

Uendelighedens figurer

Om Karen Blixens »Storme«

At enhver histories betingelse er dens slutning, synes at være en sandhed der holdes i svæv i visse fortællinger af Karen Blixen. Det er »Storme« et udmærket eksempel på. Ved hjælp af begreber som polyfoni, spejlstrukturer (mise en abyme), intertekstualitet, indlejrende fortællinger og andre udsigelsesformer¹ skal jeg i det følgende prøve at beskrive, hvordan kernen i denne fortælling kan bestemmes som et fravær, der afsætter en spejlagtig udsigelse. Indkredningen af fraværet vil forme sig som en særlig opmærksomhed over for de steder i teksten, hvor grænserne mellem liv og død, mellem endelighed og uendelighed – og som teksten explicit udtrykker det mellem kunst og liv – strejfer hinanden, krydses, væver sig sammen for til sidst at løbe i hver sin retning. »Storme« er en tekst som, idet den udforsker et slags ingenmandsland, et tomrum (jvf. rækken af mises en abyme; »abyme« kan oversættes med »afgrund«), vækker forestillingen om et fyldt rum, og det sidstnævnte befinder sig overvejende på kunstens sted. Der er altså tale om spejlkunst, om uendelighedskunst. Imidlertid kan man ikke kalde det »kunst for kunstens egen skyld« (l'art pour l'art), i hvert fald ikke i rendyrket form, og det er det, som gør teksten interessant og kompleks.

Karen Blixen har næsten altid anvendt indlejrede fortællinger, en slags udsigelsesform hvor selve fortælleakten aldrig er gennemsigtig; tværtimod er det den, der driver historien fremad. Når en ny person dukker op i historien, bevirker det at den foregående historie afbrydes, for at en ny historie kan fortælles. Den simple model for de indlejrede fortællinger består altså i, at enhver ny person giver anledning til en ny historie. Som typisk eksempel kan man tænke på »Syndfloden over Norderney« i *Syv fantastiske fortællinger*.

En sådan fremgangsmåde kan godt føre til en slags fornemmelse af svimmelhed, for så vidt som rammefortællingen ikke synes at kunne udtrykke sit indhold fuldt ud, men har brug for at blive videreført i en indlejret fortælling, som så på sin side bliver rammefortælling om en tredje indlejret fortælling, osv. En struktur der på en måde er analog med det paradoks, som selve udsigelsen som begreb indeholder. Hvis man taler om udsigelsen, er det ikke

længere den selv, der toner frem for øret, men dens udsagn, som så på sin side har sin egen udsigelse, osv.

En historie kan altså dele sig op i nye historier, ligesom en person kan spalte sig op i flere. Måske kan fortælleren først blive færdig med en person ved at udse sig et lille træk, en detalje hos personen, der i ny sammenhæng forstørres op og udfoldes til en ny selvstændig person. I den forbindelse kan nævnes, at Karen Blixen en gang bemærkede til en gæst under en samtale om »Syndflo- den over Norderney«: »De har velsagtens forstået, at de to skikkelser Kardina- len og Kaspersen, det er een og samme person«. ²

Når en indlejret fortælling har lighed med rammefortællingen, dvs. forhold- der sig – synekdotisk – som en del til en helhed, plejer man at kalde det »récit en abyme«. ³ Det betyder, at en mindre, indskudt historie afspejler den store historie. Det kan f.eks. dreje sig om en drøm anbragt midt i en tekst, som af- spejler teksten i sin helhed, eller det kan være en marionetkomdie, der som en slags »værk i værket« rummer nøglen til den store fortælling (jvf. »Vejene omkring Pisa i Syv fantastiske fortællinger«). Hos Shakespeare findes således i 34 ud af hans 36 teaterstykker (undtaget *Macbeth* og *Romeo og Julie*) en dobbeltstrengt handling, der krydser dramaet og afspejler det i formindsket størrelse; det mest berømte eksempel er »stykket i stykket« i *Hamlet*. ⁴

Sædvanligvis skelner man mellem 3 grundtyper af »mise en abyme«:

1) Den simple refleksion, der allerede er omtalt som »værket i værket«.

2) Den uendelige refleksion, dvs. en gentaget »mise en abyme«. Her illu- streres figuren ofte ved hjælp af billedet af russiske dukker, der er indskyde- lige i hverandre, mexicanske pyramider der bygges op over hverandre, plaka- ter, låg, etiketter hvis motiv reproduceres i det uendelige i stadig mindre stør- relse.

3) Den paradoksale refleksion. dvs. en beretning der indeholder en uventet logik, som f.eks. »skruen uden ende« eller »den onde cirkel«, hvor fragmentet er beregnet på at omfatte værket, som på sin side omfatter fragmentet.

Udtrykt lidt mere enkelt kan man sige, at den første type svarer til beretnin- gen i beretningen, den anden type til beretningens beretninger og den tredje type til beretningens beretnings beretning.

Som fortælling ansporer »Storme« i eksemplarisk grad til en udsigelsesori- enteret læsning. Der er de indlejrede fortællinger, hvoraf nogle er forbundne gennem en spejlstruktur, intertekstualiteten, hvis mest explicitte reference er til Shakespeare, brugen af forskellige genrer og endelig stemmernes polyfoni. ⁵ Polyfoni angiver tilstedeværelsen af forskellige stemmer i én og samme udsi- gelse. Der er tale om en slags fremmedhed, der trænger ind i diskursen. Denne fremmedhed kan komme fra et andet sprog (Hr. Sørensen bruger et eller to franske ord i en sætning, eller fortælleren beskriver Hr. Sørensen med et ud-

tryk på latin), eller den kan komme fra et andet register, en anden type diskurs (implicitte eller mere eller mindre eksplicitte citater). Polyfoni efterlader et indtryk af sammenblandede stemmer, af stemmer der i kortere øjeblikke forekommer uadskillelige og derfor ikke er til at identificere. Alle de ovennævnte aspekter gør *Storme* til en ret så svimlende tekst. Lag på lag på lag opbygger teksten sit univers, som først og fremmest er kunstens og derefter livets – og kunne man tilføje kunsten at skelne mellem de to.

Hovedpersonen Malli skal spille Ariel i det stykke af Shakespeare, der hedder *Stormen*. Ariel er i besiddelse af magiske kræfter, bl.a. den tankemæssige egenskab at kunne være allestedsnærværende. En luftånd der er billede på selve kunsten, for så vidt som alt, der lader sig tænke, er muligt for ham at realisere. Han støder ikke imod de almindelige jordiske grænser for det menneskelige liv. Malli identificerer sig i den grad med sin rolle, så hun nærmest spiller den også i virkeligheden og skaber sig en slags sammensat identitet: Malli-Ariel. På en skibsrejse prøver hun første gang kræfter med figuren Malli-Ariel. Under en natlig storm er skibet ved at gå ned, men med sine talemåder lykkes det Malli at vække et usædvanligt mod hos sømændene, så skibet reddes. Bagefter bliver Malli fejret som heltinde i den lille norske by. Hun flytter midlertidig ind hos byens rige skibsreder, som er ejer af det pågældende skib, og en forlovelseshistorie indledes mellem hende og husets søn Arndt.

Arndt er en smuk mand, begavet med alle mulige gode egenskaber, ligesom prins Ferdinand i Shakespeares stykke. Men en tragisk episode har dog grebet ind i hans fortid i skikkelse af pigen Guro, som druknede sig i fjorden efter at have haft et kort kærlighedsforhold til ham. Siden den tid har han følt sig skyldig og ude af stand til at indlede et nyt forhold.

På den baggrund træder Malli frem for Arndt som en frelsende engel. Efter et natligt syn tænker han om hende: »Hun formår at opvække døde.«⁶ Malli lader sig rive med af begivenhederne, forestiller sig sit livs drøm gå i opfyldelse; hun vil nu kunne spille Julie i virkeligheden, Arndt er hendes tilkommende Romeo. Hun synker ned på knæ foran Arndt og lader sin drøm flyve endnu længere af sted, idet hun erklærer: »Ja. »Jeg er opstandelsen og livet. Hver den som tror på mig, om han end dør, han skal dog leve. Og hvo som tror på mig og lever, skal ikke dø, men have det evige liv«« (S, p.116). Ikke ligefrem et almindeligt udsagn mellem elskende, heller ikke i litterær kærlighed, og i Mallis mund kommer dets udsigelse til at betyde, at hun halvvejs tildeler sig selv en guddommelig status. Det er Kristus' ord (jvf. de dobbelte citations-tegn), og de signalerer at Malli ikke mere betragter sig selv som et almindeligt menneske.

Imidlertid indtræffer der en begivenhed, som river sløret af hendes illusion om at være overmenneskelig. Malli erkender, at hun har begået en fejl ved at

sammenblende liv og kunst. Den hændelse, der får historien til at tippe over, er Ferdinands død. Den unge sømand, som på skibet i særlig grad lod sig opflamme af Mallis ord, dør som følge af de *svære indre kvæstelser* (S, p.117), han pådrog sig under stormen. Ordet *indre* er dobbeltbundet og antyder, at han ud over de fysiske læsioner har været offer for følgerne af en ulykkelig kærlighed. I Shakespeares stykke får Ferdinand, der dér både er prins og sømand, sin Miranda. I Blixens »Storme« får Ferdinand ikke sin elskede – Ferdinand hvis egennavn er overført fra Shakespeares stykke, og som fortællingen via denne udsigelsesstruktur derfor implicit lader fremstå som Mallis virtuelle elsker.

Hos Blixen sker der en spaltning i to mandlige elskere: Prinsen Arndt (ideal, ånd) og sømanden Ferdinand (kød). Hvorfor optræder denne spaltning? På den ene side indgår den i tekstens spejlagtige logik (herom senere). På den anden side er den af afgørende betydning for historiens udfald, for så vidt som Ferdinands død har det formål at åbne øjnene på Malli. Ikke blot er hun ude af stand til at genopvække ham, men hans død synes også at lægge kimen til en skyldfølelse i hendes ellers tilsyneladende uskyldige liv. Skyldfølelsen skulle i så fald være opstået, fordi hun har leget med Ferdinands følelser, vakt en uigengældt kærlighed hos ham. Forklaringen er sandsynlig, idet Karen Blixen ofte anvender ellipsen som figur i sine fortællinger. Ud fra det synspunkt skulle Malli altså nu være nået til samme stade som Arndt, der også føler sig skyldig over at have leget med Guros følelser og liv, og på tilsvarende måde kan siges at have givet anledning til hendes død. Det interessante er her, at i et sådant perspektiv kan historien mellem Arndt og Guro læses som en *mise en abyme* i forhold til historien mellem Malli og Ferdinand.

Til forskel fra parret Miranda-Ferdinand, der hos Shakespeare fra starten betragtes som uskyldigt og bliver ved med at være det stykket igennem, mister parret Malli-Arndt sin uskyld. Det spørgsmål som teksten åbenbart stiller på det sted i fortællingen synes at være: Hvad er det som forhindrer Malli og Arndt i at få hinanden, eftersom de tilsyneladende er lige, nået til samme punkt. Nøglen til svaret får vi faktisk via selve udsigelsen. I det øjeblik hvor Malli mest intenst drømmer om at blive gift med Arndt, citerer hun *Romeo og Julie* af Shakespeare: [hun skulle] »dele med ham alt hva han kan give – besidde ham og selv ej mindre blive!« (S, p.114). Gennem den citerede udsigelse identificerer Malli sig med Julie. Men Romeo og Julie får først hinanden i døden; det er den væsentligste *pointe* hos Shakespeare. På en vis måde klinger Mallis sidste ord i afskedsbrevet til Arndt derfor som en replik til historien om *Romeo og Julie*, når hun afslutter med følgende vending: »Din på jorden utro og forkastede, men i døden, i opstandelsen, i evighedens tro Malli« (S, p.145). Fremfor et gloriøst ægteskab, der imidlertid er bundet til en hverdagslig og

derfor menneskelig målestok, synes Malli at foretrække, at hendes liv indskriver sig i dramaets, passionens og dermed kunstens univers.

Et andet argument der støtter denne tolkning, kan vi udlede af Mallis seksuelle identitet. Hos Shakespeare findes der kun et eneste sted, hvor Mirandas seksuelle identitet bringes på bane. Da Ferdinand første gang får øje på hende, tænker han at hendes skønhed er guddommelig, engleagtig. Det får ham til at stille følgende spørgsmål: »O you wonder! If you be maid, or no?«. Og Miranda svarer: »No wonder, sir; but certainly a maid«⁷ Man bemærker udsigelsens modalitet: »*certainly* a maid«; hvis citatet ovenfor bringes i dansk oversættelse så: »*Bestemt* en pige«; svaret lægger netop vægt på at fjerne en eventuel usikkerhed om Mirandas køn. Hvad angår Ariel, er der altid tale om en mandlig figur hos Shakespeare.

Hos Blixen er det altsammen langt mere usikkert. Teaterdirektøren Hr. Sørensen er nærmest forblændet af idéen om at lade Malli spille Ariel og glemmer i sin begejstring spørgsmålet om kønnet. Det er fortælleren der gør os opmærksom på denne skævhed ved at tilføje, at det netop var det geniale hos Hr. Sørensen, at han forestillede sig en pige som Malli i Ariels rolle. I parentes bemærket er det en hyppigt forekommende idé hos Blixen sådan at lade modsætninger belyse hinanden, som når hun i »Den uddødelige historie« lader en kurtisane spille jomfruens rolle, eller som når hun i »En opbyggelig historie« gentager et lignende princip i følgende forskellige variationer: »Livet og døden er to aflåsede skrin, og det ene indeholder nøglen til det andet« (S, p.251). »Manden og kvinden er to aflåsede skrin, og det ene indeholder nøglen til det andet« (S, p.256). »De rige og de fattige her i vor verden er to aflåsede skrin, hvoraf det ene gemmer nøglen til det andet« (S, p.258). Men når Hr. Sørensen kan glemme spørgsmålet om kønnet, så skyldes det dog også Mallis udseende; hun er stor, ung og endnu ikke kvinde, fremstår nærmest som asexuel. Senere bemærker han netop hendes forandrede – kvindelige – væsen under forlovelseshistorien med Arndt.

Flere steder fremhæver fortælleren Mallis tvetydige seksuelle identitet:

»Malli var som barn stor af sin alder, men hun blev sent udviklet til kvinde. Endnu da hun som sekstenårig stod til konfirmation, lignede hun en opløben dreng. Da hun blev voksen, blev hun smuk.« (S, p.87)

»Båden blev modtaget med sådan hyldelse som i en søfarende nation bliver søhelte til del. Alle øjne søgte indenbords den Jomfru, der havde reddet *Sofie Hosewinckel*, og som man forestillede sig omtrent som en engel. De fandt hende ikke straks, thi hun havde ombyttet sit våde tøj med

en fiskers trøje, bukser og søstøvler, og i disse klæder, der var for store til hende, så hun ud som en skibsdreng.« (S, p.97)

Personen Malli virker altså med sin lettere androgyne karakter, om end ikke som et kunstigt væsen (Ariel), så dog som én hvis seksuelle identitet ikke ligger fast, hvad der kan være fatalt i livet men ganske frugtbart i kunsten.

Tilsvarende fremstår Arndt som en mand, der udmærker sig ved noget ideelt fremfor noget reelt, som én der rummer mere sjæl end krop. Hans forældre er f.eks. ængstelige over, at han ikke tænker på at stifte familie og således give dem nogle arvinger. Parret Malli-Arndt forekommer derfor i højere grad at være båret mod kunstens ideal og i mindre grad at være egentlig livsduelige.

Forlovelseshistorien mellem Arndt og Malli har i øvrigt noget irreelt over sig, for så vidt som den ikke synes at udgå fra et egentligt ønske hos dem selv. De trækkes snarere med af omgivelsernes fantasier. Idéen dukker først op i byens mere folkelige kvarterer, når så en socialt højere og snævrere kreds, hvor hentydninger til Askepots skæbne blødgør visse af idéens modstandere, og til sidst efter at have huseret i folkestuen hos skibsrederen når den husets første sal, hvor de egentlige rolleindehavere holder til. Idéens bevægelse illustrerer ganske godt, hvordan Malli og Arndt lader sig anbringe i en forlovelseshistorie, lidt ligesom skuespillere der optræder i et teaterstykke skrevet af andre. Set i det perspektiv tager deres forlovelseshistorie sig snarere ud som et kunstværk.

Til sidst i fortællingen når Malli så frem til ikke længere at sammenblende kunst og liv. I et afskedsbrev til Arndt, forklarer hun, at hvis hun senere skulle komme ud for en storm som den i Kvasefjorden, da vil hun forstå, at det ikke er et teaterstykke, men at det er døden.

Ligeledes kan man sige, at hun ved fortællingens slutning har valgt sin seksuelle identitet. *Cherchez la femme*, siger man nogle gange. Hos Blixen må man snarere sige *cherchez l'homme*. Mallis valg viser sig hverken at være Ferdinand eller Arndt, men en tredje: Faderen. Være faderens datter. Hun følger til sidst Hr. Sørensen, en slags åndelig far, som netop bruger udtrykket *Min datter* (S, p.92) om Malli. Ved at rejse bort med Hr. Sørensen svigter hun Arndt, på samme måde som hendes far ved at rejse bort svigtede hendes mor, og på samme måde som Hr. Sørensen, erfarer vi til slut i teksten, havde svigtet sin kone ved at rejse bort. En serie på tre *mises en abyme*, der alle iscenesætter en afrejse.

Man kan supplere med en fjerde *mise en abyme* af mere virtuel karakter, idet den udtrykker en frygt, men ikke en realiseret handling. Arndt skal rejse til Stavanger for at gøre forretninger, og Malli udtrykker sin ængstelse ved hans afrejse med følgende ord: »Gud i himlen!« tænkte hun. »Hvis det går

ham som med Fader! Hvis han aldrig kommer igen!« (S, p.116). Mallis far var sømand, kaptajn, rejste af sted før hendes fødsel og led sandsynligvis skibbrud kort efter – i øvrigt en anden *mise en abyme* i forhold til de to skibbrud der allerede er omtalt, henholdsvis det i *Stormen* af Shakespeare og det i Kvasefjorden, der ganske vist undgås i sidste øjeblik, hos Blixen. Der er tale om den type *mise en abyme*, man kalder uendelig: afrejse på afrejse på afrejse, og alle disse afrejsers udspring viser sig – fra Mallis synsvinkel – at være faderens fatale forsvinden, idet han jo dør og dermed afsætter et totalt fravær. Måske er det dette fravær af en virkelig far, en form for oprindeligt manglende afmærkninger fra faderens side, der forårsager de *spaltede* mandlige portrætter: Arndt (ånd), Ferdinand (kød) og Hr. Sørensen (kunst). Shakespeare fortæller især historien om Prospero, en far der er nærværende for sin datter og til slut også for sit folk; mens Blixen fortæller historien om den fraværende fars datter (jvf. i øvrigt det paratekstuelle fænomen at de to eneste enslydende kapiteloverskrifter *Lærling og mester* betoner det aspekt).

De ovennævnte *mises en abyme* reflekterer teksten i sin helhed og peger således på, at dens kerne er et fravær. Et fravær ved begyndelsen af Mallis liv, der kan tolkes som et fravær i oprindelse. En mangel som fører til en eftersøgning af noget, der uophørligt unddrager sig, fordi der i dets sted kun er et fravær. At lede efter sin oprindelse er det samme som at lede efter sin identitet. På den ene side er Mallis mor ganske nærværende, virkelig, men på den anden side er faderen fraværende og nærmest fiktiv, idet hun kun kender hans liv ud fra overleverede beretninger. Dertil kommer yderligere at disse beretninger, som de fremstilledes af onde tunger i byen, kaster endnu et formørkende skær ind over *Mallis dunkle herkomst* (p.113), idet hendes far heri udlægges som en eventyrer og skørtejæger, der øjensynligt også har svigtet andre kvinder end Mallis mor.

I *Stormen* af Shakespeare er navnet *Mall* omtalt ved en eneste lejlighed, i en sang hvor en sømand erindrer sig de kvinder han har elsket: »Loved Mall, Meg, and Marian and Margery« (T, p.19). Den serielle udsigelse, forstærket ved brugen af samme begyndelsesbogstav, antyder at han har svigtet den ene efter den anden. Overført til Blixens regi i form af billedet af en letlevende far og i brugen af egennavnet *Malli*, bliver logikken i denne passus så til, at ved at svigte sin kone svigter Mallis far også sin datter. Det er interessant at sammenligne denne passus med følgende beskrivelse i »Storme« af Blixen, hvor navnet *Malli* bringes på bane:

»Madam Ross havde kaldt sin datter Malli, fordi hendes mand havde sunget en *sang* om en skotsk pige, som hed Malli og i eet og alt var fuldkommen. Men hun sagde til de kunder der kiggede på barnet, hvor det lå

i sin vugge i butikken, at navnet var et familienavn i hendes mands slægt, hans moder havde heddet Malli. Hun endte med selv at tro derpå.« (S, p.85; min fremhævelse)

På trods af at de mange kvinder er smeltet sammen til én, kan *sangen* dog udmærket betragtes som et spor af den shakespeareske passus, der er gledet over i den blixenske fortælling. Men det der især falder i øjnene i sidstnævnte tekstuddrag er en art camouflagede, at Mallis mor lægger slør ud, ja nærmest fortier, hvorfra navnet Malli egentlig stammer. Mallis oprindelse er altså *dunkel og skåret*, som det spejl Hr. Sørensen lægger sin maske foran i begyndelsen af fortællingen (S, p.78).

Som ganske ung, på det tidspunkt hvor hun begynder at lære sin fars engelske sprog, synes Malli at finde nøglen til sit liv i den fortællende beretning. Hun læser Shakespeares værker og når ad den vej frem til at betragte sin far som en shakespearesk helt (p.86). I øvrigt gentages dette mønster med at lede efter nøglen til livet i den fortællende beretning i forhold til alle faderfigurerne. Hendes *fremtidige* svigerfar fortæller hende historien om en forfader i familien, Jens Abel, der, når han var usikker på hvad han skulle gøre, plejede at spørge Bibelen til råds ved at åbne den på et tilfældigt sted og så lade sig vejlede af de ord, hans øjne faldt på. Malli benytter samme fremgangsmåde, da hun har brug for at komme til klarhed over sit forhold til Arndt. Og Hr. Sørensen, en anden faderfigur, råder Malli via udsigelsen af replikker fra Shakespeare.

Jeg skal nu forsøge at samle de tråde, der undervejs er lagt ud i analysen. Først vil jeg trække billedet op af alle de indlejrede fortællinger. Fortællingen om Malli er vel den væsentligste, selv om teksten lægger ud med en fortælling om Hr. Sørensen. Så er der fortællingen om Mallis mor, om Arndt og hans forældre, om Ferdinand og endelig fortællingen om Jens Abel, som desuden er en fortælling i en fortællings fortælling – og så er der endda kun nævnt de fortællinger, som af forfatteren tildeles et særskilt kapitel. Der er altså tale om en vifte af fortællinger, som gensidigt belyser hverandre. Endvidere skal nævnes alle de intertekstuelle referencer, hvoraf jeg kun har citeret en del, og hvor den vigtigste er *Stormen* af Shakespeare.

Endelig er der alle de mere specifikke former for udsigelse, eller man skal måske snarere tale om en udsigelses*ramme*, der er under stadig forandring; det skal jeg nu forsøge at bestemme lidt nærmere. Den fremherskende form er fortællingen. Imidlertid forekommer der inden i selve fortællingen passager med almindelig dialog, teaterdialog, fragmenter af poesi (vers), en avisartikel og et brev. Endvidere er der Hr. Sørensens refleksioner over udsigelsen af vers, navnlig jamber, som han mener er bedst egnede til at udtrykke sublime

tanker. I samme åndedræt kan nævnes hans *franske* udsigelse, dvs. enkelte franske ord som han føjer ind i sin danske sætning, og som signalerer at han ikke blot mestrer det fremmede sprog men også det, som det konnoterer i Blixens univers, nemlig vid (esprit) og det at være *connaissanceur*. Som eksempel kan man citere følgende passus:⁸ »Oh hvilke højst charmante chandeliers, – og magnifikke malede tapeter!« (S, p.109). I beskrivelsen af Hr. Sørensen anvender fortælleren latinsk udsigelse: »Domine, non sum dignus« (p.78), et tegn på dennes – og fortællerens – lærdom, I samtlige tilfælde af fremmedsproget udsigelse i *Storme* er der tale om autoritære citationer, som forstærker gyldigheden af det sagte. I hele fortællingen optræder de kun i forbindelse med Hr. Sørensens person og fremhæver dermed i ekstrem grad hans karakter af FA-DER-figur.

Alle de ovennævnte former for udsigelse signalerer først og fremmest, at vi befinder os i kunstens verden, at hele verden er en stor scene, hvor personerne fortæller historier, spiller teater, reciterer poesi, osv. Imidlertid er der to undtagelser i forhold til denne helhedsvision. Den første er beretningen om stormen i Kvasefjorden, som præsenteres i form af en avisartikel. Denne udsigelsesmåde angiver netop begivenhedens reelle status; der drejer sig ikke om fiktion men om noget som *faktisk* har fundet sted i virkeligheden. I dette perspektiv er det *virkelige* identisk med det indhold, som den journalistiske udsigelse konnoterer.

Den anden undtagelse er Mallis brev til Arndt.⁹ Det er Malli og ikke den alvidende fortæller, der får det sidste ord i teksten. Og Malli udtaler sig i brevets form. Denne udsigelsesmåde markerer, at vi også her i det stor og hele er anbragt ansigt til ansigt med virkeligheden. Selv om et brev kan anses for at være et kunstnerisk udtryk, eksisterer der traditionelt set en udbredt forestilling om brevets *autentiske* kvaliteter, en opfattelse der tildeler det en biografisk status, hvor der altså snarere er tale om et gennemlevet indhold, fremfor noget der har fiktiv status. Som læser får vi således fornemmelsen af at læse dette brev i Arndts sted, og Mallis inderste tanker opleves så meget stærkere og nærværende, som vi ved at brevet er skrevet på baggrund af hendes fravær. Det er brevets paradoks, den dobbelte dimension ved dets udsigelse, at det giver en illusion om nærvær, en anden persons nærvær, men at det faktisk grunder sig på et fravær. Man kunne tilføje, at det er litteraturens særkende i almindelighed, men brevets i særdeleshed.

Fra tekstens udsigelsesramme, der er i stadig forandring, løber nogle paralleller til Mallis egen udsigelse. Gennem personen Mallis tale strømmer et ekko af flere forskellige stemmer: Ariels, Mirandas, Kristus', Julies, Jeanne d'Arcs, Askepots, profeten Esaias' – men også blandt de mere *nære* personer ekkoet af faderens stemme. Da Malli til sidst skriver til Arndt:

»Og jeg tænker at det vil blive skønt og herligt at lade hjerteslaget ganske følge bølgeslaget. Og i denne stund at sige: »Jeg er et saligt menneske, fordi jeg har mødt dig, Arndt!«« (S, p.144)

så er det en lettere parefrase af de ord, faderen engang har henvendt sig til hendes mor med:

»«Det er jo havet, som har bragt mig, mit lille hjerte«, havde han hvisket til hende på sit brudte, løjerlige, livsalige norsk. »Stands bølgeslaget, stands hjerteslaget.«« (S, p.84)

Afslutningsvis vil jeg vende tilbage til *Stormen* af Shakespeare, som er den store intertekstuelle reference i »Storme«. Hos Shakespeare er titlen med bestemt artikel, der er kun én storm. Hos Blixen er titlen i flertal, der er nødvendigvis (mindst) to storme, den i Shakespeares stykke og den i Kvasefjorden. Men hos Blixen er titlen ikke blot i flertal, den er også i ubestemt form. Som teksten som helhed egentlig er det, når den ved slutningen efter rækken af *mises en abyme* åbner sig ud mod det uendelighedsperspektiv, der tegner sig ved Mallis valg af det rejsende kunstnerliv. I Hr. Sørensens udlægning hedder det: »Oh nej, vi er hans [Shakespeares] børn og delagtige i hans udødelighed!« (S, p.92). Blixens historie er centreret omkring Malli-Ariel, mens Shakespeares stykke lægger vægt på Prospero. Prospero er en tidligere hertug, som længe har foretrukket magiske bøger og hemmelige kunster fremfor sin virkelige magt. Mod stykkets slutning siger Prospero i epilogen:

»Now my charms are all o'erthrown
and what strength I have's mine own
... Let me not
Since I have my dukedom got
and pardon'd the deceiver, dwell
in this bare island, by your spell;
But release me from your bands,
With the help of your good hands
... Let your indulgence set me free.«
(T, p.30)

Når man ved, det er Shakespeares sidste stykke, får disse ord en særlig klangbund. Prospero giver afkald på sin kunst, der nu betragtes som en ø i forhold til kontinentet, som et middel og ikke et mål i sig selv, for at genfinde sin e-

gentlige, menneskelige opgave, nemlig at være hertug over Milano. Han vender altså tilbage til virkeligheden, der tilmed her tildeles et skær af frihed.

I *Stormen* findes et ofte citeret sted:

»We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is round with a sleep.«
(*T*, p.25)

Det er perspektivet af døden som grænse, blid men uafvendelig, livet set i lyset af *Vanitas*. Det kan undre, at Blixen ikke i sin fortælling har benyttet sig af dette berømte citat. Men egentlig forstår man godt, at stedet er udeladt og sikkert med velberåd hu, for i grunden svarer citatet ikke til den uendelige horisont, som Blixens tekst vender ud mod. I »Storme« er det kunsten (den udødelige) og ikke døden, der får det sidste ord. Stemmen insisterer på sin varighed, den dyrebare stemme som først Hr. Sørensen og siden Malli mister under deres respektive kriser, den genfindes til slut i fortællingen.

Blixen er dog ikke ukendt med den shakespeareske problematik. At livet kun er forfængelighed, at kunsten kun er en illusion, og at kunstneren derfor kan nære ønsket om at blive befriet fra dets magiske bånd er ikke en tanke, der er fremmed for hendes fortællinger. I »Drømmerne« mister den berømte sangerinde Pellegrina Leoni (løven er indskrevet i hendes navn, som den i øvrigt også er det i beskrivelserne af Malli) sin stemme under en brand. Da hun mister den, betyder det at hun må give afkald på et glamourøst, men ufrit liv som stjerne; i stedet genfinder hun en frihed på det menneskelige plan, og det vil sige det liv andre kvinder har. Men det er en anden historie.

Noter

1. Det er svært med få ord at definere hvad *udsigelse* er. En minimal definition side-stiller forholdet mellem udsagn og udsigelse med det skel, der er mellem det sagte og selve det at sige noget; udsigelsen forstås her udelukkende som en aktualisering af et udsagn (Ducrot). Eksempelvis kan citationen være en aktualisering af et udsagn. En maksimal definition identificerer udsigelsen med hele det subjektive område i sproget (Benveniste). Når man taler om *udsigelsesniveauer* henvises der ofte til det forhold, at et udsagn som f.eks. *han løber* logisk forudsætter en afsender, som siger udsagnet *Jeg siger, at han løber*; i gengivet tale kan man tilføje endnu et (udsigelses)subjekt *Jeg siger, at hun siger, at han løber*, osv. Hertil følger sig yderligere komplekse forhold, når man også inddrager modtageren og selve udsigelsessituationen, dvs. kontekstens betydning. Endelig kan man sige, at udsigelsen er knyttet til det område i sproget som signalerer/angiver/viser en form (dette er en

- præposition/et spørgsmål en avisartikel, osv.*), mens udsagnet repræsenterer det egentlige indhold (jvf. f.eks. Récanati).
2. Aage Henriksen: *Det guddommelige barn og andre essays om Karen Blixen*. København, p.99.
 3. Begrebet stammer oprindeligt fra André Gide og nævnes første gang i 1893 i hans dagbøger (*Journal 1889-1839*. Paris, 1948, p.41). *Mise en abyme* kan på tysk oversættes til *Spiegelung* og på engelsk til *mirror reflecting* eller *focal repetition*; i dansk sammenhæng har jeg kun set den franske benævnelse brugt. Min gennemgang af *récit/mise abyme* støtter sig i det væsentlige til Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.
 4. Eller transtekstualitet som G. Genette foreslår at kalde det overordnede begreb, der så har en række underordnede former, bl.a. intertekstualiteten, jvf. *Introduction à l'architexte, Théories des genres*, Paris 1986, p.157.
 5. Ordet er oprindeligt introduceret af M. Bachtin, jvf. f.eks.: *Esthétique et théorie du roman*. Paris 1978, p.157.
 6. Karen Blixen: »Storme«, in *Skæbnefortællinger*, Kbh. 1985, p.115; herefter forkortet S.
 7. Shakespeare: »The Tempest«, in: *The Complete Works of W. Shakespeare*. London 1964, p.14; herefter forkortet T.
 8. Andre eksempler er *au contraire, justement* (begge S, p.82) og *Avoirdupoids* (S, p.83).
 9. Det er interessant at notere sig, at i den franske oversættelse af »Storme« er både avisartiklen og brevet typografisk adskilt fra den øvrige tekst ved at være sat med kursiv. I den danske udgave, som jeg har, er der ikke foretaget nogen typografisk adskillelse, men jeg har dog ikke kunnet verificere, om det også er tilfældet i den oprindelige førsteudgave.

Bibliografi

- Karen Blixen: »Storme«, in *Skæbnefortællinger*. København 1958 (org. 1985).
- William Shakespeare: »The Tempest«, in *The Complete Works of W. Shakespeare*. London 1964.
- Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale I-II*. Paris 1966 og 1974.
- Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Paris 1977.
- Oswald Ducrot: *Les mots du discours*. Paris 1980.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni: *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin 1980.
- Robert Langbaum: *Mulm, stråler og latter*. København 1964.
- L. Danon-Boileau: »Les plans d'énonciation«, in: *Langages* 73, mars 1984.
- Toril Moi: Hele verden en scene: »En analyse av Karen Blixens »Storme««, in: *Edda-Hefte* 2, 1986.
- Francois Récanati: *La transparence et l'énonciation*. Paris 1979.
- Robert Louis Stevenson: *Essais sur l'art de la fiction*. Paris 1988.
- Tzvetan Todorov: *La notion de littérature*. Paris 1987.
- Tzvetan Todorov: 2. *Poétique*. Paris 1968
- Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*. Paris 1971.