kvinde med to forskellige ansigter. De to fattige søstre indtager faktisk en helt unik plads i Karen Blixens

¹⁹ I nogle versioner af motivet med kvinden i tre stadier er den midterste kvinde endda direkte klædt i rødt (i modsætning til de andre to kvinders hvide og sorte kjoler). I den mest berømte version af billedet er hun derimod afbildet nøgen, men med et slående rødt hår.

persongalleri, fordi der er afsat meget plads til beskrivelsen af dem i forhold til heltene og heltinderne i andre fortællinger. De er skildret meget kontrastfyldt, men samtidigt optræder de altid sammen. Fra det øjeblik, de træder ind på scenen, er søstrene en uadskillelig enhed – både fysisk, men også i Axels forestillinger: ”Når han i tankerne allerbedst havde placeret pigens skikkelse i bøgeskovene eller på terrassen hjemme, hændte det, at Fräulein Rabes mørke, stive figur uindbudet indtog sin post ved hans side” (Blixen 1978:62). Efter at Axel har overværet søstrenes samtale i skoven, bliver denne opfattelse forstærket endnu mere: ”Men i Virkeligheden skulde han nu aldrig mere se dem adskilte” (Blixen 1978:68). Hans forelskelse forsvinder, men årsagen hertil er ikke afsløringen af søstrenes ejendomssituation, men netop erkendelsen af den uløselige forbindelse mellem de to sider af kvinden til en helhed. Han vil aldrig kun have den smukke Mizzi, for der vil altid også være den mørke Fräulein Rabe.²⁰ Med andre ord kommer han herved til at forstå ethvert menneskes multidimensionalitet.

Som afslutning på overvejelserne om sammenhængen mellem *Kvinden i tre stadier* og karaktererne i Blixens fortælling er det værd at nævne en mulig forbindelse med en anden nordisk kulturel kæmpe, Henrik Ibsen. Munchs og Ibsens livs- og arbejdsveje krydsede hinanden flere gange; ikke blot har Munch portrætteret Ibsen, men han skabte også teaterplakaterne for flere af hans stykker. Munch var en stor beundrer af sin berømte landsmand, som var en generation ældre end ham. Den litteraturinteresserede maler læste Ibsens dramaer omhyggeligt og identificerede sig delvist med deres karakterer. Mange af Munchs værker kan derfor afkodes på baggrund af Ibsens dramaer, eller man kan i det mindste mærke tilstedeværelsen af inspiration fra Ibsens værk.²¹ En omvendt indflydelse er tydelig i Ibsens sidste teaterstykke, *Når vi døde vågner*, som indeholder flere paralleller til Munchs billede *Kvinden i tre stadier*. Det er påviseligt, at Ibsen så maleriet på udstillingen i 1895; Munch beskriver denne situation helt konkret i sin dagbog. Ibsen var meget glad for maleriet og fik Munch til at forklare kvindernes arketyperiske roller (jf. MM N 314). Fire år efter udstillingen opførtes Ibsens drama, i hvilket de tre kvindeskikkelser med deres farverige konnotationer og formodede egenskaber tydeligt minder om figurerne fra Munchs maleri. Munch var bevidst om disse paralleller og om, at også hans andre værker afspejler sig i stykket, hvilket fremgår af hans dagbogsoptegnelser (jf. MM N 314 s. 4). Forbindelsen mellem *Når vi døde vågner* og *Kvinden i tre stadier* er blevet analyseret tilstrækkeligt i sekundærlitteraturen (jf. fx Langslet 1994:83 ff.). Med henblik på vores tema er det dog vigtigt at påpege forholdet ud fra to grunde: For det første er Ibsens overtagelse af karaktererne et bevis på, at kvinderne i Munchs maleri er arketyper som beskrevet ovenfor. Ibsen bruger den grundlæggende symbolske essens af figurerne fra maleriet, det vil sige ikke direkte deres udseende, men deres farverige konnotationer, deres roller i figurerne konstellation og deres forventede adfærd. I denne henseende stemmer de overens med Blixens gengivelse af Mizzi og Lotti. De litterære teksters lighed er således et vigtigt argument for at betragte Munchs værk som et bindeled, og det understreger maleriets position som en inspirerende model for Blixens fortælling. For det andet åbner karakterernes lighed op for spørgsmålet om et muligt intertekstuel forhold kun mellem Blixens og Ibsens tekster, hvor den intermediale forbindelse til Munch vil træde i baggrunden.²² Men da denne artikel primært fokuserer på Munchs afspejling hos Blixen, vil dette spor ikke blive uddybet yderligere.

²⁰ Det kontrasterende og alligevel forenende forhold mellem Mizzi og Lotti fremkalder ikke blot de individuelle aspekter af én person, men associerer også til det filosofiske begreb yin og yang, dvs. den faste forening af to modsatte principper. Det lyse, optimistiske og aktive princip (Mizzi) suppleres af det mørke, pessimistiske og passive princip (Lotti), men i hver af dem er kimen til den anden skjult, da de ikke kan adskilles fra hinanden. Der bliver også indirekte henvist til den kontrastfulde forening, når søstrenes ”underlige paradoksale harmoni” bliver omtalt (Blixen 1978:57).

²¹ Munch udtrykte sin begejstring for Ibsens værk i et af sine breve til en ven: ”Jeg læser atter Ibsen og læser ham som <ny> – jeg kan ikke se andet end at han er storartet” (MM N 1908 s. 3).

²² Det er bevist, at Blixen kendte Ibsens værker godt, han optræder endda som en karakter i fortællingen ”En historie om en perle”.

4.2 AXEL SOM MUNCHS MANDLIGE ARKETYPE

De dominerende figurer i Munchs piktoriale model er hovedsageligt rødhårede kvinder, men vi kan også finde nogle fællestræk hos hans mandlige figurer. Selv på det omtalte motiv med kvinder i tre stadier bliver de fleste versioner suppleret med en mandlig figur, der står yderst til højre. Han er gemt i skyggens mørke ligesom kvinde nummer tre, og hans blik er vendt væk fra de tre kvinder eller rettet mod jorden. Placeringen af en enkelt mandlig figur som kontrast til tre forskellige kvindeskikkelser understreger tesen om, at kvinderne fremstiller én persons forskellige ansigter. Den ensomme mand på maleriet er overvældet af den kvindelige personligheds mangfoldighed og vender ryggen til dem i en defensiv gestus.

I overensstemmelse med Munchs motiv har vi kun én mand i Blixens fortælling som modvægt til de identitetsrige søstre. Axel er en forelsket mand, men som han selv indrømmer, er det ”en art forelskelse, der var ny for ham selv, mere betragtede end begærende, en næsten upersonlig ømhed og ærefrygt” (Blixen 1978:60). Axels kærlighed minder derfor om den kærlighed, som mænd (og først og fremmest Munch selv) kan føle til den første kvinde på billedet. Hun bliver til et tilbedt ideal, man ikke kan fjerne blikket fra. Men Axel er i første omgang kun forelsket i den unge, uskyldige del af Mizzi og ikke i hendes erotisk vågnende identitet. Selv Mizzi er klar over det, når hun siger i samtalen med Lotti, som Axel overhører: ”Ja, han beundrer mig, han synes, at jeg er som en blomst, så ren og skøn og huld. Han tror ikke, jeg kender verden. Hvis han bare vidste, hvor godt jeg kender den! Ville han så blive ved at elske mig? Nej, du kan tro nej.” (Blixen 1978:66). Axel vender dog ikke ryggen til pigerne, som manden på maleriet gør, selvom han får sandheden at vide. Som Anders Westenholz understreger i sin fortolkning af fortællingen, forstår Axel Mizzis stolthed og heltmod ved at acceptere konsekvenserne af hendes beslutning og ved ikke at tilstå sin kærlighed til hende (Westenholz 1985:21). Han opgiver tanken om at være i et kærlighedsforhold med Mizzi, og ved at give afkald på nydelsen bliver han en aktivt handlende figur – det stik modsatte af den blot observerende, plagede mand på Munchs maleri, som stadig føler sig truet af kvinder.

Efter at søstrene er gået, hviler Axel hovedet på hænderne i en gestus, der viser træthed og fortvivlelse – en scene, som også er kendt fra nogle af Munchs malerier. Det bøjedede hoved er allerede til stede i malerens gennembrudsværk *Det syge barn* (1885–1886), hvor en knust mor bøjer hovedet under smertens tyngde ved sin døende datters seng, eller i maleriet *Vampyr* (1893–1895), der – hvis man ikke kender titlen – fremstår som en bevægende scene, hvor en pige trøster en krumrygget mand, der hviler på hendes arme. I forhold til fortællingen ”De standhaftige slaveejere” kan der drages en parallel til maleriet *Aske* (1894), som Munch også inddrog i serien *Livsfrisen*. Det forestiller en rødhåret kvinde med en delvist opknappet hvid kjole, der ser direkte på beskueren, mens vi i maleriets venstre hjørne kan se en mørk mandlig figur, der sidder sammenkrøbet. Manden vender sig væk fra kvinden og beskueren, hviler hovedet på hænderne og skjuler sit ansigt. Den eneste kontakt mellem dem er repræsenteret af det røde hår, der berører mandens skulder. Scenen bliver for det meste fortolket som et blik på et par efter en kærlighedshandling, hvor kærlighedens flamme er slukket, og kun asken er tilbage. Mandens gestus refererer til den smertefulde tilstand efter synden, det udbrudte had mellem de elskende og tabet af de illusioner, som manden havde om kvinder og kærligheden som sådan. På samme måde lægger Axel hovedet på hænderne, da han får sandheden om pigerne at vide. I dette første umiddelbare øjeblik bliver ikke bare hans illusion om den smukke Mizzi ødelagt, men også om kvinder generelt. Hans forvirring afspejles i teksten på følgende måde: ”Sidenefter vidste han ikke, om han, i denne Stilling, havde leet eller grædt i sine egne Arme” (Blixen 1978:68). På Munchs malerier med knuste mænd vender de mandlige figurer hovedet nedad, og de er afbildede i en vinkel, der forhindrer beskueren i at se deres ansigtsudtryk; vi kan derfor ikke se, om figuren griner eller

græder, selv om det sidste er mere sandsynligt i betragtning af malerens poetik. Det samme gælder for Axel: Hvis han grinede på dette sted i handlingen, ville det have været en højst uventet reaktion, da gråd ville have været et mere naturligt udtryk i betragtning af den bitre afslutning på hans kærlighed til Mizzi. På den ene side kan ubeslutsomheden mellem at græde og at grine understrege Axels choktilstand, der er som et blackout, hvor han ikke kan huske, hvad han har gjort umiddelbart efter chokket. Situationen kan dog også tolkes fra en anden vinkel, nemlig som forfatterens tendens til at mildne den sentimentale tone i scenen og til at påpege det komiske, der ligger gemt i søstrenes tragiske skæbne. Else Brundbjerg peger på sammenhængen mellem det tragiske og det komiske i Blixens fortællinger og reflekterer over antitesen ved at sige: ”Det tragiske og det komiske ligger meget nær hinanden i Karen Blixens digtning. Der skal mod til at behandle det tragiske, så det kan opstå i en humoristisk, under tiden komisk form [...]” (Brundbjerg 1995:34). Der udvises meget mod i fortællingen, især af søstrene, der trodser skæbnen og lader, som om de er nogen, de i virkeligheden ikke er. Tragisk og samtidigt komisk virker de også på Axel: Han er klar over deres vanskelige situation, som de uden egen skyld er havnet i, men han reflekterer samtidigt over de komiske øjeblikke i søstrenes måde at løse problemerne på (først og fremmest de løgne, som de bruger for at skjule deres mangel på penge, som f.eks. de lægeordnede gåture, fordi de ikke har råd til vognen). Karaktererne i historien gør således en tragisk situation til en komisk, selv om de ikke selv er klar over det.

4.3 DEN SMELTENDE KOMPOSITION

Figurernes samling til en figurativ helhed kan betragtes som et andet karakteristisk træk i Munchs poetik. På mange billeder finder vi en komposition, hvor figurerne bogstaveligt talt er smeltet sammen til én. Et velkendt eksempel er det førnævnte maleri *Vampyr*, hvor manden udgør den nederste del af den samlede figur, og kvinden læner sig op ad ham, mens hendes røde hår falder ned over ham og derved danner konturerne af deres fælles sammensætning. En lignende scene udspringer sig for Axel, når han kigger på søstrene fra et lille lysthus oppe over dem: ”De sad paa Bænken, med Ryggen til ham og Armene om hinanden. Mizzi havde lagt Hovedet paa Lottis Skulder, hendes Hat laa paa Sædet, hendes dejlige Haar flød ud over den andens smalle Ryg og dækkede den næsten” (Blixen 1978:67). Fra Axels synspunkt bliver søstrene til én figur, hvilket antyder deres tætte forbindelse og svarer til den ovenstående teori om to identiteter i én karakter.

En endnu mere slående parallel til Munchs komposition hos Blixen kan ses i forhold til grafikken *Mod skoven II* (1915). Munch brugte sit eget træsnit som trykværktøj, så der findes flere versioner med det givne motiv, som adskiller sig fra hinanden ved farver og bearbejdning af de trykte flader. Grafikken viser to figurer med ryggen vendt mod beskueren, der går sammen mod skoven. Figuren til venstre er klædt helt i hvidt (på grafikken *Mod skoven I* virker den nøgen), den anden figur er klædt helt i sort. Det dominerende træk ved den hvide figur er det røde hår (lyst i nogle versioner), mens den mørke figurs hår svarer til den sorte farve på hendes tøj. Figurerne står meget tæt omfavnet, hvilket får dem til at fremstå som ét i forhold til det omgivende landskab. I Blixens fortælling minder en scene om denne grafik, nemlig da søstrene forlader deres plads på bænken under lysthuset: ”Alligevel stod de snart efter op fra Bænken og gik bort ad Skovstien. Da han havde set dem forsvinde ind i Fyrreskoven tæt omslyngede, lagde Axel Armene paa Bordet og Hovedet ned paa dem” (Blixen 1978:68). De rygvendte figurer på Munchs grafik svarer til søstrene i fortællingen, først og fremmest hvad farven på deres tøj og hår angår. Samtidigt korresponderer de også med hinanden i kraft af kompositionen: De går tæt omslynget mod skoven med armene slynget om hinanden. På grafikken holder de om hinanden i taljen, så deres hænder danner et kontrastfarvet bånd på den anden figurs kjole. En vis analogi findes ved Mizzis kjole, som er spændt

i taljen med et silkeskærf. Selv om farven ikke er nævnt, finder vi mindst et kontrastfarvet bånd andre steder på Mizzis krop, i form af et lille sort fløjlsbånd om halsen. Den hvide arm om taljen på den sorte figur minder om et reb bundet om en mørk munkekutte og svarer til den ovenfor fremstillede parallel mellem Lotti og Munchs arketype af den tredje kvinde – nonnen.

5. BLIXENS TILPASNING AF MUNCHS MODEL

Tilstedeværelsen af Munchs piktoriale model i Blixens tekst synes at være bevist, men det er endnu mere interessant at se nærmere på, hvordan forfatteren tilpasser modellen på sin egen måde. For det første skal det understreges, at Blixen ikke overtager Munchs model i sin helhed, men der kan kun genkendes nogle af dens vigtigste og idiosynkratiske træk. Mest slående er afspejlingen af Munchs opfattelse af kvinder i tre faser, som Blixen tilsyneladende overtager både med hensyn til figurernes udseende og deres arketyperiske roller. Hun lader sig især inspirere af de farvemæssige konnotationer, der er forbundet med figurerne, og bringer en hvidklædt uskyldig pige og en sort asketisk guvernante på scenen. En nærmere undersøgelse afslører imidlertid, at Blixen ikke bare overtager modellen, men faktisk udfordrer dens grundlæggende byggesten, nemlig den stramme opdeling af kvinder i tre arketyperiske kategorier. Det er karakteristisk for Munch, at han fremstiller kvinderne separat i dette motiv og adskiller dem rumligt. Blixen derimod ignorerer bevidst Munchs hensigt og kombinerer to figurer til én i sin egen poetiks tjeneste. Hun påpeger således den oversete betydning af overgangsfaser i en kvindes liv. Blixens egen fortolkning af Munchs model tjener hende til at fremhæve mangfoldigheden og kompleksiteten i den kvindelige natur, som er vanskelig at kategorisere i tre separate grupper. Blixen kombinerer i en vis udstrækning to træk ved Munchs piktoriale model: motivet med kvinden i tre stadier (som er afbildet adskilt) og den smeltende komposition, som man kender fra hans andre værker.

Samtidig skal det siges, at Blixen bruger sin karakteristiske humor ved tilpasningen af modellen.²³ Mizzis udseende i den for lille kjole er ikke kun let erotisk, men snarere tragikomisk. Hun må se latterlig ud, hvilket gæsterne, der tror på rygten om den onde stedmor, ikke bemærker. Det er, som om Blixen ironisk stiller spørgsmålstegn ved Munchs idealistiske syn på kvinden i den uskyldige tilstand. Mizzi, der er reduceret til sit rene udseende, er lige så meget et objekt for hotelgæsternes begær, som den hvide figur var det eneste acceptable kvindelige udviklingsstadium for Munch. Ved at skildre Mizzis indre kamp, hendes stolthed og heroiske beslutsomhed nedbryder Blixen den endimensionelle kønsmodel og peger på en overfladiskhed, der kun bestemmes af udseendet. Den kritiske tilpasning af Munchs model afspejler sig også i det faktum, at pigerne kun ligner figurer fra Munchs malerier, når de er forklædt. Mizzi og Lotti påtager sig roller som Munchs arketyper for at skjule deres komplekse natur under en enkel og let fortolkelig overflade.

Blixens tekster er kendetegnet ved mange intertekstuelle og intermediale referencer, som gør dem til en slags mosaik af forfatterens mangfoldige inspiration. Referencerne er imidlertid ikke altid komplementære, nogle gange synes de endog at være modstridende, hvilket resulterer i en række forskellige mulige fortolkninger. ”De standhaftige slaveejere” bliver også vævet sammen med flere henvisninger til billedkunst, ud over den Munch-inspirerede model findes der mindst tre andre. Mest iøjnefaldende er den direkte omtale af de klassiske italienske malerier og af Laokoon-skulpturen. De bliver placeret i begyndelsen og i slutningen

²³ Det skal bemærkes, at det er netop humor og ironi, som er hovedtemaer i den aktuelle Blixen-forskning – se først og fremmest de seneste udgivelser af Charlotte Engberg (*Latter og lettere beruset: Om at læse Karen Blixen*, 2019) og Ivan Ž. Sørensen (*Blixens humor*, 2021); det gælder i øvrigt to Blixen-forskere, der tidligere primært har fokuseret på at fortolke forfatterens tekster i forhold til tilstedeværelsen af kunstværker.

af handlingens afgørende scene, hvor Axel overhører samtalen mellem søstrene. Han kører ud til et lille lysthus i skoven for at skrive et frierbrev til Mizzi, og den gyldne eftermiddag og det blikstille vejr giver ham følelsen af, at han ”blev kørt lige ind i et maleri, et klassisk, italiensk billede, der var i god harmoni med hans sindsstemning” (Blixen 1978:65). Den piktoriale model af de italienske landskabsmalerier dukker tit op hos Blixen, og forfatteren bruger den typisk til at skabe en overdrevent idyllisk og fredfyldt atmosfære, som vil blive ødelagt af dramatiske begivenheder.²⁴ På grund af denne snarere atmosfæreskabende brug af modellen findes der ikke nogen væsentlig sammenhæng med Munchs model, hvilket man ikke kan sige om Laokoons skulptur.²⁵ De tæt forbundne søstre på bænken under lysthuset virker på Axel som en klassisk monumental gruppe, som ”to jomfruelige Laokooner” (Blixen 1978:68). Referencen kan forstås som en generel transmedial henvisning til den mytologiske fortælling om den trojanske præst; de omslyngede figurer henviser samtidigt til den mest berømte kunstneriske gengivelse af myten. Sammenligningen med statuen Laokoongruppen understreger selve den fysiske komposition af de sammenkoblede figurer, i den overførte betydning antyder den den uadskillelige forbindelse mellem de to søstre og understøtter fortolkningen af Mizzi og Lotti som én person. Den tætte forbindelse står i væsentlig modsætning til Munchs malerier med separate kvindefigurer og kan derfor opfattes som bevis for, at Blixen fordrejer Munchs model til fordel for sin egen poetik. Man kan nå frem til en lignende konklusion ved at sammenligne Munchs model med et andet værk, der afspejles i teksten: Gustave Courbets maleri *Tre unge englænderinder ved et vindue* (1865). Det drejer sig om et gruppeportræt, der viser tre rødhårede piger, som faktisk er søstre, og som sidder tæt sammen og kigger ud ad vinduet. Blixen kendte Courbets maleri og indrømmede selv, at det tjente hende som inspiration for fortællingen (Blixen 1969:26). Vi finder en parallel til figurerne hovedsageligt i farvekonnotationerne: Søstrene har – lidt gradueret i farve – rødt hår, den yngste pige er klædt i hvidt, den ældste har en sort kjole og den midterste pige har en rød frakke på. I denne henseende svarer maleriet til Munchs kvindefigurer, men der findes ikke et så stærkt arketyrisk overlap (kunstneren malede dette maleri på bestilling og portrætterede bestillerens døtre). Den grundlæggende forskel til Munch ligger igen i kompositionen, fordi pigerne overlapper hinanden og udgør en vis sammensmeltet enhed. Også dette billede antyder, at det er muligt at fortolke søstrene som en enkelt figur med forskellige, ikke altid klart adskilte identiteter.²⁶

6. AFSLUTNING

Der er skrevet mange bøger og studier om Blixens kunstneriske dristighed, hvormed hun konstant forvandler og undergraver de tekster og (kunst)værker, der har inspireret hende. Det gjorde hun endog med forfattere, som hun beundrede (fx Shakespeare eller H.C. Andersen), men tydeligvis også med kunstnere, som hun kun forholdt sig indirekte til. Edvard Munch, hvis syn på de tre forskellige stadier af en kvinde Blixen klart reviderer i sin fortælling, kan inkluderes i denne gruppe. ”De standhaftige slaveejere” er således en original variation af Munchs kønsmodel, der udfordrer de kategoriserede arketyper og lader Blixens ironiske blik skinne igennem.

²⁴ Jf. fx landskabsbeskrivelser i ”Vejene omkring Pisa”.

²⁵ Laokoongruppen havde en særlig indflydelse på filosofi og kunstteori, først og fremmest hvad grænserne for maleri og poesi angår. I denne forbindelse drejede diskussionen sig primært om udtrykket i Laokoons ansigt, især om harmoniseringen af det smertefulde udtryk, som siges at mangle et ægte skrig (jf. Lessing 2016:14 ff.). På en måde åbner dette endnu en forbindelse til Edvard Munch, hvis mest berømte maleri, *Skriget* (1893), er det modsatte af Laokoons stille suk.

²⁶ Mere om parallellerne mellem Courbets maleri og Blixens fortælling findes hos Stahr (2020).

Blixen og Munch mødtes aldrig, men alligevel kan vi forestille os, hvordan Munchs syn på Blixen ville have været. Munch var bl.a. portrætmaler, der malede samtidspersonligheder som Ibsen og Strindberg. Hvis Munchs og Blixens livslinjer havde været mere parallelle i tid, kunne man tænke sig, at den danske baronesse også kunne være blevet hans model. En vis forestilling om et muligt portræt danner Kay Christensens maleri, som blev malet på bestilling af Det Nationalhistoriske Museum i 1955. Christensen var grundlæggende påvirket af Edvard Munchs værk og anses for til en vis grad at være hans efterfølger. Portrættet viser en bleg kvinde med en gul hat, som fylder den venstre halvdel af maleriet, mens den højre halvdel består af en abstrakt farvesammensætning, der giver plads til diverse fortolkninger. Ligesom Blixens tekster, hvor den maleriske inspiration kun er én af de mulige læsestrategier.

LITTERATUR

- Alarcó, P. (2015). *Edvard Munch: Archetypes*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Blixen, K. (1910). *Dagbog fra Paris*.
Retrieved from http://www5.kb.dk/da/nb/tema/litteratur/karen_blixen/dagbog.html (21.06.2022).
- Blixen, K. (1942). *Vintereventyr*. København: Gyldendal.
- Blixen, K. (1969). Til fire kultegninger. In: F. Lasson (ed.), *Karen Blixens Tegninger* (p. 19–29). København: Forening for Boghaandværk.
- Blixen, K. (1978). De standhaftige slaveejere. In: K. Blixen, *Vintereventyr* (p. 54–77). København: Gyldendal.
- Brundbjerg, E. (1995). *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*. Charlottenlund: KnowWare.
- Brundbjerg, E. (1996). Inspirationens veje. *Bogens Verden* (2).
Retrieved from <http://www2.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-96/2-96/bru.htm> (21.06.2022).
- Brundbjerg, E. (2000). *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal.
- Buchhart, D. (2009). *Edvard Munch og Danmark*. Danmark: Ordbruggaard.
- Czymbek, G. (1998). *Landschaft als Kosmos der Seele: Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880–1910*. Heidelberg: Braus.
- Dinesen, T. (1974). *Tanne. Min søster Karen Blixen*. København: Gyldendal.
- Engberg, Ch. (2000). *Billedets ekko: om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal.
- Engberg, Ch. (2005). Karen Blixen – en moderne samler. In: I. Z. Sørensen, G. Skytte, *Karen Blixen og billedet* (p. 31–36). Firenze: Polistampa.
- Engberg, Ch. (2019). *Latter og lettere beruset*. Odense: Syddansk universitetsforlag.
- Engelbrecht, T., Lasson, F. (1996). *Karen Blixen i Danmark – Breve 1931–1962*. København: Gyldendal.
- Genette, G. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History* (22/2), 261–272. DOI: 10.2307/469037.
- Hansen, F. L. (1998). *Babette og det aristokratiske univers*. København: Reitzel.
- Heffernan, J. A. W. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History* (22/2), 297–316. DOI: 10.2307/469040.
- Ingles, E. (2012). *Munch*. New York: Parkstone International.
- Juhl, M. (1982). Kvindens rolle, mandens maske. Om ”De standhaftige Slaveejere”. *Blixeniana* (1982), 309–327.
- Knausgård, K. O. (2017). *Så mye lengsel på så liten flate: en bok om Edvard Munchs bilder*. Oslo: Oktober.
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Krohg, Ch. (1920). *Kampen for tilvaerelsen: Tanker om kunst. Norske kunstnere. Fremmed kunst. Oplysninger*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Langslet, L. R. (1994). *Henrik Ibsen – Edvard Munch: to genier møtes = two geniuses meet*. Oslo: Cappelen.
- Lasson, F. (1969). Indledning. In: F. Lasson, *Karen Blixens Tegninger* (p. 11–17). København: Forening for Boghaandværk.
- Lessing, G. E. (2016). *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Norderstedt: BoD.
- Mørstad, E. (2003). Edvard Munchs bruk av slagskygger. *Kunst og kultur* 86(2), 66–97. DOI: 10.18261/ISSN1504-3029-2003-02-01.
- Prideaux S. (2005). *Edvard Munch: Behind the Scream*. New Haven: Yale University Press.
- Sarvig, O. (1980). *Edvard Munch's grafik*. Lyngby: Hamlet.
- Spitzer, L. (1962). The “Ode on a Grecian Urn”, or content vs. metagrammar. In: A. Hatcher, *Essays on English and American Literature* (p. 67–97). Princeton: Princeton University Press.
- Stahr, R. (2019a). At male med ord. Realisering af billedkunst i Karen Blixens fortællinger. *Scandinavian Philology*, 17(1), 146–159. DOI: 10.21638/11701/spbu21.2019.109.

- Stahr, R. (2019b). Høje kvinder og fede mænd. Karikatur som et stilistisk virkemiddel i Karen Blixens fortællinger. *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, (3), 89–98. DOI: 10.14712/24646830.2019.33.
- Stahr, R. (2020). To eller tre englænderinder? Courbets maleri som idéimpuls for Blixens fortælling ”De standhaftige Slaveejere”. *Acta Universitatis Carolinae Philologica*. (1), 23–38. DOI: 10.14712/24646830.2020.18.
- Steinberg, S., Weiss, J. (1954). The art of Edvard Munch and its function in his mental life. *Psychoanal* (23), 409–423. DOI: 10.1080/21674086.1954.11925955.
- Sørensen, I. Ž., Togeby, O. (2001). *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixens ”Vejene omkring Pisa”*. København: Gyldendal.
- Sørensen, I. Ž. (2005). Tizians Gudinder i Karen Blixens fortællinger. In: Ivan Z. Sørensen, G. Skytte (ed.), *Karen Blixen og billedet* (p. 17–24). Firenze: Polistampa.
- Sørensen, I. Ž. (2021). *Blixens humor*. Sorø: U Press.
- Wedell, L. (1986). *Det besatte køn: kvindelighedsdannelser fra Reformationen til i dag*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Westenholz, A. (1985). *Den glemte abe: Mand og kvinde hos Karen Blixen*. København: Gyldendal.
- Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today* (16), 599–649. DOI: 10.2307/1773367.

Radka Stahr

Karlsuniversitet Prag
Odd. skandinavistiky ÚGS
Filozofická fakulta UK
Nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
Czech Republic
radka.stahr@ff.cuni.cz

This work was supported by the European Regional Development Fund project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).